



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

**GERMANA MOREIRA LIMA**

**TOPOGRAFIAS DISCURSIVAS E ETHOS EM CANÇÕES PRAIEIRAS DE  
DORIVAL CAYMMI**

**FORTALEZA**

**2022**

GERMANA MOREIRA LIMA

TOPOGRAFIAS DISCURSIVAS E ETHOS EM CANÇÕES PRAIEIRAS DE DORIVAL  
CAYMMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística.  
Área de concentração: Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L698t Lima, Germana Moreira.  
Topografias discursivas e ethos em canções praieiras de Dorival Caymmi / Germana Moreira Lima. –  
2022.  
77 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Linguística, Fortaleza, 2022.  
Orientação: Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes.
1. Topografia. 2. Cenografia. 3. Ethos. 4. Letras de canções. I. Título.

CDD 410

---

GERMANA MOREIRA LIMA

TOPOGRAFIAS DISCURSIVAS E ETHOS EM CANÇÕES PRAIEIRAS DE DORIVAL  
CAYMMI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Linguística.  
Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: 25/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Marcos Ernesto Santana de França  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

Aos céus.

A meu pai, Antonio.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao universo, por me permitir chegar até aqui, atravessando mares bravios e sombrios, mas acima de tudo mares de profundos aprendizados.

Ao meu pai, que embora não se encontre mais nesse plano, foi o grande responsável por também ter me feito chegar a mais um topo da montanha.

À minha orientadora, Prof. Dra. Maria das Dores, que esteve comigo nessa caminhada nada fácil, mas, sobretudo, de ricas experiências.

A todos que de um modo ou de outro sempre torceram pelo sucesso da minha jornada.

Sigamos juntos!

“Instalar-se num território equivale, em última instância, a considerá-lo: Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situar-se” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao ‘criá-lo’. Ora, esse ‘Universo’ é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses (ELIADE, 1992, p. 23).

## RESUMO

As canções praieiras constituem a obra do cantor e compositor Dorival Caymmi, tornando-se uma de suas vertentes musicais mais reconhecidas no cenário musical brasileiro, principalmente por retratar o mar e sua relação com a cultura, os costumes e crenças de quem vive no litoral baiano. Por esse viés, a presente pesquisa pretende analisar a construção das topografias discursivas e do *ethos* nas letras das canções praieiras de Dorival Caymmi. Com esse intuito, tomamos como suporte teórico a Análise do Discurso de linha francesa na perspectiva de Maingueneau (1996a, 1996b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a, 2010b). Além da topografia, apresentamos como conceitos principais desta pesquisa a cenografia e todos os componentes a ela atrelados – enunciador, coenunciador, cronografia – e o *ethos*. Na análise do corpus, explicamos como a cenografia contribui para a construção da topografia nas canções praieiras de Dorival Caymmi; investigamos como essas topografias no investimento cenográfico edificam também o *ethos* dos sujeitos nas letras dessas canções. Conforme os resultados obtidos, podemos considerar que, em relação às topografias, estas se constituem como eminentemente litorâneas, tendo em vista a predominância da figura do mar, que atua, a nosso ver, tanto numa dimensão geográfica quanto metafísica; bem como são apresentadas topografias relacionadas a lugares no entorno do mar como, por exemplo, a rua onde ocorrem as festas religiosas, as cercanias dos santuários terrestres, como a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e a Igreja da Boa Viagem, além de outros espaços como o cais do porto de Salvador. Também podemos verificar que essas dimensões colaboram para a constituição dos *ethé* dos enunciadores, prevalecendo um *ethos* devoto, que é caracterizado pela mistura de crenças de raízes africanas, europeias e indígenas. Assim, tais práticas evocam também o espírito festivo desses sujeitos. Também são evidentes os *ethé* representados da figura feminina (mulher, noiva, mãe), que se divide entre o sofrimento e o conformismo, como da orixá Iemanjá, referida de diversas formas como sereia do mar, senhora das águas etc., e o *ethos* do pescador que é marcado pela figura heroica, trabalhadora, apegada ao mar, e a Iemanjá de quem é devoto e por quem se sente atraído.

**Palavras-chave:** topografia; cenografia; ethos; letras de canções.



## ABSTRACT

The so-called *canções praierais* are the work of singer-songwriter Dorival Caymmi, becoming one of his most recognized musical aspects in the Brazilian music scene, mainly for portraying the sea and its relationship with the culture, customs and beliefs of those who live on the coast of Bahia. From this point of view, the present research intends to analyze the construction of discursive topographies and ethos in the lyrics of *canções praierais*. For this purpose, we took as theoretical support the French Discourse Analysis from the perspective of Maingueneau (1996a/b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a/b). In addition to the topography, we present the scenography and all the components linked to it as the main concepts of this research - enunciator, co-enunciator, chronography and ethos. In the analysis of the corpus, we explain how the scenography contributes to the construction of the topography in the beach songs by Dorival Caymmi; we investigated how these topographies in the scenographic investment also build the ethos of the subjects in the lyrics of these songs. According to the results obtained, we can consider that, in relation to the topographies, they are eminently coastal, in view of the predominance of the figure of the sea, which, in our view, acts both in a geographical and a metaphysical dimension; as well as topographies related to places around the sea are presented, such as the street where religious festivals take place, the surroundings of earthly sanctuaries such as the churches of Nossa Senhora da Conceição da Praia, Igreja da Boa Viagem, in addition to other spaces. as the pier in the port of Salvador. We can also verify that these dimensions collaborate for the constitution of the *ethé* of the enunciators, prevailing a devout ethos, which is characterized by the mixture of beliefs of African, European and indigenous roots. Thus, such practices also evoke the festive spirit of these subjects. The *ethé* represented by the female figure (woman, bride, mother) are also evident, who are divided between suffering and conformism, such as the orixá Iemanjá, referred to in various ways as the mermaid of the sea, lady of the waters, etc., and the ethos of the fisherman who is marked by the heroic, hardworking figure, attached to the sea, and the Iemanjá to whom he is devoted and to whom he is attracted.

**Keywords:** topography; scenography; ethos; songs lyric.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Galeota descendo ao mar.....	32
Figura 2	– Procissão marítima em homenagem ao Bom Jesus dos Navegantes.....	33

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 PRESSUPOSTOS E CONCEITOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 Cenas da enunciação .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1.1 A Cenografia.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.2 A Topografia .....</b>	<b>20</b>
<b>2.2 O <i>Ethos</i> .....</b>	<b>21</b>
<b>3 METODOLOGIA.....</b>	<b>24</b>
<b>3.1 <i>Corpus</i> .....</b>	<b>26</b>
<b>3.2 Procedimentos Metodológicos .....</b>	<b>27</b>
<b>4 ANÁLISE DA TOPOGRAFIA DISCURSIVA NAS CANÇÕES PRAIEIRAS DE DORIVAL CAYMMI.....</b>	<b>29</b>
<b>4.1 Canção “Festa de rua” (1949).....</b>	<b>30</b>
<b>4.2 Canção “Dois de fevereiro” (1957).....</b>	<b>37</b>
<b>4.3 Canção “Promessa de pescador” (1939).....</b>	<b>43</b>
<b>4.4 Canção “É doce morrer no mar” (1941).....</b>	<b>50</b>
<b>4.5 Canção “História de pescadores” (1957).....</b>	<b>65</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>74</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Dorival Caymmi (1914-2008) se situa no cenário da música popular brasileira como um artista cujas composições foram inspiradas nos costumes e tradições do povo baiano. Reconhecido por um estilo próprio de cantar e compor, esse artista priorizou em suas canções uma temática voltada principalmente para a valorização da cultura negra, da culinária, da dança, e principalmente da religiosidade. Pode-se incluir este compositor no rol de artistas que integraram o “despontar” da música popular nordestina, do qual vale destacar, além de Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, ressaltando, no entanto, este último como destaque na representatividade do Nordeste brasileiro por cantar o modo de vida do homem sertanejo, especificamente, retratado em meio ao cenário da seca.

Em termos comparativos, apesar das semelhanças no que se refere à temática abordada nas obras, percebemos, no caso do compositor baiano, uma abordagem mais restrita a uma parte do Nordeste que se tornou reconhecida por suas peculiaridades sócio-históricas e culturais. De fato, se levarmos em conta até mesmo as perífrases atribuídas ao artista, como, por exemplo, “cantor das graças da Bahia”, veremos que se trata de termos que apontam mais especificamente para esse estado, mais especificamente, Salvador e Recôncavo baiano, como irão mostrar as canções.

Do ponto de vista geográfico, se por um lado temos a região Nordeste estereotipada majoritariamente pelo sertão seco, o qual é divulgado pela música, sobretudo, de Luiz Gonzaga, por outro, Dorival Caymmi se destaca por criar uma de suas vertentes musical dedicada ao litoral: as canções praieiras. Diferentemente das obras musicais que retratam o sertão seco nordestino, a série de canções do compositor baiano destaca um universo marcado pela presença do mar. Aqui, em contraponto com a topografia do sertão seco, a figura do mar se sobressai, nessas canções, como um dos fatores essenciais na construção de alguns estereótipos, como aquele associado à imagem da letargia ou da preguiça baiana.

Na realidade, a obra musical de Dorival Caymmi parece ser vista mais como esse elemento motivador para a dissipação dessa imagem do povo baiano.<sup>1</sup> Por conta desses

---

<sup>1</sup> Como contribuição para essa ideia, tomamos as seguintes considerações: “As imagens da Bahia, associadas principalmente à mestiçagem, à alegria, à sensualidade e à religiosidade, marcadas pela origem africana, foram construídas e organizadas, sobretudo, a partir da literatura de Jorge Amado, da música de Dorival Caymmi e de todo um aparato acadêmico, artístico e televisivo reunido em torno deles. Esse conjunto de referências produzira um forte referencial imagético-discursivo no qual a Bahia é vista para o Brasil e para o mundo, até os dias de hoje, como um lugar emblemático de felicidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 77).

aspectos, a obra se insere inclusive no rol de ferramentas de publicidade turística voltada às praias do litoral nordestino, fomentando, assim, um discurso permeado pelo ideal de um lugar adequado ao bem-estar físico e mental.

O fato é que, durante nosso processo de estudos sobre esse conjunto de canções, constatamos a presença significativa de elementos que fazem referência à cultura afro-baiana (festas religiosas, sincretismo), bem como outros aspectos os quais, a nosso ver, edificam uma imagem dos sujeitos praieiros, a qual, na nossa visão, vai além do olhar sobre o litoral visto meramente conforme os propósitos do discurso turístico. No campo acadêmico, nota-se a presença maciça de trabalhos voltados a obras musicais nas quais se sobressaem os temas relativos à região Nordeste, mas que se concentram em ideias ligadas aos costumes, tradições, bravura ou sofrimento do homem do sertão nordestino, permeado pela seca, como se pode ver, por exemplo, em canções eternizadas, como “Asa branca”, “A morte do vaqueiro”, “Xote das meninas”, etc.

Aliás, se por um lado esse Nordeste em canções é reconhecido como essa topografia tipicamente associada à seca, por outro, o mar (baiano), associado à herança cultural africana, é reconhecido não só pelas canções praieiras. Outros artistas também fizeram refletir em suas obras a construção social através do mar: Jorge Amado, na literatura, Carybé e Pierre Verger nas artes plásticas. Todos eles compartilham de uma abordagem voltada para o modo de vida do povo baiano, seu estado de espírito, o gosto pelas celebrações, etc.<sup>2</sup> Certamente, dentre os vários personagens que integram esse modo de vida baiano, estão inclusos aqueles que fazem parte do litoral: os saveiros, os pescadores, as mulheres, etc. Dessa forma, vê-se que esses artistas contribuíram para a formação da imagem de uma Bahia, associada a uma época. Para Mariano (2019), esse grupo de artistas também colaborou diretamente para a afirmação da cultura negra, principalmente em um tempo em que as práticas de raízes africanas, como o candomblé, sofreram perseguições. Igualmente a Dorival Caymmi, Verger, Carybé e Jorge Amado eram adeptos do candomblé, fato que reverberou bastante na produção de suas obras. Nesse caso, o mar também foi essencial no encontro desses artistas, tendo em vista que o azul do mar, os saveiros, a pesca, os peixes foram alguns dos atrativos que os levaram a conhecer a Bahia.<sup>3</sup>

Numa perspectiva pessoal, nesta pesquisa, somos movidos pela nossa

<sup>2</sup><https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/atraves-da-arte-carybe-caymmi-verger-e-jorge-amado-traduziram-a-bahia-confira-colecao-lancada-pelo-correio/>

<sup>3</sup> Pierre Verger, fotógrafo francês (1902-1996), desembarcou em Salvador em 1946, quando então começou a se interessar pela cultura, principalmente, a de herança africana. Já Carybé (1911-1997), pintor argentino, naturalizou-se na Bahia e passou a expressar por meio de sua arte, especificamente, a cultura negra baiana.

identificação com essa temática do mar no âmbito cancionista, a qual reflete nossa própria experiência como indivíduo que também carrega traços culturais como influência desse *habitat* litorâneo. Assim, no sentido de alcançar os objetivos deste trabalho, adotou-se como ferramenta teórico-metodológica a Análise do Discurso (doravante, AD) de linha francesa, sobretudo orientada por Dominique Maingueneau (1996a, 1996b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a, 2010b), considerando que esta disciplina possibilita a articulação entre o linguístico e o extralinguístico, tornando viável, portanto, a produção de sentido por meio da enunciação. Por outras palavras, entendendo o discurso como uma forma de atuar no mundo, buscamos aqui conciliar as dimensões tomadas pela AD, no sentido de compreender que essa ação se estende para além do conteúdo no texto das canções. No caso do nosso *corpus*, utilizamos a noção de cenas da enunciação (MAINGUENEAU, 2006) para investigar como esta instância se materializa, construindo o discurso pautado no estilo de vida litorâneo.

A importância dada à topografia em nossa pesquisa parte da observação de que a vida dos personagens nas canções é contornada principalmente pelo mar. Ressaltando, no entanto, que, por se tratar de uma análise na perspectiva discursiva, não é pertinente privilegiar aqui apenas a ligação do homem com o espaço onde o discurso é produzido, mas essencialmente analisar como esses sujeitos se constituem por meio dos lugares possíveis nesse processo discursivo. Assim, mediante este trabalho, cremos que possamos contribuir com os estudos da topografia no âmbito da AD, tendo em vista que ainda se constata que são poucas as pesquisas no que se refere a essa categoria discursiva, especificamente em canções.

Dentre as poucas contribuições que encontramos, podemos destacar o trabalho de Mendes (2007), que investiga como são construídas as topografias em canções do Pessoal do Ceará, as quais projetam uma identidade nordestina/cearense, que se manifesta de forma heterogênea, compreendendo diferentes topografias da região Nordeste como cidade/interior, sertão/praias. Desta forma, nosso trabalho tende a ampliar ainda mais os estudos da topografia em canções que retratam a região Nordeste, propondo aplicar essa categoria agora às canções praieiras que são reconhecidas principalmente pela questão da unidade que envolve letra e música. Contudo, devido às limitações de tempo, esta pesquisa não contempla os aspectos melódicos dessas canções, o que pretendemos explorar em futuras pesquisas.

Dos trabalhos que nos dão suporte no sentido de melhor abordar a produção praieira de Dorival Caymmi, contamos com contribuições como as de Mariano (2019), Carvalho (2009), Bosco (2006) e Risério (1993). Além desses, recorreremos a outros autores cujos trabalhos sobre a obra de Dorival Caymmi contemplam áreas voltadas à Semiótica,

Antropologia, Letras, Música, Ciências da Comunicação dentre outras. Nesses campos, estão pesquisadores como, por exemplo, Marques Filho (2008), Silveira (20017), Teixeira (2017) e Mafra (2019). Assim, mesmo inseridos em campos de pesquisa diversos, esses estudos, de um modo ou de outro, tornam-se relevantes à análise do nosso *corpus*, ao mesmo tempo em que vêm a colaborar com os estudos discursivos relacionados à obra do compositor.

As etapas desta pesquisa estão dispostas da seguinte forma: no capítulo 2, fizemos um apanhado sobre o percurso da análise do discurso de linha francesa, destacando o primado da interdiscursividade (MAINGUENEAU, 2008), entendendo como o discurso nas canções praieiras se constitui por meio de um “já dito” antes, isto é, o que é dito nas letras dessas canções evoca uma carga de sentidos fundamentada num discurso anterior. As invocações afro-religiosas, as promessas a Iemanjá, por exemplo, são práticas já existentes na memória coletiva e que, portanto, são reatualizadas nas letras das canções, edificando, portanto, um litoral permeado mítico e tradicional.

Ainda no capítulo 2, abordamos a fundamentação teórica considerando os dispositivos que dão suporte a nossa análise, especificamente o conceito de cenas da enunciação, com destaque para os investimentos cenográfico, topográfico e ético, tendo em vista o propósito deste trabalho. No capítulo 3, apresentamos a metodologia na qual expomos o recorte espaço-temporal juntamente às canções que compõem o *corpus* por nós delimitado. No capítulo 4, apresentamos o contexto de produção das canções praieiras, no sentido de melhor compreender a relação da obra com a topografia. Por fim, no mesmo quarto capítulo, apresentamos a análise das letras das canções, ressaltando as categorias cenografia, topografia, cronografia e *ethos* de cada canção.

Portanto, esperamos que este trabalho possa acrescentar uma abordagem diferenciada à obra deste artista, principalmente no que se refere ao campo da Análise do Discurso.

## 2 PRESSUPOSTOS E CONCEITOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Esta pesquisa adota como fundamento teórico-metodológico, os pressupostos da Análise do Discurso abordada por Maingueneau (2000), por se tratar de uma disciplina que abrange o ramo da Linguística e que cogita outras dimensões a partir do texto, como as condições de produção que, apesar de serem comumente vistas como aspecto exterior ao discurso, não devem ser tratadas separadamente do âmbito textual, pois também fazem parte da construção de sentidos e devem, portanto, serem consideradas nos estudos analíticos.

Nessa perspectiva, o autor francês questiona o conceito de condições de produção e formação discursiva tendo em vista que o próprio ato enunciativo compreende a existência de um determinado grupo provido de ideologia em seu interior. Deste modo, o discurso não se constrói do exterior para o interior, mas por meio da articulação entre o linguístico e o social (MAINGUENEAU, 1997). É por este prisma que o autor adota a noção de “prática discursiva” de Foucault, o qual propõe a necessidade de uma interface entre o social e o textual. Segundo ele, o discurso se constrói mediante um conjunto de regras aplicadas por um determinado grupo na sociedade, as quais são necessárias para se ajustar à situação de comunicação, pois para ser interpretado, o discurso deve estar relacionado a outros discursos, formando, portanto, as relações interdiscursivas.

A noção de interdiscurso introduzida por Pêcheux (1993) foi reformulada por Maingueneau (2008) que, para torná-la mais funcional, adotou esse conceito como ferramenta teórico-metodológica. Dessa maneira, o sentido de interdiscurso se inscreve na concepção da heterogeneidade que é constitutiva da linguagem, fato que vai de encontro à ideia de discurso autônomo e fechado, tendo em vista que é pela relação com outras formações discursivas que essa instância se institui.

A propósito, Authier-Revuz (1990) introduziu o conceito de heterogeneidade constitutiva, dividindo em dois tipos: heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva. Na primeira, a identificação do “outro” ocorre a nível linguístico seja por intermédio de aspas, citações, discurso direto, etc. Na heterogeneidade constitutiva, não há traços explícitos da presença do “outro”, porém não se pode negar sua existência no discurso, considerando o caráter dialógico de todo enunciado.

Para melhor compreender o conceito de interdiscurso, Maingueneau o divide em três níveis: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. No universo discursivo, ocorre a interação entre as diferentes formações discursivas o que, no entanto, não é o suficiente para apreender o discurso em sua totalidade. Deste modo, o universo discursivo



se divide em campos discursivos os quais compõem o conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência. O termo concorrência nesse sentido, refere-se tanto à aliança quanto ao conflito. O analista terá, portanto, que delimitar seu objeto de pesquisa e, assim, apreender as regularidades existentes nas formações discursivas. No entanto, para Maingueneau (2008), o discurso não se constitui da mesma maneira com outros discursos em um campo, dada sua heterogeneidade. Assim, faz-se necessário um recorte no sentido de apreender o discurso em sua materialidade, perspectiva que dá origem à noção de espaço discursivo.

A definição desses espaços dependerá dos objetivos da pesquisa quando são levados em conta o conhecimento prévio e o saber histórico para confirmar ou negar as hipóteses delineadas pelo analista. Com bases nesses pressupostos, compreendemos que o campo discursivo no qual está inserido o *corpus* desta pesquisa é o discurso literomusical brasileiro por sua pretensão constituinte (COSTA, 2012). Considerando que esse tipo de discurso abrange uma diversidade de outros, entendemos que o espaço discursivo nas canções praieiras de Dorival Caymmi se constitui principalmente por discursos como o religioso, mítico, os quais ao se relacionarem com o mar, mobilizando cenas validadas do modo de vida litorâneo.

Nesse processo de constituição, determinados discursos tanto podem ser negados quanto confirmados. Essa questão, a nosso ver, ocorre nas canções praieiras à medida que a maneira de viver dos sujeitos praianos com o mar é evidenciada, principalmente, pela relação com a espiritualidade e/ou o mar físico, ao mesmo tempo em que esses aspectos refletem valores que se afastam do ideal de modernidade. A partir dessa concepção, entendemos que é por meio das relações interdiscursivas que poderemos apreender como o mar contribui, nas canções praieiras, para a construção tanto de topografias litorâneas como com o *ethos*, ou seja, um modo de dizer, de ser e de viver a elas relacionado.

## **2.1 Cenas da enunciação**

Em Maingueneau (2001), a obra literária, como qualquer enunciado, tende a construir a sua própria situação de enunciação, isto é, ele forma representações que o legitimam e ao mesmo tempo o tornam legitimado. Este aspecto surge com base no fato de que a Análise do Discurso compara a sociedade ao teatro no qual os sujeitos exercem papéis. Desta forma, o conceito de cena enunciativa diz respeito às cenas de fala que são construídas pelo próprio discurso, pois, como afirma Maingueneau, “um texto é na verdade o rastro de um

discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 250).

É importante dizer também que, nos textos, as cenas enunciativas se estabelecem mediante a presença de elementos dêiticos, ou seja, coordenadas pessoais, espaciais e temporais as quais definem a posição dos sujeitos (enunciador/destinatário) no tempo e no espaço. No entanto, não se trata exatamente de elementos referentes aos lugares de produção e circulação de textos, mas à forma como são discursivamente encenados, o que implica também em aspectos como a finalidade, a organização textual, a expectativa dos destinatários, etc.

Para uma maior compreensão do conceito de cenas da enunciação, Maingueneau (2015) as divide em três cenas complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante se refere frequentemente ao tipo de discurso que surge a partir do recorte de uma atividade social característica de um gênero: discurso religioso, político, publicitário, etc. O autor diz 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.

Contudo, a cena englobante não é o bastante para especificar o tipo de discurso no qual os sujeitos estão envolvidos. Diante disso, a cena genérica se estabelece como aquela relativa ao gênero do discurso, sendo este constituído por normas que possibilitam a interação entre os interlocutores. A cena englobante e a cena genérica compõem o quadro cênico do texto. O quadro cênico trata do espaço estável no qual o enunciado adquire sentido.

No entanto, na leitura de um texto, o leitor não se depara propriamente com o quadro cênico, mas com a cenografia que o discurso pressupõe. Portanto, a cenografia surge como uma encenação singular da enunciação, a qual se torna, ao mesmo tempo, produto e processo da construção discursiva, designando um conjunto de referências ligadas à enunciação: enunciador, coenunciador, espaço (topografia) e tempo (cronografia). Portanto, ao integrar o discurso literomusical, as letras das canções permitem instaurar cenografias particulares.

A propósito, não são todos os gêneros do discurso que possibilitam cenografias variadas. No discurso literário, ao avaliar o estatuto dos gêneros do discurso, Maingueneau (2006) distingue dois tipos de genericidade: os gêneros conversacionais e os gêneros instituídos. Os primeiros se caracterizam por atuarem na sociedade de forma instável e por isso torna-se difícil categorizá-los quanto à genericidade. Funcionam mediante estratégias de ajustes estabelecidas por seus próprios interlocutores. Quanto aos gêneros instituídos, estes

podem ser orais e escritos e funcionam por meio de uma regularidade, sendo regidos por seus próprios autores. Com o propósito de considerar tais gêneros em toda a sua diversidade, o autor francês estabelece uma subdivisão deles em quatro tipos, levando em conta a relação entre a cena genérica e a cenografia (MAINGUENEAU, 2006):

- Gêneros instituídos tipo 1: são gêneros que quase ou nunca permitem variações, visto que tende a haver uma obediência às coerções desse tipo de gênero como, por exemplo, a carta comercial, o guia telefônico, formulários burocráticos etc.
- Gêneros instituídos tipo 2: nesse caso, ocorre a produção de textos de teor individual, mas quem escreve está sempre sujeito a seguir regras formais que moldam os princípios do ato comunicacional, a exemplo dos guias de viagens e dos telejornais.
- Gêneros instituídos tipo 3: trata-se de gêneros aos quais não são impostas cenografias. Exemplos: propagandas, canções etc. Geralmente são gêneros que permitem a inovação já que um dos propósitos é aderir um público amplamente mais variado.
- Gêneros instituídos tipo 4: são gêneros nos quais predominam características autorais. Aproxima-se do tipo 3 por apresentar aspectos relacionados à originalidade nas cenas enunciativas.

Considerando o gênero canção, sobre o qual a pesquisa se debruça, pelo menos parcialmente, tendo em vista que priorizamos a letra, inserimo-lo entre os tipos 3 e 4, respectivamente, já que no tipo 3, não há a necessidade de uma cenografia pré-estabelecida, fato que leva frequentemente seu autor a investir na inovação. O tipo 4 se aproxima do tipo 3 por não seguir um protótipo previsto, e, dessa forma, instaura também sua cena enunciativa mediante uma originalidade que proporciona sentido à sua atividade verbal em conjunto com o conteúdo do discurso.

Entretanto, os gêneros de tipo 4 distinguem-se pelas possibilidades que o autor dispõe na autocategorização de sua produção verbal, como no caso do conjunto de canções que compõem o *corpus*, cujo epíteto “praieiras”, dado por Caymmi, já aponta para um tipo de produção musical específica, orientada por uma topografia, que possibilita prever cenas situadas no contexto do mar.

### **2.1.1 A Cenografia**

A singularidade da obra é considerada a partir da forma como sua cenografia se

constrói por meio da autoridade enunciativa de um sujeito que define para si e para o leitor os lugares possíveis para que a enunciação possa ser legitimada. É por estes lugares que a cenografia produz sentido, revelando, portanto, o posicionamento do enunciador. Desse modo, a cenografia se apresenta como um elemento articulador entre o mundo e a obra, estruturando-a e validando a sua enunciação.

A noção de “cenografia” adiciona o caráter teatral de “cena” à dimensão da grafia. Essa “-grafia” não remete a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A grafia é aqui tanto quadro como processo; logo, a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

Considerando que o primeiro acesso aos efeitos de sentido do discurso ocorre por meio da cenografia, Maingueneau (1993) propõe o conceito de dêixis discursiva, baseado no conceito de enunciação de Benveniste. Esta concepção assume que, para se comunicar com o mundo, o sujeito toma os dêiticos como forma de interação com esse outro, instaurando um *eu* e um *tu*, em um *aqui* e *agora*, possibilitando dessa forma sua posição no mundo enquanto sujeito. Trata-se de um conjunto de coordenadas espaço-temporais que implicam um enunciador, um coenunciador, uma cronografia e uma topografia e mobilizam a compreensão do universo de sentido construído no processo discursivo, no qual o sujeito se constitui ideologicamente.

Desta forma, a dêixis discursiva diferencia-se da dêixis linguística, posto que esta se restringe às marcas linguísticas que se referem a locutor e alocutário, e que, portanto, não é suficiente para identificar a forma como o sujeito se institui no discurso, objetivo daquela primeira. Deste modo, compreende-se a dêixis discursiva não como o elemento que atua a partir da definição objetiva de um sujeito, de um contexto histórico e de um espaço determináveis no exterior, mas trata-se do movimento no interior do discurso para fora dele, isto é, constitui a cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar (MAINGUENEAU, 1993, p. 42).

Maingueneau (1993) ainda propõe o conceito de dêixis fundadora como forma de acesso à formação discursiva. São situações de enunciação precedentes da qual a dêixis discursiva se utiliza e obtém os meios de legitimação. Assim, dispomos da locução fundadora, da cronografia fundadora e da topografia fundadora em meio ao interdiscurso. Nesse sentido,

tomando os aspectos relevantes do nosso trabalho, consideramos que a topografia, bem como os outros elementos que compõem a cenografia, constrói-se discursivamente nas canções praiieras fundamentada em aspectos sócio histórico e culturais relacionados à forte influência na Bahia dos elementos de raiz africana como o mito de Iemanjá, festas religiosas sincréticas, bem como com outros elementos ligados ao mar.

As cenografias também mobilizam cenas validadas (MAINGUENEAU, 2004) como importantes formas de adesão à enunciação, isto é, cenas que são instaladas na memória coletiva e que podem ser negadas ou valorizadas pela sociedade. No que se refere ao nosso *corpus*, nota-se a presença de elementos referentes à fala popular como, por exemplo, “se Deus quiser” em “Canção da partida”; “valei-me” em “Festa de rua”; bem como nota-se também a presença de indícios paratextuais como “Cantiga de noiva”, em alusão aqui com as cantigas trovadorescas; o gênero incelença na canção “Velório”, que faz alusão aos cantos executados durante os funerais. De fato, para que os sentidos sejam construídos no discurso, é necessário que essas cenas sejam compartilhadas entre os participantes de um mesmo grupo no qual se desenvolve a enunciação. Assim, tendo em vista que a cenografia nas canções praiieras recorre às cenas marcadas no imaginário dos enunciadores praianos, nossa análise consiste em identificar como essas cenas estereotipadas estão relacionadas às topografias, que, por sua vez, parecem estar também intimamente ligadas à construção do *ethos* nessas canções.

### **2.1.2 A Topografia**

A relevância da topografia neste trabalho ocorre levando em consideração o aspecto de que não tratamos aqui especificamente do local de produção do enunciado, mas como esse lugar se constrói discursivamente. A topografia se insere na dêixis discursiva (MAINGUENEAU, 1997, 2001) que, diferentemente da dêixis linguística, não aponta do exterior para o interior do discurso. Isto significa que a enunciação não parte de um sujeito, de um tempo e de um espaço determináveis do exterior, mas ocorre por meio de referências que se movimentam do interior para fora do discurso. Essas referências indicam, portanto, as cenas que a enunciação produz e ao mesmo tempo pressupõe para se legitimar.

Ainda dentro da noção de dêixis discursiva, como citamos, Maingueneau (2001) propõe a dêixis fundadora, compreendida como a situação anterior à enunciação, ou seja, é utilizando-se dessa situação anterior que a dêixis discursiva é legitimada. Assim, a topografia é relevante para esta pesquisa pelo seu papel qualificador (“praiieras”) nas canções na quais a figura do mar, além de ser o lugar onde ocorrem os acontecimentos (a pesca, as festas

religiosas, a morte do pescador etc.), é também um elemento determinante para os outros componentes da cenografia (enunciador, coenunciador e a cronografia), os quais se relacionam também com a construção do *ethos*.

## 2.2 O *Ethos*

Para evocar uma determinada cenografia, é necessário que a enunciação mobilize um destinatário para que este possa aderir “fisicamente” ao universo de sentido estabelecido (MAINGUENEAU, 2006). Assim, a maneira de dizer induz o ouvinte a construir uma imagem do que é dito, fazendo com que esse processo funcione mediante as influências em comum entre locutor e destinatário.

Na retórica antiga, o *ethos*, que era restrito aos textos orais, consistia na imagem de si que o orador construía em seu discurso com o objetivo de convencer sua plateia. Ao ser integrada à Análise do Discurso e reelaborada por Maingueneau, a noção de *ethos* se estende aos textos escritos. Logo, o texto escrito não se limita a um vestígio do que era dito, mas passa a ser visto como um dispositivo que também evoca uma voz e um corpo.

Para o autor, a noção de *ethos* adquire um caráter sócio-discursivo, isto é, atua na esfera social e se manifesta pelo discurso. É nessa perspectiva que o dizer adquire um tom que tem como finalidade atestar o que é dito, e que se apoia numa dupla figura do enunciador: a de um caráter e a de uma corporalidade (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004). Por caráter, compreendem-se os traços psicológicos e, por corporalidade, a constituição física, englobando também a maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social. O caráter e a corporalidade são atribuídos a um fiador que o leitor constrói a partir dos diversos indícios presentes no texto e fazem parte de um conjunto de representações sociais valorizadas e não valorizadas sob as quais se apoiam a enunciação que, por sua vez, pode confirmá-las ou modificá-las (MAINGUENEAU, 2005, p. 99).

Maingueneau (2006) usa o termo *incorporação* para designar a maneira como o destinatário se apropria do *ethos*. O autor (2006, p. 272) explica como essa “incorporação” funciona por meio de três formas de registro:

- A enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, dá-lhe *um corpo*.
- O destinatário *incorpora*, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo.

- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

Assim, a incorporação não se restringe a uma simples identificação com o fiador, mas implica um mundo ético que consiste em uma soma de estereótipos socioculturais “valorizados ou negados” os quais são fortalecidos ou remodelados pela enunciação. Entenda-se aqui “mundo ético” como essa “capacidade do destinatário em incorporar, assimilando em meio a enunciação, o conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 322). A questão é que o autor francês, em um exame autocrítico, reconhece que esta definição de *ethos* é limitada tendo em vista a diversidade de *corpora* abordada na Análise do Discurso, aspecto que dificulta uma análise mais eficiente em todos os textos (MAINGUENEAU, 2020).

Assim, com o propósito de melhor abordar essa questão, ele propõe atribuir ao *ethos* três dimensões. Conforme o autor,

- (1) A dimensão “categorial” abrange tanto os papéis discursivos quanto os estatutos extradiscursivos. Os primeiros estão ligados à atividade de fala e, portanto, à cena genérica: animador, narrador, pregador... Os segundos podem ser de naturezas muito variadas: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro, estudante... etc.
- (2) A dimensão “experencial” do *ethos* recobre as caracterizações sociopsicológicas estereotipadas: bom senso, agressividade, lentidão, estupidez, originalidade, mansidão...
- (3) A dimensão “ideológica” remete a posicionamentos. No campo político: feminista, esquerdista, conservador ou anticlerical; no campo literário: romântico ou naturalista... etc. (MAINGUENEAU, 2020, p. 25).

Essas dimensões fundamentam também o fato de que a diversidade de textos abordados na análise do discurso também leva o autor francês a ampliar a discussão sobre o *ethos* para os casos em que uma enunciação é representada em outra. Trata-se aqui do *ethos* encaixado. Ele parte dos textos escritos para o teatro, os quais tendem a privilegiá-lo, e expande a discussão para os textos narrativos, fazendo uma comparação entre o funcionamento hierárquico do conceito em ambas as instâncias. Desse modo, enquanto no teatro, o arqui-enunciador (dramaturgo) mostra seu *ethos*, mas não fala, na narrativa, o narrador fala e, portanto, pode-se confrontar diretamente entre o *ethos* do narrador (representante) e o *ethos* do personagem (representado), principalmente quando se trata de discurso direto, circunstância na qual as duas enunciações ocorrem separadamente. No caso do discurso indireto livre, ocorre certa fusão envolvendo as falas do narrador e do personagem, ainda assim, é possível, para o autor, que esse encaixe de enunciações melhor evidencie o *ethos* dentro do que reivindica um posicionamento. Assim, entendemos que essas

proposições de Maingueneau (2020) podem auxiliar na análise do *corpus* deste trabalho, posto que um dos aspectos recorrentes no discurso das canções são vozes que ora manifestam-se por meio de cenografias narrativas (narrador ou enunciador-narrador) e vozes que ora expressam-se como personagens - pescador (esposo, pai), mulheres (esposa, noiva), devotos (de Iemanjá, santos católicos).

Nas letras das canções praieiras, a propósito, um ponto relevante na identificação do *ethos* ocorre por meio dessa integração (ou confronto) entre as vozes do narrador e do personagem (ou do narrador-personagem), fazendo com que o leitor-ouvinte incorpore, desta forma, um tom de totalidade no universo praieiro no qual todos (pescador, mulheres, narrador-personagem) encontram-se inseridos em um universo movido pelo mar e dele não demonstram, em nenhum momento da enunciação, o desejo de sair. De fato, julgamos importante mencionar que a imagem do universo litorâneo nos textos das canções praieiras mostra a intenção de dar ênfase a uma cultura autêntica, que, nesse caso, é marcada principalmente por elementos e práticas associadas às culturas africanas. Assim, as cenografias reivindicadas para este propósito, embora as vozes se encontrem na maior parte das vezes bem definidas, isto é, fácil de identificar, pautam por essa integração ao litoral por meio de vozes.



### 3 METODOLOGIA

A série das canções praieiras constitui a obra musical do compositor Dorival Caymmi produzida por volta dos anos 1940 a 1950 do século XX.<sup>4</sup> Trata-se de uma obra reconhecida no cenário musical brasileiro, principalmente por retratar o modo de vida dos personagens, o cenário natural e os costumes do litoral, mais precisamente das vilas pesqueiras distanciadas do centro urbano de Salvador, na Bahia, à época dessas produções.

A temática desenvolvida nessas composições possui uma estreita relação com as vivências pessoais do compositor e a comunidade pesqueira, bem como é resultado também da forte relação afetiva dele com o mar, que pode ser associada tanto ao aspecto geográfico quanto com a sua ligação com a religiosidade afro-baiana. Soma-se a esses fatores, o contexto sócio-político e cultural durante o qual essa obra foi produzida.

Desse modo, paralelamente ao período de produção da canção, a região Nordeste desempenhava um papel fundamental na construção de elementos que fossem de encontro aos ideais da política em vigência (nacionalismo de Getúlio Vargas); Além disso, deve-se considerar também o quadro de estagnação socioeconômico, que já ocorria no início do século XX, no qual se encontrava a região Nordeste, em contraste com o desenvolvimento acelerado da região Sudeste. Assim, para compensar essa espécie de isolamento frente ao progresso que ocorria do resto do país, o Nordeste adquire subsídios para o desenvolvimento de uma cultura profunda e autêntica.<sup>5</sup> Nesse ínterim, a arte musical caymmiana condiz com as explanações de Risério (1993) quando afirma que o compositor recriou esteticamente a cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 1920 e 1940 do século XX. Risério afirma também que, ao partir para o Rio de Janeiro em 1938,

Caymmi levava consigo a cultura litorânea de uma cidade tradicional, principal agrupamento urbano do Recôncavo agrário e mercantil da Bahia. Uma cultura de traços próprios que se formara ao longo de mais de cem anos de solidão, no entrecruzamento constante de elementos e formas práticas culturais de extração essencialmente luso-africana. E da qual Caymmi seria expressão estética concentrada.

Observações como essa vêm a corroborar com o que constatamos durante o processo de análise das canções praieiras. É fato que na obra do compositor há indícios que apontam a ocorrência de eventos majoritariamente ligados ao modo de vida no litoral – festas religiosas, mitologia e pesca no mar. Aliás, Salvador é considerada uma cidade talásica por ter

---

<sup>4</sup> Informação com base no quadro elaborado por Silveira (2017).

<sup>5</sup> Bosco (2006)

o mar como mola propulsora dos hábitos e costumes do povo baiano. Desde as construções antigas, à culinária e as manifestações afro-brasileiras (RISÉRIO, 1993). Estas últimas, no entanto, chamam-nos mais atenção por integrarem uma temática considerável da obra praieira do compositor, na qual é nitidamente clara a relação dessas práticas e modo de vida dos personagens nas canções.

Assim, pela sua grande afeição ao mar, Dorival Caymmi se vale da criação de um gênero ou de um subgênero, canções “praieiras”. Entendemos que esta designação, a propósito, delimita os rituais, isto é, a forma como o interlocutor vai aderir a esse gênero com base na seguinte questão: dentre algumas das explicações que tratam sobre o fato das canções praieiras serem reconhecidas como um gênero musical, destacamos Teixeira (2001). Conforme este autor, possivelmente, o termo surgiu a partir dos meios de difusão como rádios e gravadoras, pelo próprio Dorival Caymmi ou por ambos. O autor cita ainda que a dificuldade em encaixar a obra em categorias musicais (choros, foxtrotes ou frevos) da indústria fonográfica na primeira metade do século XX, deve-se, possivelmente, à falta de uma estrutura musical definida ou de um ritmo único nessas canções. E essa dificuldade se justifica supostamente pela interferência da música erudita na obra Dorival Caymmi, tendo em vista que o compositor costumava ouvir essa vertente desde sua infância. Durante esse processo de indefinição, a obra passou a ser denominada como canções do mar, cantigas de pescadores e de canções praieiras, sendo esta última a intitulação definitiva logo após o lançamento do primeiro LP Canções Praieiras (TEIXEIRA, 2001, p.131). Ressaltamos, entretanto, que, embora o conjunto das canções praieiras assumam seu lugar na sociedade como prática discursiva, sendo abordado também numa perspectiva semiótica, que é a da canção, nesse momento, vamos nos deter à análise discursiva das letras.

Assim, ainda em conformidade com os princípios que regem as cenas da enunciação, o foco da nossa análise será nas cenografias nas letras das canções, uma vez que se tivermos como base essas o reconhecimento dessas canções como um gênero (ou subgênero), isso por si só não seria o suficiente para a concretização dos objetivos desta pesquisa. Portanto, nossas ponderações ao eleger o *corpus* deste trabalho, dirigem-se aos aspectos regulares que conduzem a forma como o litoral é abordado nessas canções.

A maior parte dessas regularidades consiste na presença de enunciados nos quais estão presentes elementos associados ao discurso religioso, mítico e que, por sua vez, fomentam a construção discursiva de papéis associados à figura do sujeito herói trabalhador do mar (pescador), bem como ao sofrimento e conformismo da figura feminina praieira. É por esse viés que a análise da cenografia torna-se crucial para os objetivos dessa pesquisa, pois

consideramos que é por meio dessa categoria discursiva que poderemos constatar a singularidade da obra.

Assim, faremos a investigação sobre como cada um dos elementos da cenografia assume sua posição em relação à topografia nessas canções.

### 3.1 *Corpus*

Inicialmente, em vista de uma abordagem discursiva em torno dessas canções, tomamos todas as canções que compreendem essa vertente com o objetivo de elencarmos as regularidades enunciativas com foco principalmente na topografia. Com base em tais observações, estabelecemos que o recorte fosse fundamentado, primeiro, em representações de caráter mais subjetivo, a exemplo da temática mítica-religiosa que se sobressai em canções renomadas do cancionário caymmiano (“Festa de rua”, “2 de fevereiro”, “O mar”, “É doce morrer no mar”, “História de pescadores”, “Sargaço mar” etc.), seguidas (em menor proporção) de fatores mais objetivos/concretos como o trabalho da pesca no mar (“O vento”, “História de pescadores”, “Canoeiro”). De modo que, tomados por essas ponderações, estabelecemos a ordem das canções conforme os parâmetros abaixo:

Tabela 1 – Ordem temática<sup>6</sup>

<b>Topografia</b>	<b>Aspectos recorrentes</b>
Mar metafísico	Mar como meio de contato entre o homem e as instâncias espirituais em meio às celebrações (sincretismo religioso, mitologia afro-brasileira)
Mar físico	Mar como espaço das festas religiosas, morte do pescador, beleza natural, ambiente de trabalho (pesca no mar).

Fonte: elaborado pela autora.

Observamos também que na construção desse universo, é recorrente o uso de

<sup>6</sup> Consideramos aqui o grau de ocorrência de um ou outro, o que implica que, em uma mesma canção, o mar tanto pode se configurar como um espaço físico quanto metafísico.

estruturas sintáticas que mostram a relevância do mar como topografia, por meio de locuções adverbiais e adjetivas que o indicam como lugar de origem ou qualificativo (“sereia do mar”) – ou como lugar de destino (“É doce morrer no mar”, “dia de festa no mar”, “nas ondas do mar”).

Notamos também a construção de estruturas textuais como narrativas, descrições, reiteraões e deslocamentos, as quais sugerem uma topografia e uma cronografia circular; gêneros como a convocação; além desses aspectos, nota-se também a presença de cenografias encaixadas as quais tornam possíveis também a construção de um *ethos* encaixado como nas canções “Dois de Fevereiro” e “História de pescadores”. Essa questão torna-se relevante visto que, conforme Maingueneau (2001), a cenografia discursiva deriva da articulação entre esses elementos. Respaldados em todos esses fatores, definimos as seguintes canções a serem analisadas:

Tabela 2 – Canções Praieiras

<b>TÍTULO</b>	<b>ANO DE LANÇAMENTO</b>
<i>Festa de Rua</i>	1949
<i>Dois de Fevereiro</i>	1957
<i>Promessa de Pescador</i>	1939
<i>É Doce Morrer no Mar</i>	1941
<i>História de Pescadores</i>	1957

Fonte: Elaborada pela autora.

### 3.2 Procedimentos Metodológicos

Após o processo seletivo das canções, realizamos a leitura de cada uma delas, porém, tendo como foco a leitura das letras, considerando o objetivo da pesquisa. Nessa perspectiva, dirigimos nossa atenção para a topografia, considerando que esta categoria se destaca nas letras das canções, sobretudo por sua relação com o modo como o *ethos* se constitui. Sendo assim, dividimos a análise de cada canção em tópicos relativos a cada um dos componentes cenográficos (enunciadores, coenunciadores, cronografia) e *ethos*, examinando como a topografia se relaciona especificamente a cada um deles.

Em síntese, a análise nas letras das canções praieiras nos leva à compreensão de que, conforme os preceitos de Maingueneau (2005), o leitor se coloca em um lugar social por meio da cenografia. Isso significa que esse leitor não só recebe as informações contidas no texto, mas ele é também tomado por uma inscrição numa cena de fala que o discurso promove para a produção de sentidos. Essa concepção, portanto, faz-se relevante ao nosso trabalho uma

vez que nos auxilia a identificar os lugares sociais possíveis por meio dos quais os sujeitos se manifestam nessas canções.

#### 4 ANÁLISE DA TOPOGRAFIA DISCURSIVA NAS CANÇÕES PRAIEIRAS DE DORIVAL CAYMMI

Conforme os objetivos deste trabalho, antes de iniciar a análise das letras das canções, consideramos destacar alguns dos aspectos que fundamentam a produção dessa obra cuja temática é voltada para o litoral. Um deles trata da relação do compositor com o mar da Bahia, como pode ser visto na obra de Stella Caymmi, sua filha, na obra “O mar e o tempo” (2001). Nesse caso, destacamos aqui os laços afetivos do artista com o litoral: ele costumava ver, durante sua infância, o mar de Salvador com ar de admiração: “Do fundo da casa, do sótão, a gente via a Baía de Todos os Santos, o mar de Itaparica, via aquela amplidão aberta. Eu via todo o cais do porto” (CAYMMI, 2001, p. 51). Dorival “aprendeu a amar o mar” durante os passeios com a família: “Aquele mar batendo forte, bonito. O coqueiral e o vento nos coqueiros”. Essa relação de encantamento com o mar/litoral nas canções praieiras reflete também um modo de ser (movido pela ideia de baianidade) do povo baiano. Dorival Caymmi, por sua experiência como veranista em Itapuã nos anos 30, quando neste lugar ainda existia a vila de pescadores, produziu suas canções e nelas fala das “(...) dificuldades da vida regida pelo mar, mas também conta quão bela e prazerosa essa vida podia ser” (MARIANO, 2019, p. 195). As canções praieiras fazem parte de um projeto no qual, para Carvalho (2009), Dorival Caymmi

(...) negociou conscientemente sua identidade baiana e de acordo com as suas representações da realidade sócio-cultural na qual esteve inserido, fosse em Salvador, onde nasceu e viveu até os 24 anos ou, no Rio de Janeiro, onde se tornou artista profissional e viveu até sua morte.

Sob o ângulo da espiritualidade, a relação do artista com o mar deve-se também a sua estreita aproximação com os eventos envolvendo a religiosidade de origem africana: “A gente ia pegando o toque da devoção vendo as festas, as danças, encontrando a nossa identidade com o orixá, observando a intimidade crescente entre o novato e a mãe de santo, a afinidade entre os filhos do mesmo orixá” (ALENCAR; BARBOSA, 1985, p. 35). A presença de entidade afro-baiana nas letras das canções praieiras também se deve ao contato direto de Dorival Caymmi e o candomblé:

Foi no momento em que eu senti que não se tem o direito de ser visceralmente daquela terra sem ser um participante da cultura negra do pobre baiano que veio para cá sem antes vontade própria e colaborou para esta cultura fantástica do novo mundo. É tudo tão consanguíneo, tão forte! A Bahia é uma cidade negra, cheia de

atavismo. Em criança, eu observava o candomblé e gostava, mas para mim, ele era apenas uma coisa percebida. Mais tarde, fui observando homens cultos, conhecidos internacionalmente [...] estudarem o candomblé. Aí estabeleci a diferença entre a coisa percebida e o objeto de estudo (ALENCAR; BARBOSA, 1985, p.182).

A citação acima contribui para a construção discursiva do mar nas canções praieiras, na medida em que essa tentativa de valorizar a cultura negra, fortificando sua qualidade como herança cultural, ocorre mediante as representações de origem africanas associadas ao mar, tendo como símbolo principal, Iemanjá. Assim, o compositor transfere para sua obra musical suas experiências, ao mesmo tempo em que recria a imagem do litoral baiano em uma espécie de fusão envolvendo aquilo que ele viveu e ao mesmo tempo testemunhou por meio também das vivências com o povo nativo do litoral de Itapuã.

Além das vivências dos artistas, o litoral abordado nas canções também é reflexo do processo histórico, que é a colonização que ocorreu basicamente via mar: a chegada à Bahia dos escravos africanos, trazendo seus costumes e suas crenças, bem como a mistura destes elementos com a cultura europeia, especialmente o catolicismo. Dessa forma, artistas como Dorival Caymmi, por meio de suas praieiras, recriam o modo de vida do litoral baiano que, através de uma realidade imaginária, também promove a valorização dessa cultura. Exposto esse panorama, tratamos a seguir sobre a constituição discursiva do mar em algumas das letras das canções praieiras, tendo como base os preceitos da cena enunciativa estabelecidas por Dominique Maingueneau.

#### **4.1 Canção “Festa de rua” (1949)**

Lançada em 1949, no álbum *Caymmi e Seu Violão*, “Festa de rua” é também denominada por Dorival Caymmi como “Cena baiana”.<sup>7</sup> Como se pode ver, ambos os títulos já dão destaque aos espaços nos quais se passaria a festa/cena, o “oficial” em uma “rua” e o segundo em um estado nordestino, a Bahia. Cumpre notar também que tais lugares, seja como adjetivo pátrio ou como parte de locução adjetiva, ocupam posição privilegiada nos títulos, na medida em que atuam como qualificadores, o que já aponta para o destaque que será dado, na canção, às topografias onde ocorre a festa.

Ao adentrarmos na canção, é possível notar que ela se refere a momentos diferentes da festividade religiosa em homenagem ao Bom Jesus dos Navegantes, que ocorre no litoral da Bahia. As duas celebrações ocorrem no mesmo espaço público embora em dias

---

<sup>7</sup> O Cancioneiro da Bahia (1947).

diferentes: a Festa da Conceição da Praia acontece de 30 a 8 de dezembro e a do Senhor dos Navegantes, de 30 a 1º de janeiro. Ambas as celebrações religiosas abordadas em “Festa de rua” tem uma relação com o mar, visto que durante o percurso da procissão, os fiéis percorrem o mar, especificamente, às águas da praia de Boa Viagem. “Festa de rua” reflete um período em que os festejos geralmente consistiam em celebrações de missas e procissões, cujo cortejo era formado por devotos e brincantes, bem como aproveitava-se o momento para propagar a cultura baiana por meio da culinária e outras formas de expressão locais (CASTRO JÚNIOR, 2014).

Sobre a festa de Bom Jesus dos Navegantes, ela já acontece há mais de duzentos anos e até hoje um grande número de fiéis que participam da celebração. A partir das 6 da manhã, os devotos participam de momentos como a missa, a lavagem do templo e orações, hasteamento da bandeira da devoção, encerrando, por volta das 7h30, com a celebração da missa envolvendo fiéis que trabalham e residem nas cercanias da praia de Boa Viagem. Atualmente, um dos momentos mais aguardados ainda do festejo ainda é quando a galeota quando desce ao mar por volta das 19h, e segue do cais do porto de Salvador.

Durante as celebrações, além de missas e procissões, havia o cortejo, que era formado por devotos e brincantes, bem como se aproveitava o momento para propagar a cultura baiana por meio da culinária e outras formas de expressão locais. (CASTRO JÚNIOR, 2014). Em relação aos sujeitos que integram o contexto dessas festividades, são indivíduos pertencentes às posições socioculturais diversificadas, segundo o compositor, baianas, pais-de-santos, capoeiristas, pescadores, mestres de saveiros reafirmando assim uma imagem associada ao sentido de coletividade principalmente mediante as práticas religiosas.

#### Festa de rua

(Dorival Caymmi, 1949)

- 1- Cem barquinhos brancos
- 2- Nas ondas do mar
- 3- Uma galeota a Jesus levar
- 4- Meu Senhor dos Navegantes
- 5- Venha me valê Senhor dos Navegantes
- 6- Venha me valê
- 7- A Conceição da Praia está embandeirada
- 8- De tudo quanto é canto muita gente vem
- 9- De toda parte vem um baticum de samba
- 10- Batuque, capoeira e também candomblé
- 11- O sol está queimando
- 12- Mas ninguém dá fé meu senhor dos navegantes



### *Da cenografia*

Se considerarmos os temas abordados, é possível notar que a canção se constrói pela mobilização de três partes: a da procissão marítima (versos 1 ao 3), a da súplica à divindade (versos 4, 5 e 6) e a da descrição da paisagem e do povo (versos de 7 o 12). No entanto, se a observarmos em termos da mobilização das cenografias, parece que a primeira e a terceira parte compõem uma cenografia principal da descrição dos espaços geográficos e sociais nos quais ocorrem as festividades religiosas retratadas na canção, e a segunda, uma cenografia encaixada na qual o enunciador assumindo o *ethos* de um personagem devoto “interrompe” o fio narrativo para fazer, em primeira pessoa, uma prece. Os três primeiros versos retratam a procissão marítima, ponto alto da festa do Bom Jesus dos Navegantes. A cena traz a figura simbólica da galeota, espécie de barco, que transporta a imagem do homenageado, como é possível conferir nas seguintes imagens:

Figura 1 – Galeota descendo ao mar



Fonte:

<https://www.salvadorbahia.com/experiencias/festa-do-senhor-bom-jesus-dos-navegantes/>.

Figura 2 – Procissão marítima em homenagem ao Bom Jesus dos Navegantes



Fonte:  
<https://www.salvadorbahia.com/experiencias/festa-do-senhor-bom-jesus-dos-navegantes/>.

Acerca da procissão do santo Bom Jesus dos Navegantes, Carvalho (2009) descreve:

(...) Conduzida pela Baía de Todos os Santos, a imagem de Bom Jesus dos Navegantes se reveste, para seus fiéis, em excelso protetor de pescadores e marítimos, porque sua presença em meio a eles, navegando com eles, representa confiança e segurança, demonstrando então que, quem nele confia está seguro das adversidades do mar naquele instante da procissão e em outros momentos da vida marinha (CARVALHO, 2009, p. 113).

O que foi pontuado pelo autor, ajuda-nos a entender, porque, em seguida, nos versos 4, 5 e 6, é encaixada a cenografia de uma prece direcionada ao Bom Jesus dos Navegantes, cuja imagem está na galeota que lidera a procissão marítima. O enunciador suplica para si próprio o socorro, a proteção da divindade. O próprio Caymmi classifica essa festividade que retrata nesta canção como “[...] a grande festa dos pescadores”<sup>8</sup>.

Nos versos 7 ao 12, é dada sequência às ações da festa que vinham sendo abordadas na cenografia principal. No verso 12, é como se o enunciador que faz o papel discursivo de narrador tirasse os olhos do mar e os voltasse para a “A Conceição de Praia”, ou seja, destacando os enfeites que essa igreja recebe em virtude da referida festa (“está embandeirada”). Esse verso insere o ouvinte em cronografia e topografia diferentes, já que irá representar outro episódio da mesma festa, o da procissão terrestre (“De tudo quanto é canto muita gente vem”), que sai do cais do Porto de Salvador, após a chegada da galeota com a imagem, e vai até a Basílica Santuário Nossa Senhora da Conceição da Praia (Comércio)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> O Cancioneiro da Bahia (1947).

<sup>9</sup> Disponível em: <https://arquiocesalvador.org.br/devotos-participam-das-homenagens-ao-senhor-bom-jesus->

Além dos elementos geográficos e sociais, o enunciador também se refere às sonoridades e ao sincretismo religioso que fazem parte na festa (De toda parte vem um baticum de samba/Batuque, capoeira e também candomblé). Conforme Mariano (2019), o sincretismo religioso foi a grande marca no século XX, na Bahia, e enquanto alguns atribuem esse sincretismo à convivência natural entre tradições ibérica, católica e africana, outros dizem que se tratava de uma forma encontrada pelo povo negro de salvar suas tradições. Essas tradições, de certa forma, incomodavam a elite, tendo em vista que ainda se desejava uma sociedade baiana notadamente branca. Assim a presença negra junto às suas manifestações culturais de raiz africana como a religiosidade, os batuques, a capoeira e as expressões carnavalescas incomodavam essa elite, chegando, inclusive, a sofrerem perseguição e proibição policial, principalmente aquelas de caráter religioso.

Finalmente, a canção que se inicia fazendo referência à topografia natural do mar (das “ondas do mar”) se encerra trazendo novamente um elemento da natureza, o sol forte, como um elemento que poderia dificultar a procissão terrestre que faz parte da festividade (O sol tá queimando). No entanto, como é possível constatar no diálogo, em primeira pessoa, que o enunciador promove novamente com a divindade, que isso não ocorre em razão da fé que ele tem no santo. É interessante notar como Caymmi usa a expressão “dá fé”, que é comumente empregada no Nordeste como equivalente de “não perceber, não notar etc.” para fazer o trocadilho de que por causa da fé o povo não “dá fé”. Com isso, constata-se que o enunciador se utiliza de um código de linguagem que produz efeitos de sentido, legitimando um discurso cujas cenas mostram que o poder da fé se sobrepõe às dificuldades em exercê-la por parte do devoto. Consideramos, com isso, o que propõe Maingueneau (2008), quando diz que uma cenografia pressupõe um determinado uso da linguagem, sendo, igualmente, indissociável dele.

### *Da topografia*

Ao analisarmos os elementos da cenografia, enunciador, coenunciador, cronografia e topografia, mobilizados na canção “Festa de rua” é possível notar a sobressaliência do último, desde o título até o final da canção. Considerando as topografias apresentadas na canção, propomos para ela uma nova divisão. A primeira parte, que compreende os versos 1 ao 6, se liga à topografia da água, ao passo que a segunda, dos versos 7 ao 12, relaciona-se com a topografia da terra. Cada uma delas remete a um lugar e,

consequentemente, a um tipo de procissão diferente (marítima e terrestre), as quais se subsumem no espaço-tempo de uma única festividade religiosa, que pelas características descritas parece ser a do Bom Jesus dos Navegantes.

A primeira parte refere um dos momentos mais esperados da festa que acontece, no dia 31 de dezembro, quando a galeota desce ao mar. A propósito da relação da topografia marítima com as festividades religiosas, Mariano (2019, p. 46) considera que:

Pela expressividade que possuem até hoje em dia, destacam-se como especialmente importantes as festas do Bonfim, do Senhor Bom Jesus dos Navegantes e de Iemanjá, no Rio Vermelho, três festas em que a água desempenha papel fundamental. [...] a água está presente por serem celebrações criadas por pessoas que dependem do mar, como um pedido de proteção, ambas envolvendo uma procissão marítima.

Dessa forma, a canção mostra como a topografia do mar, nessas festividades religiosas baianas, equivale, de certo modo, a dos santuários terrestres, na medida em que é parte constitutiva desses tradicionais e expressivos eventos, compondo também os títulos dados a entidades do discurso religioso, especificamente do catolicismo (Bom Jesus dos Navegantes, Conceição da Praia). Nesse sentido, é que se pode dizer que o mar tem dupla função, física e metafísica, funcionando como sede para procissão, e, por extensão, para o encontro do homem com a divindade.

Já a segunda parte indica o momento seguinte dessa celebração, qual seja, a procissão terrestre, que se inicia após o final da peregrinação marítima com a chegada da imagem ao cais do Porto de Salvador. A referência à “Conceição da Praia” no início do verso 6, marca, na canção, além da transição da topografia do mar para a terra, a mudança na cronografia que ilustra os diferentes momentos da festa, tendo em vista que o tempo verbal é mantido no presente. Outro aspecto que cabe destacar é que a procissão terrestre também se encerra no mar, tendo em vista que o destino final dessa peregrinação é a Basílica denominada de Conceição da Praia, cuja origem remonta a uma capela de taipa à beira-mar, construída por Tomé de Sousa, governador da Bahia, à época, para abrigar a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, padroeira de Portugal. Isso possibilitou que “marinheiros e viajantes, pescadores e peixeiros” passassem a frequentar o local com o intuito de fazer orações à santa, que logo passou a ser denominada Nossa Senhora da Conceição da Praia e se transformou na entidade protetora do comércio. Interessante também notar que as denominações Bom Jesus dos Navegantes e Conceição da Praia trazem essa relação com a topografia litorânea e, por extensão, com os diversos habitantes dessa região.

### *Da cronografia*

Quanto à cronografia discursiva, na cena inicial, o tempo é da enunciação, que no verso 3 é marcado pela presença do verbo “levar”, indicando um ato permanente, isto é, refere-se a galeota que leva a imagem do santo durante o percurso da procissão. Percebe-se que essa espécie de descrição estática, na qual predominam formas nominais (cem barquinhos brancos/ nas ondas do mar) e apenas a presença de um verbo, em nossa visão, remete ao tom solene visto que trata-se também de uma celebração que se insere no aspecto do sagrado. Na cenografia da prece, o uso da forma verbal no imperativo “venha” indica um dos principais indícios de uma súplica e que é a solicitação/pedido ou convocação (há também a louvação e o agradecimento) e que ocorre no momento em que a voz enuncia. Já a cena final a qual descreve a cena da praia embandeirada, a maior presença de verbos no presente instaura um maior dinamismo à cena, dando um tom de movimentação e incrementando mais o espírito festivo: “está embandeirada”, “muita gente vem”, “de toda parte vem um baticum do samba”. Portanto estes aspectos contribuem para o efeito de unidade entre as celebrações no âmbito da canção, ao passo que, como dito, na realidade são festas distintas que ocorrem em dias diferentes. Essa estratégia de unificação pode servir para tratar, no curto espaço de uma canção, das duas importantes manifestações culturais do litoral baiano, a fim de legitimá-las.

### *Do ethos*

É possível observar o *ethos* construído na canção, relacionado à dimensão categorial, tendo em vista que é muito ligado à atividade de fala, já que funciona como uma espécie de narrador-personagem da “festa de rua” que é apresentada na canção. Quando associado às cenografias da canção, esse *ethos* parece se subdividir ou se apresentar de duas formas, com ou sem marcadores explícitos. Os três primeiros versos fazem uma descrição na qual, como era de se esperar, predominam os nomes (cem barquinhos brancos/ nas ondas do mar) e há a presença de apenas um verbo (Uma galeota a Jesus levar), sem marcas explícitas de pessoa que possam ser atribuídas ao enunciador.

Já os três versos seguintes (4,5 e 6) que introduzem em discurso direto a cenografia da prece, mostram pronomes pessoais de primeira pessoa (“meu”, “me”), os quais ancoram no enunciado o responsável por ela. Nesse sentido, quando ligamos as cenografias da descrição e a da prece, somos levados a pensar que naquela temos um *ethos* representante de narrador, ao passo que nesta é construído um *ethos* representado de personagem. Isso pode ser notado, inclusive, pelas mudanças no código de linguagem, já que a personagem usa expedientes da oralidade como a junção do pronome pessoal ao verbo e não pronuncia o

fonema /R/ no final dos verbos no infinitivo, o que não se escuta na fala do narrador.

#### 4.2 Canção “Dois de fevereiro” (1957)

“Dois de Fevereiro” compõe o álbum *Caymmi e o Mar*, lançado em 1957. Diferentemente de “Festa de Rua,” cujo título realça a topografia, em “Dois de Fevereiro” destaca-se a cronografia, que se refere ao dia em que é festejada Iemanjá na Bahia. O desenrolar da canção apresenta as ações relacionadas com a oferenda que o enunciador fará durante essa data. Como se sabe, Iemanjá é uma divindade de origem africana associada às águas dos rios e mares e é cultuada em várias regiões do Brasil. No entanto, cabe ressaltar que o dia mencionado na cronografia da canção, corresponde especificamente à data em que a festa é realizada na Bahia. Em Salvador, desde a década de 1920<sup>10</sup>, esse é o dia dedicado a Iemanjá. As homenagens a essa entidade ocorrem também em outras datas nos diferentes estados brasileiros. Assim, enquanto, na Bahia, a festa ocorre em 2 de Fevereiro, em outros locais os devotos se dirigem às praias nos dias 8 de dezembro, quando os católicos celebram o dia de Nossa Senhora da Conceição e/ou na passagem do ano novo.

Conforme Mariano (2009), relatos de pescadores dão conta que essa data começou a se estabilizar, em Salvador, a partir de uma festa em louvor a Iemanjá que foi organizada por um pequeno grupo de pescadores no bairro do Rio Vermelho, na Bahia. Eles se organizaram e saíram em direção ao mar levando presentes. Desde então, todos os anos, uma multidão de fiéis se dirige ao litoral com o intuito de homenagear Iemanjá.

A adesão à festa foi crescendo a cada ano e ganhou notoriedade também por ser mencionada na literatura e na música. A data também é citada por Dorival Caymmi quando este diz que “não pode existir festa popular mais bela do que a de Iemanjá, realizada em 2 de fevereiro no Rio Vermelho, inspiradora dessa canção. O tempo passa e a cada ano a festa da Senhora do Mar torna-se maior, congregando gente vinda de todo o Brasil” (CAYMMI, s/d).

- 1- Dia dois de fevereiro
- 2- Dia de festa no mar
- 3- Eu quero ser o primeiro
- 4- A salvar Iemanjá
- 5- Escrevi um bilhete pra ela
- 6- Pedindo para ela me ajudar
- 7- Ela então me respondeu
- 8- Que eu tivesse paciência de esperar

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/listas/dia-de-ianjanja-a-rainha-do-mar-e-celebrado-em-2-de-fevereiro.htm>. Acesso em: 24 nov. 2022.

- 9- O presente que mandei pra ela  
 10- De cravos e rosas vingou  
 11- Chegou, chegou, chegou  
 12- Afinal que o dia dela chegou  
 13- Chegou, chegou, chegou  
 14- Afinal que o dia dela chegou.

### *Da cenografia*

Considerando a estrutura da canção, observamos que ela se constrói mediante três cenas. Na primeira delas, que compreende os versos 1 e 2, afirma-se, por meio de frases declarativas, o tempo e o lugar referentes à cenografia principal. A data e o local já aludem a um contexto de propagação da cultura afro-baiana, destacando um evento de cunho afro-religioso (Dia dois de fevereiro) que tem como topografia o mar (“Dia de festa no mar”).

É no dia 2 de fevereiro que milhares de pessoas, na Bahia, dirigem-se ao litoral com o intuito de tecer homenagens à “rainha das águas”, como, geralmente, Iemanjá é conhecida. Sendo assim, percebemos que a dêixis espacial e temporal neste trecho da canção configuram uma cenografia de festa popular religiosa afro-baiana e litorânea. A marcação do enunciador ocorre na cena seguinte, versos 3 e 4, quando ele expressa o desejo de ser o primeiro a saudar Iemanjá mostrando, assim, um *ethos* de ímpeto e prontidão em reverenciar aquela divindade.

A cena principal se desenrola mediante ao encaixe de uma cena ocorrida no passado (“escrevi”, “respondeu”, “mandei”) na qual é narrado o conteúdo de uma correspondência e as ações relacionadas a essa interação, conforme pode ser visto por meio de verbos empregados no passado nos seguintes trechos “escrevi (um bilhete)”, “ela então me respondeu” entre o enunciador e a orixá. Nesse “diálogo”, o enunciador pede ajuda, mostrando um *ethos* “crente”, “devoto”, “fiel”. Em resposta ao enunciador, Iemanjá pede que ele tenha “paciência de esperar”.

Os versos 9 e 10 engendram a cenografia do envio da oferenda, quando o enunciador relata que a divindade a aceitou (“O presente que mandei pra ela/De cravos e rosas vingou), ou seja, “recebeu” e “aceitou” o presente enviado por ele e atendeu ao seu pedido por isso, no momento da enunciação, dia 02 de fevereiro, irá prestar sua homenagem a Iemanjá como forma de gratidão. Nos versos finais, 11, 12 e 13, em tom festivo, o enunciador ao repetir os verbos “chegou, chegou, chegou” e utilizar o advérbio “afinal”, sinaliza, respectivamente, seu contentamento e seu alívio pelo fato do dia de festejar Iemanjá finalmente ter chegado.

O bilhete, a espera, o atendimento do pedido e a oferenda como “pagamento” pela

graça recebida parecem constituir cenas validadas que fazem referência a uma das práticas que os devotos de Iemanjá executam durante os festejos de 2 de fevereiro. Embora o enunciador não mencione como foi enviado o bilhete, somos levados a associar o modo como se dá essa prática, ou seja, no dia da festa, na Bahia, geralmente os devotos escrevem seus pedidos por meio de bilhetes, os quais são colocados em balaios levados até o alto mar.

No que tange à canção em análise, o bilhete parece ter sido enviado no ano anterior, como atesta a presença dos verbos no pretérito perfeito (escrevi, respondeu, tivesse, mandei). Depois de certo tempo, ele parece ter tido a sua solicitação atendida e, por isso, no momento da enunciação, dia da festa de Iemanjá, está ansioso para ir cumprir a sua “promessa”, a sua parte no acordo, ou seja, levar a oferenda como forma de gratidão por ter sido ouvido e contemplado.

Conforme Mariano (2009), geralmente essas oferendas envolvem um agradecimento ou um pedido a Iemanjá, a qual, para Vallado (2008), é considerada o orixá mais poderoso das águas. Quanto aos presentes, os devotos costumam ofertar produtos dos mais variados como sabonetes, perfumes, pentes, espelhos etc. No verso 11 da canção, fica explícito que “cravos e rosas” compuseram a oferenda do enunciador à entidade. De acordo com a crença nesse costume, simbolicamente esse tipo de oferenda está associada à sorte, à atração de boas energias, etc.<sup>11</sup> Feitas essas considerações, concluímos que o movimento da cenografia em “Dois de fevereiro” retrata o universo discursivo relacionado às práticas instaladas na memória coletiva restrita ao contexto da cultura afro-baiana, situando o sujeito no tempo e em um espaço historicamente instituído.

### *Da cronografia*

Para melhor delinear a construção da cronografia em “Dois de fevereiro”, seguimos nos baseando na divisão das cenografias feita por nós. Assim temos que, na parte inicial, que chamamos de cenografia declarativa, há uma referência cronológica, “Dois de fevereiro”, que aponta para o tempo da enunciação. Se considerarmos o aspecto extralinguístico, veremos que a data é uma alusão aos festejos em homenagem a Iemanjá.

Entretanto, se observarmos as ações tanto da correspondência como da oferenda, vemos que a presença de verbos no passado “escrevi”, “respondeu”, “mandei”, o coenunciador, em relação ao momento da enunciação, é conduzido a um outro tempo, o qual se refere a ocasião em que o enunciador devoto fez o pedido e ofereceu o presente e que,

---

<sup>11</sup> Cf. <http://alexandrelomilodo.blogspot.com/2012/01/e-tempo-de-ofertar-flores-iemanja.html>. Acesso em: 20 out. 2022.



nesse caso, não se sabe exatamente se foi no dia 2 de fevereiro do ano anterior que esses ritos foram realizados.

O que pensamos como relevante aqui é que o encadeamento dessas ações desvela o sujeito instituído em meio a um espaço de tempo marcado pela prática de uma tradição religiosa. Assim é que a prontidão do enunciador em festejar Iemanjá em 2 de fevereiro acontece em consonância com as ações (os rituais) por ele executadas em um tempo anterior ao da enunciação, no qual, como dissemos, primeiramente fez um pedido, ofereceu presente e posteriormente, no presente enunciativo, celebrará a entidade durante aquele dia dos festejos em homenagem a ela, visto que teve sua graça alcançada por intermédio de Iemanjá.

Quanto a este último aspecto, no verso 11, apesar do verbo está conjugado no pretérito perfeito, “chegou”, tem um sentido prospectivo em relação ao decorrer daquele dia no qual se realiza a festa o que é reforçado pelo espírito de euforia e alívio demonstrado pelo enunciador em razão da chegada da data (versos de 11 a 14), ao passo que os verbos conjugados nas cenas do pedido e da oferta remetem a um passado mais distante. De todo modo, sob nossa concepção, semelhante à canção analisada anteriormente, “2 de fevereiro”, o tempo se constrói de forma circular, tendo em vista que a canção inicia com a menção ao tempo, “dia 2 de fevereiro”, relativo à produção do enunciado, e termina com o enunciador remetendo a essa mesma instância, por meio do trecho “ chegou, chegou/ afinal que o dia dela chegou, chegou”.

#### *Da topografia*

Considerando a divisão das cenografias na canção “Dois de fevereiro”, percebemos que o discurso encena a topografia do mar, como é delineado logo na primeira parte da canção, no verso 2 (“dia de festa no mar”), trecho que se refere ao espaço geográfico onde ocorre a festa de Iemanjá. Nas demais cenografias (do bilhete e da oferenda), não há uma menção explícita que associe a ocorrência dos eventos com o mar. No entanto, a sequência de ações empreendidas leva, por meio da memória coletiva, a relacionar às cenas do ambiente dessa festa popular que ocorre nesse ao ambiente marítimo (baiano), visto que o ato de escrever o bilhete e o envio da oferenda a Iemanjá só se fazem nesse contexto no qual a presença do mar é necessária. Trata-se de um acontecimento cuja figura principal, Iemanjá, tem sua origem ligada às águas, pois, como já relatamos, tanto os bilhetes (pedidos) como os presentes, são enviados a ela por intermédio de embarcações. Este aspecto pode ser reforçado pelo o que relata Vallado (2002):

É o orixá mais poderoso ‘do fundo do calunga’ (o mar) e é no mar, e em geral nas águas, que se exerce o seu culto. Os devotos lhe dão presentes (...) que levam para um lugar bem fundo do mar ou para onde as águas se encontrem. Se não afundar, o presente não será aceito (...). As pessoas que têm obrigações com Iemanjá só se consideram quites com mãe d’água quando lhe levarem presentes, em ruidosas procissões marítimas, a bordo de saveiros a vela ou a remo ao som dos atabaques e dos cânticos sagrados, em todas as águas...” (VALLADO, 2002, p. 164-165, apud. CARNEIRO, 1954, p. 85-87).

Deste modo, acreditamos que o mar como a topografia principal na canção, privilegiado no decorrer da letra, tem um duplo viés discursivo. O primeiro de mar como elemento geográfico, que surge como “palco” para a festa, que transporta as embarcações, portadoras dos pedidos e oferendas, e o segundo, como mar de cunho metafísico, isto é, como templo, lugar no qual habita Iemanjá e ao qual e pelo qual seus “devotos” recorrem para com ela manterem contato.

Os ritos praticados pelo enunciador são representações que remetem à crença de que Iemanjá, na sua condição de habitante do fundo do mar, recebeu seu bilhete e o presente, como pode ser constatado no verso 9, no qual o termo “vingou” tem sentido de “obter sucesso” nesse contato (via mar) entre o enunciador e a divindade, enfatizando a crença popular de que Iemanjá habita no mar.

Assim, em “Dois de fevereiro”, como em “Festa de rua”, o mar é mobilizado como um espaço no qual os indivíduos podem se conectar ao sagrado, aspecto que é ressaltado no que diz Carvalho,

Para os homens do mar da Bahia, este é o espaço onde o sagrado se manifesta, seja por meio de Bom Jesus dos Navegantes seja por Iemanjá. São duas festas que se assemelham pela forte presença do ambiente marinho e para o qual se voltam todas as atenções, embora, é bom destacar, suas funções em terra firme sejam também importantes, já que é em terreiros, igrejas e ruas onde se inicia ou termina grande parte de suas ritualidades. (CARVALHO, 2009, p. 120-121).

Portanto, percebemos que “Dois de fevereiro” instaura uma cronografia relacionada a uma festa especificamente afro-religiosa e que integra a cultura baiana, também articula junto a essa data, visto que é um elemento constitutivo daquela, a topografia do mar, que parece ser tão ou mais determinante para essa festa do que para as retratadas em “Festa de rua”.

#### *Do ethos*

Com base na observação das cenografias mobilizadas na letra da canção “Dois de fevereiro” vemos que, similarmente a “Festa de rua”, o *ethos* pode ser relacionado à dimensão

categorial, à medida que a voz no decorrer da letra assume a posição de narrador-personagem. Logo no início da canção, nos versos 1 e 2, ocorre a descrição fazendo referência ao tempo e ao lugar da enunciação. Percebe-se então aqui que não há um indício explícito da manifestação do enunciador, ao passo que, nos versos 3 e 4, esse enunciador se manifesta mediante ao pronome pessoal em 1ª pessoa (eu), quando ele expressa seu desejo em saudar Iemanjá no dia 2 de fevereiro.

Dessa forma, podemos dizer que na cenografia da descrição sobre o tempo e o lugar relacionados às celebrações, temos o *ethos* representante, o do narrador, enquanto que na manifestação do enunciador em discurso direto, temos o *ethos* representado. No que se refere a este último, ao dizer que “quer ser o primeiro a salvar Iemanjá”, observamos, portanto, que se trata de um *ethos* que evoca a demonstração de fé, devoção e admiração pela orixá.

Para Carvalho (2009), essa vontade em reverenciar a divindade é motivada pela crença de que o pedido a Iemanjá, feito no ano anterior, foi atendido, tendo em vista que o presente de cravos e rosas enviado a ela foi aceito. Isso pode ser constatado por meio da cena encaixada da correspondência quando o enunciador, mais uma vez por meio de discurso direto, narra o “diálogo” que ocorreu no passado (“escrevi”, “respondeu”), entre ele e Iemanjá (versos de 5 a 8). Ao pedir ajuda à entidade, o enunciador reitera novamente o espírito devocional, crente e fiel. Como resposta, a orixá por sua vez, pede que ele tenha paciência em esperar para que o pedido seja atendido; conforme Carvalho (2009, p. 118),

não se sabe exatamente qual, como ou quando o pedido foi feito, mas apenas que foi atendido. De qualquer forma, ele foi obrigado a esperar, a ter paciência, segundo orientação da própria divindade que, com isso, testa a fidelidade dele, assim como sua resistência.

Com isso, cremos que, de fato, a cenografia encaixada referente à oferenda aliada à cena da correspondência confirma o *ethos* paciente do enunciador, posto que os versos 9 e 10 mostram que ela aceitou o presente de cravos e rosas oferecido por ele.

Assim como no início da canção, a cena final apresenta uma voz que narra a chegada do dia de, finalmente, celebrar Iemanjá, conforme vemos nos versos 11 e 12. Assim, parece-nos que temos um *ethos* representante, caracterizado pela euforia misturada à sensação de alívio de uma ansiedade expectante, visto a presença de frases exclamativas e reiterativas como bem observa Carvalho (2009).

Para o autor, “chegou, chegou, chegou”, bem como “afinal que o dia dela

chegou”, causa uma certa tensão emocional, o que não ocorreria caso ambos os trechos estivessem em posições trocadas (“Afinal que o dia dela chegou”, “Chegou! Chegou! Chegou!”). Deste modo, surge primeiro a explosão de alegria e, conseqüentemente, a sensação de alívio marcada, linguisticamente, pelo advérbio de modo “afinal”, no que resulta em tom de um efetivo desfecho da canção.

### 4.3 Canção “Promessa de pescador” (1939)<sup>12</sup>

“Promessa de pescador”, juntamente com “Rainha do mar” deu início, no final dos anos 1930, à série de canções praiadeiras (SILVEIRA, 2017). No decorrer da letra, a temática se divide intercalando trechos que, além da promessa, focam na saudação a Iemanjá e na súplica do pescador àquela entidade, o que nos leva a concluir que o título já remete àquela cena encaixada, visto que é instaurado na memória coletiva que o autor da promessa, geralmente faz uma súplica e, se for atendido (a), terá que cumprir o acordo dando algo em troca, ou seja, pagar o que prometeu.

Convém salientar que, em termos comparativos, em “Festa de rua”, há também a presença da cena genérica referente à súplica, e, em “Dois de fevereiro”, como vimos, a do pedido, que surge em forma de bilhete, fato que, portanto, corrobora com a questão da ênfase das práticas relacionadas aos eventos religiosos sincréticos ou de matriz africana nessas canções.

Conforme Carvalho (2009), a canção faz uma referência à transmissão do costume da pesca de pai para filho, mas que não é só isso, pois os longos anos dedicados à pesca no mar o levam a pedir para a orixá que proteja seu filho para que este também, após a morte do velho pescador, possa dar continuidade a atribuir oferendas à entidade. Assim, vemos que a canção, como menciona o título, não se refere só à promessa, mas à transmissão de dois costumes: a pesca e à devoção a Iemanjá.

- 1- Alodé Iemanjá odoiá
- 2- Ê... ê...ê...ê..
- 3- Ê... ê...ê...ê..
- 4- Ê... ê...ê...ê..
- 5- Ê... ê...ê...ê..
- 6- A Alodé Iemanjá Oê Iá
- 7- A Alodé Iemanjá Oê Iá
- 8- Iemanjá Oê Iá
- 9- Iemanjá Oê Iá
- 10- Iemanjá Oê Iá

<sup>12</sup> Versão retirada do livro “Cancioneiro da Bahia” (1947).

- 11- Senhora que é das águas  
 11- Tome conta de meu filho  
 13- Que eu também já fui do mar  
 14- Hoje tou véio acabado  
 15- Nem no remo sei pegá  
 16- Tome conta de meu filho  
 17- Que eu também já fui do mar  
 18- Ê... ê...ê...ê..  
 19- Ê... ê...ê...ê..  
 20- Ê... ê...ê...ê..  
 21- Ê... ê...ê...ê..  
 22- A Alodé Iemanjá Oê Iá  
 23- A Alodé Iemanjá Oê Iá  
 24- Iemanjá Oê Iá  
 25- Iemanjá Oê Iá  
 26- Iemanjá Oê Iá  
 27- Iemanjá Oê Iá  
 28- Quando chegar o seu dia  
 29- Pescador véio promete  
 30- Pescador vai lhe levar  
 31- Um presente bem bonito  
 32- Para dona Iemanjá...  
 33- Filho dele é quem carrega  
 34- Desde terra até o mar  
 35- Ê... ê...ê...ê..  
 36- Ê... ê...ê...ê..  
 37- Ê... ê...ê...ê..  
 38- Ê... ê...ê...ê..  
 39- Alodé Iemanjá odoiá  
 40- Alodé Iemanjá odoiá  
 41- Iemanjá Oê Iá, Iemanjá Oê Iá, Iemanjá Oê Iá, Iemanjá Oê Iá, Iemanjá Oê Iá...

### *Da cenografia*

Observando o título de “Promessa de pescador”, vemos que é mobilizada a cena validada da promessa ou voto religioso que, na letra da canção faz referência a um ato do enunciador (pescador) quando este pede proteção para o seu filho e promete um presente à Iemanjá caso ela atenda ao pedido do pai.

Nos primeiros versos da letra, nota-se a semelhança entre as duas canções já analisadas, marcadas pela ausência de marca de um enunciador. Entretanto, aqui não temos mais uma descrição ou declaração e sim um vocativo relacionado a uma saudação, aparentemente, na língua iorubá: “A Alodé Iemanjá Oê Iá” (versos 5 e 6). Sem adentrarmos mais a fundo na questão do sentido geral desse tipo de saudação, consideramos a tradução de cada palavra: “alodê” significa “negro faceiro, retinto, de pelo lustrosa”; Iemanjá, “orixá das águas salgadas”; Oíá, “Iansã Menina, orixá do fogo, trovão e tempestade” (SILVEIRA, 2017).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Ainda conforme o autor, pode-se suavizar a incompreensibilidade da frase supondo que o “oiá” ouvindo seja uma corruptela “oê, iá” (algo como “Oh, Senhora”) ou, com bastante vontade, de “odoiá” (uma das saudações características de Iemanjá), o que daria ao encadeamento final o significado de uma homenagem à orixá do mar.”

Nota-se que esse trecho reflete uma forma de se saudar Iemanjá, mas é importante ressaltar que há várias delas no universo do culto aos orixás. Porém, não sabemos exatamente se essa forma tem relação com o modo particular como Dorival Caymmi lidava com sua prática ao culto a essa divindade ou se ela constitui um modo de reverenciar já típico no culto a Iemanjá. O fato é que, tendo em vista que esse trecho compõe o refrão da canção, intercalando entre as duas passagens que fazem menção à súplica e à promessa, notamos que há, nesse caso, uma interdependência, o que nos faz crer que essa ação em referência à orixá de forma repetitiva, tem como objetivo mostrar respeito, admiração, bem como pode ser também uma forma de, insistentemente, pedir bênçãos aos orixás.<sup>14</sup>

Ainda sobre essa questão, podemos nos apoiar nos estudos de Mariano (2019), ao dizer que o ato de saudar um santo ou um orixá está relacionado a uma das formas típicas de estabelecer contato com essas entidades. Aqui, no caso, a pesquisadora trata como “chamado” esse tipo de contato e estabelece que ele pode ocorrer em casos de invocação, súplica ou pedido. No contexto do culto-afro na Bahia, isso geralmente acontece quando esses “chamados são dirigidos a santos como o Senhor do Bonfim ou a alguns orixás”. Quanto a estes últimos, ela cita ainda que seus nomes aparecem com frequência “acompanhados de um aposto explicativo da sua história ou tipo de poder atribuído – rainha dos raios, caçador, rei – e saudações tradicionais em iorubá”, o que a nosso ver, sustenta a saudação em “Promessa de pescador”, como pode ser visto pela tradução por nós citada.

A propósito, considerando ainda, um dos termos presentes na saudação, “Alodê”, que no caso significa “negro faceiro, retinto, de pelo lustroso”, temos então aqui uma representação ligada ao fator étnico racial, visto que a canção foi produzida em um contexto, que infelizmente está sendo revivido atualmente em que as práticas do candomblé eram vista ainda com certo preconceito por parte da sociedade. Risério (1993) cita que “Promessa de pescador” foi uma canção que, por sua temática associada ao culto afro, era vista com certa estranheza pelo ouvinte do Sudeste. Porém, no decorrer do tempo, essa recepção foi se transformando em termos de uma maior tolerância ou mesmo de uma crescente adesão aos elementos da cultura afro.

Seguindo este raciocínio, entendemos que a legitimação desse discurso em “Promessa de pescador”, acentua-se quando os versos 10 a 14 engendram a cenografia da súplica que se inicia quando o enunciador se dirige à Iemanjá por meio de mais um vocativo,

---

(DOMINGUES, 2009, p. 34) e “O refrão já vem em ioruba – ou numa espécie de “iorubaiano”, se preferirem.” (RISÉRIO, 1993, p. 82).

<sup>14</sup> Cf. <https://www.wemystic.com.br/saudacoes-orixas-umbanda/>.

“Senhora que é das águas”, fato que sinaliza a topografia baseada na associação da figura dessa divindade às águas. Em seguida, o enunciador pede para ela tomar conta de seu filho e logo em seguida justifica o pedido ao dizer que também já pertenceu ao mar.

Essa cena mobiliza aspectos relacionados à transmissão de costumes de geração para geração, que nesse caso diz respeito ao trabalho da pesca, mas não só isso, o discurso na canção é reatualizado à medida que Iemanjá, na condição de protetora dos pescadores, surge como esse elemento de afirmação das práticas da pesca no mar, mesmo em condições de perigo como pode ser visto em canções como “É doce morrer no mar”.

Desse modo, a cenografia da súplica implica a transmissão de valores relacionados tanto à pesca no mar, como ao culto à Iemanjá. Este último aspecto ganha força na cenografia da promessa, quando o sujeito enuncia que no dia em que se celebra Iemanjá, ele irá presenteá-la em troca de proteção para seu filho. Nota-se que não é mencionado o dia específico que a entrega do presente irá ocorrer, embora o dia 2 de fevereiro seja a data mais reconhecida em homenagem dedicada à celebração a Iemanjá em Salvador, na Bahia.

#### *Da topografia*

No decorrer da análise de “Promessa de pescador”, é possível destacar que a topografia se faz presente principalmente nos trechos nos quais se desenvolvem as cenografias da súplica (versos 10 a 16) e da promessa (versos 27 a 33). Nota-se que a figura do mar surge na cenografia da súplica, mediante os trechos “senhora que é das águas” e “que eu também já fui do mar”. Já na cena da promessa, os elementos espaciais apontam para o percurso de transporte da oferenda que tem origem na terra e destino no mar (“filho dele é quem carrega desde terra até o mar”).

A súplica se inicia quando o enunciador faz uma espécie de invocação por meio do vocativo “senhora que é das águas”, que nesse caso sinaliza a topografia associada à própria origem da entidade ou a uma característica sua. Cabe notar também que é utilizado o recurso sintático da clivagem com o uso do “que é” para realçar o constituinte “das águas” que corresponde à topografia. Recorramos, então, para melhor situar a construção dessa divindade, os aspectos míticos relacionados às suas origens.

Um dos pesquisadores que trata sobre esse ponto, Prandi (2002), diz que, por sua origem africana, Iemanjá é uma divindade associada às águas doces, sendo assim, intitulada como “ninha do Rio Ogum”. Ela também é “associada aos rios e suas desembocaduras”. O autor afirma ainda que, ligada ao mito da criação, Iemanjá surgiu das águas do mar pela ação de Olodumaré, o deus supremo. Outras fontes de pesquisa afirmam também que a associação

de Iemanjá ao ambiente do mar deve-se à sua inserção no norte do Brasil, onde foi e ainda é considerada padroeira dos pescadores<sup>15</sup>.

É importante destacar que no campo espaço discursivo do culto a Iemanjá, essa espécie de chamamento constitui as várias maneiras de se dirigir a essa entidade, ou melhor, dita uma forma específica de relacioná-la ao mar. Nesse caso, o enunciador por meio de uma oração adjetiva restritiva mostra que se trata de uma “senhora” ligada às águas do mar e não dos rios ou outro âmbito aquático.

Em um plano mais superficial, diríamos que “senhora” restringe o sentido ao âmbito do culto afrobaiano, considerando que na tradição religiosa baiana ou em outras regiões do Brasil, Iemanjá está associada a santas católicas: Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Candeias, Nossa senhora da Piedade e Virgem Maria. A relação desta invocação que introduz a cena da súplica implica a nosso ver, na inserção do enunciador em um espaço que se configura como mítico/metafísico, isto é, um espaço que também se estabelece para além do plano físico/material.

Nos versos “tome conta do meu filho/que eu também já fui do mar” (versos 15 e 16), o enunciador se coloca nesse espaço como alguém que já pertenceu ao mar, obviamente considerando as pistas deixadas no decorrer do texto, como pescador, remo etc., as quais definem a sua constituição nesse espaço físico, mas também definem o enunciador como um alguém que é adepto às práticas do mundo metafísico, que nesse caso, fazem alusão ao mar regido pela fé em uma divindade afrobaiana.

Quanto a essa relação de pertencimento do sujeito ao espaço, dizer que “já foi do mar” não implica na total disjunção do enunciador com o mar, posto que a cenografia da promessa salienta que essa ligação, apesar de não ser mais mantida com o mar como elemento geográfico, permanece no plano metafísico, espiritual como podemos ver por meio do trecho: “pescador véio promete, pescador vai lhe levar/ um presente bem bonito para Dona iemanjá” (versos 28 a 31). Em outras palavras, o sujeito se aposenta por sua função de pescador, mas não abdica de mostrar o seu lugar como devoto de Iemanjá.

Além disso, a sua ligação tanto com o mar material como com o espiritual também vivem na sua descendência, como fica evidente no trecho final: “filho dele é quem carrega desde terra até o mar”. A figura do mar se sobressai mais uma vez, entretanto, em conjunto com a topografia da terra, o que remete a passagem dos costumes/tradição de pai para filho. Isto é, a ligação do enunciador com a topografia se desenha nesse trecho final por

<sup>15</sup> Cf. <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2016/02/dia-de-iemanja-confira-transmissao-direto-de-salvador>.



meio de uma voz a qual o leitor não tem como identificar, considerando o uso do possessivo “dele”, indicando a nosso ver, que o filho do velho pescador no momento presente da enunciação já se estabelece como um indivíduo também inserido tanto no mar físico quanto no mar metafísico.

### *Da cronografia*

Para analisar a construção da cronografia em “promessa de pescador”, tomamos como fundamento as cenografias da súplica e da promessa. Observamos então que na cena do pedido, o enunciador fala no momento presente da enunciação como pode ser constatado mediante o dêitico temporal “hoje”, dando a entender que é no “agora” da enunciação que o enunciador se sente limitado a continuar como homem do mar.

No que se refere à cena da promessa, o tempo passa a ser o futuro em relação ao momento presente, conforme pode ser visto mediante aos fragmentos no futuro do subjuntivo, “Quando chegar o seu dia” (verso 27) e no futuro composto, “pescador vai lhe levar” (verso 29). Assim, nota-se uma cronografia que se constrói coerente com uma promessa nos moldes das práticas religiosas católicas e afro-baiana, visto que quem deseja alcançar algo, seja por meio de um santo ou um orixá, primeiramente, faz o pedido e depois atribui uma recompensa.

Entretanto, percebe-se que, nos versos 33 e 34, “Filho dele é quem carrega”, “desde terra até o mar”, é possível se tratar do momento em que o pagamento da promessa é realizado. Esse filho pode ser do próprio pescador que narra e também é autor da promessa ou ambos, o filho e promessa, podem ser de outrem, tendo em vista o uso do pronome possessivo “dele”. Diante disso, o tempo volta a se constituir no momento da enunciação consoante o verbo na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo. Dessa forma, pensamos que a cronografia se constrói de modo circular se considerarmos que a invocação (refrão) inicia, intercala e finaliza a canção, isto é, o discurso começa e termina no tempo presente da enunciação.

### *Do ethos*

A nossa análise da construção do *ethos* em “Promessa de pescador” baseia-se na seguinte divisão: no primeiro momento, temos uma saudação a Iemanjá que, juntamente com a cenografia do pedido, compõe um diálogo entre o enunciador e a entidade. Essa saudação em iorubá atrelada à invocação “Senhora que é das águas” mostra um *ethos* de respeito e admiração a Iemanjá por parte do enunciador.

Em seguida, os pronomes “meu” (verso 11) e “eu” (verso 12) indicam,

respectivamente, a dimensão categorial do *ethos* de pai (“tome conta de meu filho”) e de pescador que já está velho, sem condições de continuar exercendo sua função. Além disso, faz-se um com a divindade por meio da mobilização da topografia do mar, assemelhando-se a ela como um ser que embora no momento não seja mais, mas já foi do mar. Essa intimidade reverente com a Senhora das águas a quem roga para que cuide de seu filho expressa um *ethos* devoto de Iemanjá.

Nesse sentido, podemos dizer que temos um *ethos* representado, marcado, inclusive, por um código de linguagem no qual estão presentes formas de falar associados à oralidade como pode ser visto nos termos “tou” (redução de estou); “véio” (corruptela de “velho”) e “pegá” (omissão do ‘r’ no final do verbo). Dessa forma, vemos um *ethos* de um personagem em sua dimensão categorial, bem como entendemos também que se sobressai nessa cenografia o *ethos* experiencial da preocupação e da proteção do pai, do cansaço da idade e da profissão e a dimensão ideológica religiosa e do “código” dos pescadores que, seguindo a tradição, “entregam” seus filhos nas mãos de Iemanjá para que ela também os proteja como homens do mar.

No que se refere ao caráter ideológico do *ethos*, considerando a cenografia da súplica, entendemos que se trata de um *ethos* relacionado a um posicionamento religioso na medida em que o enunciador introduz a súplica por meio de uma invocação, “Senhora que é das águas”, a qual aponta para uma forma comum de reverência por parte dos adeptos do culto a Iemanjá. Essa dimensão ideológica é salientada na cenografia da promessa, quando o velho pescador diz que irá oferecer um presente a Iemanjá como recompensa à proteção a seu filho. Ao realizar a promessa, esse enunciador-personagem se mostra evidenciando sua condição de ex-pescador devoto.

Da mesma forma, torna-se também evidente que esse enunciador se constitui assumindo um lugar de alguém integrado às práticas afro-religiosas também pela saudação que inicia a canção e compõe o seu refrão. Nos versos 32 e 33, nota-se a ausência da marca do enunciador, considerando que o possessivo “dele” sinaliza que não é mais o velho pescador que fala. Assim temos um *ethos* categorial visto, que nesse caso, trata-se apenas de uma descrição que dita o percurso do filho do ex-pescador levando o presente até o mar, aspecto referente ao *ethos* representado de um sujeito que se coloca como cumpridor de suas obrigações relacionadas ao âmbito do sagrado.

#### 4.4 Canção “É doce morrer no mar” (1941)

Composta em 1940, “É doce morrer no mar” surgiu inspirada no romance “Mar morto” (1936) do escritor Jorge Amado. A parceria entre o compositor e a obra amadiana faz uma reconstituição fundamentada na vida e morte dos trabalhadores do mar da Bahia, ao mesmo tempo em que dá ênfase ao drama das mulheres que lidam com o medo e a certeza de que seus homens podem morrer no mar<sup>16</sup>.

A canção, por sua vez, integra o drama da morte do pescador à existência cíclica de uma cultura pré-capitalista, tendo em vista que tanto as canções praiadeiras quanto o romance “mar morto” foram inspirações do modo de vida das comunidades pesqueiras nas praias semi-isoladas da Bahia.<sup>17</sup> Quanto ao título em si, este é uma referência a um dos dois versos que se repetem em “Mar morto”; “É doce morrer no mar”. Este mesmo fragmento foi unido ao outro verso “nas ondas verdes do mar”, formando assim o título da canção.<sup>18</sup> No decorrer da canção, nota-se que esse espaço citado no título configura três âmbitos: a morte do marinheiro, o prazer em morrer no mar e o mito de Iemanjá.

O contexto cultural em que se desenvolveram a literatura de Amado e, pouco depois, a música de Caymmi foi o da ampla adoção na Bahia das teses regionalistas surgidas nos anos 20, sobretudo a partir de Gilberto Freyre, com sua exaltação das características locais de raça, natureza, meio e história (DOMINGUES, 2013, p. 60)<sup>19</sup>.

- 1- É doce morrer no mar
- 2- Nas ondas verdes do mar
- 3- É doce Morrer no mar
- 4- Nas ondas verdes do mar
- 5- A noite que ele não veio foi
- 6- Foi de tristeza prá mim
- 7- Saveiro voltou sozinho
- 8- Triste noite foi prá mim
- 9- É doce morrer no mar
- 10- Nas ondas verdes do mar
- 11- Saveiro partiu de noite foi
- 12- Madrugada não Voltou
- 13- O marinheiro bonito
- 14- Sereia do mar levou
- 15- É doce morrer no mar
- 16- Nas ondas verdes do mar
- 17- Nas ondas verdes do mar, meu bem

<sup>16</sup> “Memórias do cais: Caymmi, canções e fontes”. In: Literatura e sociedade, nº 4. São Paulo, USP/FFLCH/DTLLC, 1999, p. 68-77.

<sup>17</sup> ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940, André Domingues dos Santos, p. 41.

<sup>18</sup> ENTRE LIVROS E DISCOS: ALIANÇA E DISPUTA ENTRE JORGE AMADO E DORIVAL CAYMMI NA REPRESENTAÇÃO DA BAIANIDADE NA DÉCADA DE 1940, André Domingues dos Santos, p. 40.

<sup>19</sup> Cinco cantos de vanguarda: populares e eruditos em luta pela brasilidade moderna (Versão Corrigida) DOMINGUES, André.

- 18- Ele se foi afogar
- 19- Fez sua cama de noivo
- 20- No colo de Iemanjá
- 21- É doce morrer no mar
- 22- Nas ondas verdes do mar.

### *Da cenografia*

Conforme a temática presente em “É doce morrer no mar”, entendemos que a canção se divide por meio do refrão, formado pelos versos 1 e 2, “É doce morrer no mar” e “nas ondas verdes do mar”. Esse trecho que fala sobre morrer no mar surge interrompendo o fio narrativo o qual se divide em três estrofes.

Entretanto, o que nos parece é que nesses três momentos da narrativa, o relato tem relação sempre com a morte do personagem que é identificado como o marinheiro ou em terceira pessoa, “ele”, e com as fases do luto de sua companheira (tristeza-causa-aceitação). Porém, na primeira (versos 5 a 8), nota-se que a narrativa dá ênfase ao início do sofrimento da enunciativa, companheira do “ele”, em razão da possível morte dele, pelo embarque em um saveiro que voltou sozinho (“Foi de tristeza prá mim/ triste noite foi prá mim”). A segunda estrofe traz a explicação para o não retorno do marinheiro (“Sereia do mar levou”) e já a terceira estrofe, (versos 17 a 20), foca mais na questão da entrega/aceitação à/da morte (“fez sua cama de noivo/ no colo de Iemanjá”), que aparece já desde o título e no refrão qualificada como doce.

Observamos também que, na cenografia narrativa, há um sujeito narrador que aparece da seguinte forma: na primeira estrofe, o pronome “mim” nos trechos “Foi de tristeza prá mim” e “Triste noite foi pra mim” (versos 6 e 8) indica a presença dessa voz que expressa tristeza pela falta do amado. Quanto a este último, no decorrer da narrativa, o enunciativo o menciona por meio dos termos “ele” e “marinheiro”. Nota-se também, que a cena da partida do amado é endossada por uma espécie de personificação do saveiro como visto nos trechos “saveiro voltou sozinho” (versos 7) e “saveiro partiu de noite” (verso 11).

Em relação ao tema da morte, o enunciativo se refere a ele de diferentes modos, recorrendo, por exemplo, a figuras de linguagem como a personificação do saveiro (pelo movimento de ida e volta do saveiro, isto é, quando é dito que o saveiro voltou sozinho ou que partiu de noite e pela madrugada não retornou). O uso dessa figura sugere que o barco com o marinheiro foi tragado pelo mar.

Outro modo pelo qual a canção aborda de forma eufêmica a morte, de certa forma, positivando a morte que ocorre no mar é pela recorrência ao mito e a orixá, quando é dito que a “sereia do mar levou” o marinheiro ou que ele fez sua “cama de noivo no colo de

Iemanjá”. No entanto, o tema da morte também é referenciado de forma mais direta na canção, considerando a presença de termos como “afogar” que aparece na última estrofe (versos 17 a 20).

Cumprido notar que, no verso 18, o enunciador utiliza a estrutura “se foi afogar”, com uma colocação pronominal menos comum do que em “foi se afogar”. Com esse deslocamento, a reflexividade de “afogar” parece ser transferida para o verbo “ir” podendo sugerindo que ele “se foi”, expressão cotidianamente utilizada para referir a quem já morreu, e que ele pode ter levado a si mesmo, mas não afogado. Caso Caymmi tivesse optado por “foi se afogar” sugeriria a participação mais ativa do marinheiro na própria morte e talvez um papel menos ativo do mar, além da letra perder em multiplicidade de sentidos fazendo com que a temática da morte ganhasse o tom menos poético.

Traçando um panorama sobre como a construção das cenografias narrativas de “É doce morrer no mar”, é relevante tecermos algumas considerações no que se refere à realidade sócio-histórica que tornou essa canção possível. Primeiramente, a relação intertextual direta da canção com o romance “Mar morto” (1936) do escritor baiano, Jorge Amado. Quanto a esta obra literária, trata-se de uma história que envolve o romance entre um saveirista e sua amada e a vida dos trabalhadores do cais da Bahia (saveiristas), sobretudo do século XX. Em segundo lugar, destacar o fato de que esses homens, semelhantemente aos retratados no romance, arriscam-se no mar sem a certeza de retornar à terra, mas, ao mesmo tempo, anseiam nele morrer para estarem com Iemanjá, enquanto suas mães ou mulheres vivem e sofrem a esperá-los.

Dorival Caymmi traz temáticas semelhantes em boa parte de suas praieiras, porém ressaltando mais a figura do pescador (“A jangada voltou só”, “História de pescadores”, “Promessa de pescador”, dentre outras). Nestes últimos exemplos, em termos de cenografia, palavras como jangada e pescador predominantemente contribuem para a construção das cenas e das topografias dessas canções.

Assim, pensamos que palavras como saveiro e marinheiro, em “É doce morrer no mar”, vêm a contribuir com um código linguageiro, diversificando assim a forma como a cenografia se instaura no universo praieiro em Caymmi. Além disso, sendo a topografia objeto de estudo em nossa pesquisa, compreendemos que, nessa canção, a figura do saveiro soma-se ao elenco de termos referentes a elementos ligados ao mar, a exemplo da galeota em “Festa de rua” e da jangada em “História de pescadores” e do barco em “O vento”, elementos esses que constituem a relação do sujeito no espaço geográfico e sócio histórico no âmbito litorâneo

caymmiano<sup>20</sup>.

Assim, soma-se a esse aspecto, o empréstimo dos trechos de “Mar morto” (“É doce morrer no mar”, “nas ondas verdes do mar”) à canção de Dorival Caymmi, evocando assim uma intertextualidade cujas referências, aliadas ao conceito de cenografia proposto por Maingueneau, tornam-se relevantes para a construção de sentido nessa canção praieira. Além dos traços de intertextualidade, as cenografias de “É doce morrer no mar” apresenta elementos associadas à ideia de mito de Iemanjá, cuja importância é relevante para a forma como o enunciador-narrador se coloca diante dos acontecimentos no cenário praieiro produzido por Caymmi.

A propósito, cumpre notar também que, por se tratar de uma cenografia cuja temática é fundamentada no mito de Iemanjá, consideramos relevante destacar, em termos linguísticos, a sua possível semelhança entre a narrativa da canção e o sentido de narrativa mítica. Essa observação se deve a aspectos como constatação do tempo circular que ocorre por meio da repetição/reiteração; o espaço dá lugar ao mito, isto é, o mar surge como um lugar no qual se acredita morar Iemanjá.

Além disso, personagens como Iemanjá e/ou a sereia do mar compõem o universo mítico da religiosidade afro-brasileira; o marinheiro por sua relação com esses personagens associados às águas representa a figura do herói, uma vez que sua rotina consiste em viver se arriscando no mar. Sobre esse tipo de narrativa, quando o objetivo é representar o mito, componentes fundamentais passam a se relacionar também ao aspecto mítico: tempo, espaço e personagens míticos.

O tempo mítico se apresenta geralmente movido por uma circularidade, que se caracteriza pela articulação dos momentos que a compõem como, por exemplo, os mitos nos quais se incluem os ciclos da natureza: as quatro estações, as fases da lua, dia e noite etc. No que se refere ao espaço mítico, nesse tipo de narrativa, diz respeito ao lugar no qual as ações se desenrolam, sendo que geralmente são eventos associados a manifestações de teor sagrado, bem como lugares vistos como incomuns ao habitat humano<sup>21</sup>. Outro aspecto característico a essa narrativa é a linguagem que pode ser em tom poético e pode se utilizar de recursos como metáforas e analogias.

### *Da topografia*

Entendemos que a topografia do mar em “É doce morrer no mar” destaca-se desde

<sup>20</sup> A jangada também aparece como elemento marítimo principal na composição “A jangada voltou só” (1941).

<sup>21</sup> Cf. <https://adorosaber.blogspot.com/2014/04/mitologia.html>. Acesso em: 24 nov. 2022.

o início até o momento final da canção. Entretanto, essa topografia é manifestada, na nossa concepção, sob dois pontos de vista: o primeiro, da terra em relação ao mar, uma vez que nos trechos da narrativa, verbos como “vir” e “voltar” que, na letra da canção, aparecem conjugados como “veio” (verso 5) e “voltou” (versos 7 e 12) e dão a entender que o enunciador está em terra à espera do homem que foi para o mar e não retornou. De fato, se observarmos, nos três trechos que compõem as narrativas, o sujeito-narrador se coloca sempre como se estivesse à espera de alguém.

Quanto à segunda forma de manifestação da topografia, esta ocorre por meio do refrão, que é repetido à medida que a canção se desenvolve. Nesse caso, essa descrição dá ênfase a uma espécie de deleite em morrer no mar. Assim, pelo o que podemos perceber, o uso da reiteração como recurso linguístico remete a intenção em conciliar a temática da morte e a soberania do mar, personificada na sua relação com o mito afro-brasileiro Iemanjá. Com base nessa observação, podemos dizer que a topografia se manifesta na canção por um duplo viés: o mar como uma representação da morte e o mar como elemento consolador do luto da enunciativa e conciliador de uma possível tensão que poderia ser causada no interlocutor. Em outras palavras, para o enunciador do refrão, morrer no mar é doce porque significa morrer para estar com uma divindade das águas.

Esse aspecto nos leva a ponderar também que a topografia nessa canção praieira, (bem como em outras que retratam o sofrimento da mulher litorânea) muda um pouco a perspectiva do discurso em relação aos lugares presentes na obra na qual a canção foi inspirada, como vimos, no romance “Mar morto” de Jorge Amado. Para melhor nos situarmos quanto a essa questão, tomamos como base as observações de Longo (2000).

Se, por um lado, a obra amadiana e a canção de Caymmi apresentam em comum a dualidade envolvendo o sofrimento da mulher e o prazer do homem em morrer no mar, por outro, ambas divergem no sentido de que a mulher de “Mar morto” questiona a realidade na qual está inserida, ao passo que a mulher na canção caymmiana não apresenta indícios de querer sair daquela rotina de espera, sofrimento e resignação à beira-mar<sup>22</sup>. Assim, tendo em vista a presença, na canção, de recursos como a repetição, fator linguístico comum também a outras praieiras, pensamos que o discurso em “É doce morrer no mar” idealiza um mar utópico, resultado da junção envolvendo o mar trágico e o mar mítico/conciliador.

O viés ideológico do conjunto das canções praieiras está pautado na representação desse litoral (baiano) utópico, visto que não toca no fato de, na época em que a

---

<sup>22</sup> Teceremos mais considerações sobre essa questão no tópico dedicado ao *ethos* discursivo em “É doce morrer no mar”

composição foi produzida, Salvador, especificamente Itapuã, encontrava-se inserida em um desprestígio socioeconômico, ao passo que outras regiões do país cresceram a pleno vapor. Assim, o compositor não evidencia conflitos sociais, pois antes parece prezar por uma estética moldada ao imaginário popular (sereia do mar, Iemanjá) para representar seu litoral nas canções praieiras.

A construção desse mar, que visualizamos como utópico, deve-se também aos resultados do lento processo da reconstrução baiana, posto que, conforme Risério (1993), o mar da Bahia, após a década de 1970, começou a experimentar os efeitos danosos das transformações desenvolvimentistas: a poluição das indústrias que operavam em conexão com o mar; os conflitos sociais, a exemplo da superlotação e sujeira das praias.

Quanto à relação entre o mar amadiano e o mar caymmiano em ambas as obras, de forma resumida, é possível afirmar que o primeiro, até por conta do termo “morto”, entra em oposição ao segundo no qual a morte é “doce”, enfatizando assim o grau de anseio dos homens em morrer nesse mar. Quanto ao romance, esse desejo é ambíguo, considerando o tom crítico e simultaneamente de encantamento com o mito, ao passo que, na canção, é pleno e por isso se torna doce. Como diz o seguinte trecho: “ao morrer o marítimo, o mar se torna morto. A Senhora do mar – Iemanjá – é superada por Lívia, egressa da existência cotidiana” (LONGO, 2000, p. 73). Em relação às diferenças entre uma e outra pode se dizer que,

Se algum resquício dessa rivalidade - entre o mar visto como território mítico, e a existência histórica dos homens com suas necessidades - foi preservado na canção, só pode estar no bojo da imagem principal, quando a natureza salgada do mar é suplantada pelo desejo de doçura, que os homens sentem durante a vida, e por isso projetam numa morte idealizada (LONGO, 2000, p. 74).

De modo geral, essa topografia construída mediante a doçura de morte revela um mar que ficou restrito ao imaginário popular da Bahia.

Tratada a relação entre esses dois tipos de mares em “É doce morrer no mar”, destacamos agora que, durante o decorrer da narrativa, o enunciador narra os acontecimentos citando termos que, sob nossa visão, engendram uma topografia litorânea. O saveiro, por exemplo, surge como mais um dos componentes associados aos transportes marítimos presentes nas canções praieiras, a exemplo da galeota em “Festa de rua”, a jangada em “História de pescadores” e “A jangada voltou só”.

Considerando os traços de intertextualidade na canção, na obra “O mar morto”, Jorge Amado também dá destaque aos espaços da cidade de Salvador como o cais e o mar, os saveiristas, pescadores, marinheiros, além da expressão de fé em Iemanjá, elementos que, do



mesmo modo, o influenciaram na criação do romance. Daí ser o saveiro um desses elementos que se destaca na canção “É doce morrer no mar”.

Nos trechos narrativos, o saveiro configura o movimento de ida e volta do mar, influenciando, portanto, no comportamento por parte da enunciativa, pois o movimento de ida, “saveiro partiu de noite”, provoca a espera, enquanto a volta sem o marinheiro, “madrugada não voltou”, causa o sentimento de tristeza. Essa forma de manifestação da topografia dialoga com o movimento da jangada em “A jangada voltou só”, o que leva a prevalecer nessas canções, o discurso permeado pela circularidade marcada também pelo ir e voltar (ou não voltar) das embarcações que levam os homens até o mar.

A propósito do saveiro, à época das produções de “Mar morto” e de “É doce morrer no mar”, esse tipo de embarcação encontrava-se em seu apogeu, servindo como transporte de cargas e passageiros na cidade da Bahia e circunvizinhança. Na realidade, sua importância (juntamente com outras embarcações a vela) data desde os tempos de colonização na Bahia, bem como durante os anos 50, quando ditavam o modo de ser e viver das comunidades ribeirinhas e litorâneas<sup>23</sup>.

Com os avanços das transformações tecnológicas, a embarcação perdeu espaço como meio de transporte principal e, atualmente, resume-se a existência em número reduzido, passando a constituir esteticamente a história e a cultura das manifestações do Recôncavo baiano, fazendo parte assim da memória coletiva e do imaginário do povo da Bahia. É dessa forma que julgamos que, na canção, esse aspecto fortalece a ideia do mar utópico, que julgamos ter certa semelhança com o mar metafísico que aparece, por exemplo, em “Promessa de Pescador”.

Ao retomarmos a ideia de mar “trágico”, podemos dizer que o saveiro surge como a locomotiva desse infortúnio. Por exemplo, na primeira narrativa, a volta do barco sozinho (“saveiro voltou sozinho”) já é um indício da morte de alguém, fato que ocorre também em “A jangada voltou só”, o que deixa evidenciada a relação das embarcações com a temática da morte. Em outras canções já analisadas, as embarcações têm relação com as divindades na medida em que podem transportar as imagens delas próprias como a do bom Jesus dos navegantes ou os seus pertences como os bilhetes ou oferendas de Iemanjá.

Constatamos também que na cenografia da canção, a topografia é evidenciada por meio da presença de elementos míticos marítimos: sereia e Iemanjá. Essa associação se deve

---

<sup>23</sup> C.f. Saveiros de Vela de Içar: 400 anos de história. Ameaças, Potencialidades e Propostas - Claudio de Carvalho Mascarenhas José Augusto Saraiva Peixoto, Revista VeraCidade. Ano IV, n. 5, Outubro de 2009.

basicamente à associação desses elementos às águas do mar no imaginário popular. No caso da sereia do mar, este é um dos vários termos dos quais Dorival Caymmi se utiliza para destacar esse universo mítico configurado por essas entidades em suas canções praijeiras. Podemos citar como exemplos, “rainha do mar”, “mãe d’água”, “deusa do mar”. Diante disso, cremos que é importante apontar como esse mar se constitui, considerando o uso desses diferentes termos na canção.

Em princípio, acreditamos tratar-se aqui de um mar sincrético, além daquele já visto em “Festa de rua”, pois, enquanto este foca na mistura de elementos cristãos (santos católicos, procissão) e de raízes africana (candomblé, samba, capoeira), as figuras da sereia do mar e Iemanjá ampliam, a nosso ver, essa ideia de sincretismo. Em outras palavras, apresenta elementos de outras vertentes culturais como a europeia, indígena e africana e uma relação que se sobrepõem a vertentes religiosas na medida em que articula o discurso mítico na figura da sereia com o discurso religioso afro-baiano na representação de Iemanjá.

Observamos, que a menção à “sereia do mar” e a Iemanjá que habitam a mesma topografia se dá também pelo elemento comum dos poderes de sedução e encantamento, legitimando o dizer, advindo da crença de que a morte no mar é doce. Consideramos importante ainda explicar os aspectos que determinam esses atributos (físicos e psicológicos), entendendo que são eles que colaboram para a construção da topografia na canção.

Assim, quando o enunciador relata que a sereia do mar levou o marinheiro, essa referência tem como fundamento o aspecto do mito na cultura brasileira, especificamente, no contexto da cultura baiana, o mito da sereia, que também é conhecida como mãe d’água e que surgiu na Europa, chegou ao Brasil por volta do século XIX. Por meio de seu canto, ela tem o poder de seduzir os homens (marinheiros, pescadores) e assim atraí-los para o fundo das águas<sup>24</sup>. Conforme Vallado (2000), a natureza de Iemanjá também se estende à figura da sereia africana, mais especificamente à mitologia angolana.

Nessa referida mitologia, há três tipos de sereias: uma delas percorre a orla do mar de Angola; a segunda habita não só os rios e os lagos, mas também as matas e montanhas; e a terceira vive nos rios e lagos da região de Ambaca (VALLADO, 2000). Ainda conforme Vallado, Iemanjá está também ligada aos diferentes tipos de mãe d’água presentes na mitologia indígena. No Brasil, por exemplo, há o mito da cobra d’água e o mito do boto do Amazonas. Esses aspectos, portanto, evidenciam, sob nossa visão, que a topografia na canção

---

<sup>24</sup> Cf. <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/mae-dagua-sereia-europeia-ou-orixa-africano.htm#:~:text=Por%20sua%20origem%20africana%2C%20Iemanj%C3%A1,saindo%20das%20espumas%20do%20mar.>

“É doce morrer no mar” revela um mar que não se restringe aos elementos da cultura africana, mas amplia-se à mistura das culturas ameríndia e africana.

O outro aspecto que nos cabe ressaltar aqui é os atributos físicos dessas divindades, uma vez que alguns desses protótipos possuem um traço físico relacionado com a água. No caso da sereia do mar, ela geralmente é representada no imaginário popular com o corpo metade mulher, da cintura para cima, e metade peixe, da cintura para baixo. Na mitologia indígena, a Cobra d'água, por sua vez, como o nome já denota, trata-se de uma cobra, mas que não se transforma em figura de mulher. Aliás, na mitologia indígena, diz-se que essas entidades não tem uma forma propriamente dita, ficando geralmente identificadas com o elemento que deram origem (fogo, mato, fruta, etc.). Quanto ao atributo físico de Iemanjá relacionado às águas, vemos que, na canção, no verso 20, ocorre a alusão ao “colo de Iemanjá”, lugar onde o marinheiro se deixou noivar, conforme a narrativa. Entretanto aqui se trata mais de um aspecto ligado à morte ou ao descanso do que a uma forma de apresentação típica desta divindade.

Talvez ainda seja esclarecedor fazer uma breve menção sobre como Iemanjá foi associada às águas salgadas. Conforme o mito, essa relação surgiu quando, em uma tentativa de fuga, para não ser violentada pelo seu filho Orungã, ela caiu desfalecida. Com a queda, seus seios se abriram, deixando fluir, portanto, o leite materno que se transformou em rios e mares inundando assim a terra. Por essa versão do mito, cremos que se pode estabelecer que, na canção, o colo de talvez assuma essa representação do lado materno da orixá.

De fato, esse é considerado como seu arquétipo essencial, pois ela é mais conhecida como a grande mãe, exatamente por estar ligada ao mito da criação, também chamado de mito de origem. Se percebermos que, na canção, a última estrofe faz uma alusão mais explícita à morte do amante, isso pode significar que a topografia na canção estabelece esse percurso entre a vida e a morte. Grosso modo, pode se dizer que, por meio do mito, o mar atrai o homem para o mar, afoga-o e leva para as profundezas. A propósito dessa relação entre águas e a morte na canção, comungamos com a ideia de que,

É preciso afirmar que o homem, ao tomar contato com a água, se regenera e, portanto, nasce novamente. Reintegra-se e com isso executa um gesto primordial. (...) Com isso, podemos deduzir que a água é um símbolo de vida e fecundidade. Nela há um reordenamento cíclico (GRAMINHA; BAIRRÃO, 2009, p. 125).

Considerando que os eventos nas canções praieiras são marcados por uma circularidade, isto é, mesmo com a morte, a rotina cíclica no âmbito praieiro continua: a

mulher sofre a perda do amado e no outro dia, tudo se reinicia como veremos em “História de pescadores”. Esse mar trágico (e doce) nos parece inerente ao ambiente praieiro em Dorival Caymmi. Nesse sentido, pensamos que a topografia é engendrada também mediante ao fator da relação pessoal de Dorival Caymmi com o candomblé, aliado ao seu encantamento pelo mar.

Além disso, esses aspectos colaboram, então, para a construção de um discurso permeado pelo ideal de uma Bahia parada no tempo e no espaço, distanciada do caos resultante dos avanços tecnológicos implementados na sociedade baiana à época da produção das canções praieiras. E no caso de “É doce morrer no mar”, isso se torna evidente à medida que a presença do mito contribui discursivamente para a manutenção de uma imagem idealizada do litoral. Diante desse panorama, julgamos que o espaço na canção “É doce morrer no mar” constitui-se como mítico/místico, trágico, circular, sedutor, utópico e sincrético.

#### *Da cronografia*

Para dissecar a cronografia na canção “É doce morrer no mar”, tomamos como base a divisão da letra e conseqüentemente a cenografia discursiva. Assim, constatamos que a cenografia apresenta um tipo de narrativa na qual há uma voz que se situa sujeito-narrador. Essa voz, além de relatar fatos no passado, em paralelo, descreve de modo repetitivo sobre como é morrer no mar. Com base no que é dito no trecho do refrão, “É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”, julgamos que esse sujeito parece estar sempre justificando por meio da reiteração um acontecimento triste do passado.

Considerando a narrativa como um todo, além de ser sempre interrompida por essa descrição, ela não segue a estrutura da narrativa padrão, ou seja, início, conflito, ápice e desfecho. O leitor aqui se depara com três trechos nos quais os eventos se repetem em cada um deles, ou seja, a morte de alguém que foi para o mar, bem como as etapas de cada uma dessas narrativas, consiste em praticamente início (a partida do saveiro ou do amante) e desfecho (a morte do homem).

Mediante a todos esses aspectos, julgamos que o tempo que se sobressai é o tempo psicológico, ou seja, o tempo individual do sujeito-narrador, o qual nos parece remeter especificamente a uma espécie de digressão. Essa digressão atuaria como recurso para um melhor efeito de sentido, que no caso se refere a certa estabilidade da cronografia em relação ao evento da morte. Em outras palavras, independente da morte, é sempre “doce morrer no mar” (nota-se o verso no presente do indicativo “é”).

Esse deslocamento no processo narrativo da canção desencadeia, a nosso ver, outro viés discursivo ligado à cronografia, que é o tempo cíclico. Isso porque, como já dissemos, as cenas no decorrer da narrativa, são intercaladas por essa manifestação do sujeito narrador quanto a morte no mar, dando a entender que o tempo é moldado pelo movimento cíclico entre vida e morte.

Para entender melhor como essa concepção de tempo cíclico interfere na construção de sentido na canção, é necessário que entendamos aqui a sua relação com o contexto de produção. Para isso, recorremos a alguns autores como Bosco (2006), que caracteriza o mundo das canções praieiras como “mundo fechado”, visto que tudo gira em torno de ações como “sair para o mar”, “volta ou não voltar”, “sofrer pela morte do pescador”. Aspectos como esses, portanto, tornam-se o fio condutor do tempo no âmbito praieiro tanto na canção aqui em destaque, como em outras praieiras: “A jangada voltou só”, “O mar” e “História de pescadores”. Com base na leitura que o autor faz em relação à característica fundamental dessas praieiras,

mundo tão diverso do nosso mundo moderno, complexo, mundo da técnica e da racionalidade científica, mundo da liberdade, do vazio, da história, mundo destituído de deusas, apartado da natureza (BOSCO, 2006, p. 60).

Julgamos que para ofuscar qualquer traço de caos nesse litoral fechado e utópico, Dorival Caymmi recria esse litoral em meio a essa noção de tempo cíclico. Lembrando que a Bahia, na época de produção dessa composição, encontrava-se em um processo lento de modernização, ou era, como diz Risério (1993), “uma cidade tradicional, semi paralisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial” (RISÉRIO, 1993, p. 63). Assim, ao contrário de Jorge Amado em “Mar morto”, o discurso nas canções caymmianas tende a se esquivar de qualquer traço conflituoso relacionado àquela época de suas produções. Ao passo que, no romance amadiano, “o mar é palco de um conflito social, é investido, portanto, pela história” (BOSCO, 2006, p. 58).

Em suma, nota-se que em “É doce morrer no mar”, o viés ideológico prima pela imagem de um litoral movido pela tradição, rusticidade, mas longe dos conflitos sociais. E nessa questão, o recurso da circularidade temporal, situa-se como fator essencial na busca desse mar/litoral idealizado.

Outro aspecto relevante da construção dessa cronografia é a associação da ideia de tempo cíclico à religiosidade de matriz africana. Considerando os aspectos linguísticos e extralinguísticos relacionados a essa circularidade no litoral em Dorival Caymmi, podemos

trazer à tona o conceito de tempo relacionado ao candomblé. Isso com base tanto das observações da crítica como das menções feitas pelo próprio compositor. Bosco (2006) faz menção a esse aspecto ao tratar do caráter repetitivo dos acontecimentos nas canções praieiras.

A referência diz respeito exatamente a essa estabilidade temporal, sem mudança na forma como o sujeito se constitui no tempo e no espaço: “tempo cíclico, que é o tempo mítico e o tempo do candomblé, tempo do inquestionado e do mundo fechado” (BOSCO, 2006). O próprio compositor chega a mencionar de forma breve sobre essa questão em sua biografia “O mar e o tempo”, quando ele parece deixar evidente que a sua relação pessoal com o tempo, é moldada pela noção de tempo dos orixás, especificamente no que diz respeito a ideia da ausência de pressa, isto é, de se deixar levar pelo tempo natural.

No candomblé tem um orixá, que toda religião deve ter um similar, chamado tempo. Tempo é um negócio assim de alto mistério, tempo pra mim é... o tempo não precisa de relógio, não precisa de medida nem de nada. Se você pudesse acompanhar o sol, teria um elemento constante: o tempo. Então, tem um orixá no candomblé chamado Tempo, porque ele rege exatamente esse tempo que significa tudo de que a gente depende (CAYMMI, 2001, p. 308).

Esse pensamento do compositor fortalece, na nossa visão, que o ideal de mar em sua obra é permeado pelo tempo, mais especificamente a ideia de tempo associado também ao candomblé. Podemos reforçar essa tese mediante as considerações de Prandi (2001) acerca do conceito de tempo do candomblé. Conforme o autor, nas sociedades de cultura mítica, o tempo é circular, isto é, é o tempo marcado pela constante repetição do que já aconteceu em um tempo remoto narrado pelo mito. E isso não é indiferente às religiões afro-brasileiras, nas quais a noção de tempo difere do conceito daquele da cultura ocidental.

Para o autor, a noção de tempo, por se ligar à noção de vida e morte e às concepções sobre o mundo em que vivemos e o outro mundo, é essencial na constituição da religião. Observando a canção, podemos dizer que esses aspectos convergem com as cenas em que a narrativa que o marinheiro “fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá”. Esse “colo de Iemanjá”, na nossa visão seria algo relativo a esse outro mundo citado por Prandi, pois iria de acordo com essa dualidade envolvendo vida e morte. Essa noção de tempo mítico, que para nós evidencia uma cronografia na canção, diverge da narrativa histórica, a qual é moldada pelo tempo ocidental:

Para os ocidentais, o tempo é uma variável contínua, uma dimensão que tem realidade própria, independente dos fatos, de tal modo que são os fatos que se justapõem à escala do tempo. É o tempo da precisão, que objetiva o cálculo, que

viabiliza a projeção e fundamenta a racionalidade – tempo da ciência histórica e da modernidade. Nessa escala ocidental do tempo, os acontecimentos são enfileirados uns após outros, em seqüências que permitem organizá-los como anteriores e posteriores, uns como causa e outros como consequência, construindo-se uma cadeia de correlações e causações que conhecemos como história (PRANDI, 2001, p. 48).

Ainda de acordo com o autor, ao contrário da construção da história para os ocidentais, não existe fio narrativo no mito. Os fatos no tempo mítico não seguem uma seqüência linear. Na realidade, o tempo do mito é o tempo associado às origens. E isso fica evidenciado na canção “É doce morrer no mar”, à medida que a cronografia é construída mediante as cenas que se intercalam entre tempo presente (vida) e passado (morte).

### *Do ethos*

Objetivando compreender como o enunciador se constitui em “É doce morrer no mar”, é necessário retomar como a cenografia, constatamos a presença de um *ethos* representante de narrador que conduz com a cenografia sobre fatos do passado dos quais também participa e são relativos ao drama da mulher, como atesta o uso do dêitico pessoal mim, que espera o pescador sem saber se ele volta.

Além disso, há o *ethos* representado do pescador que morre no mar (marinheiro, ele) e dos seres míticos e entidades religiosas que nele habitam (sereia, Iemanjá) e participam desse evento. Quanto ao refrão que retoma parte do título numa relação intertextual com a obra “Mar morto” pode ser atribuído à própria enunciativa companheira do pescador ou a uma voz indefinida.

Se retomarmos as relações pessoais de Dorival Caymmi com a comunidade pesqueira do litoral do Recôncavo baiano no decorrer do século XX, esse *ethos* representante de mulher também poderia ser de uma mãe, no entanto, a presença da expressão “cama de noivo” nos remete mais ao *ethos* da companheira. Vejamos as palavras de Caymmi sobre esse contexto:

Todas as manhãs estava eu na praia de Itapuã junto aos pescadores, saindo para o mar nas jangadas e saveiros, ouvindo as histórias de Iemanjá (...) Os negros e mulatos que têm suas vidas amarradas ao mar têm sido a minha mais permanente inspiração. Não sei de drama mais poderoso que o das mulheres que esperam a volta, sempre incerta, dos maridos que partem todas as manhãs para o mar no bojo dos leves saveiros ou das milagrosas jangadas (CANCIONEIRO DA BAHIA, 1947, p. 8).

Tais declarações reforçam a construção desse *ethos* da mulher que sofre o drama da incerteza sobre a vida do amado, como pode ser visto também em outras praieiras em que a

presença feminina é recorrente, tais como “as moças de Jaguaripe” e “A jangada voltou só”, a esposa e a noiva em “História de pescadores”, e a Rosinha de Chica em “O mar”.

Complementando esse rol de personagens mulheres que representam esse universo praieiro em Dorival Caymmi, outra atribuição que inclusive sinaliza uma topografia é o “bem da terra” na canção “O bem do mar”.<sup>25</sup> Citamos essa última no sentido de reforçar a posição de resignação ou até mesmo uma inferioridade na hierarquia relacionada à posição da mulher nessas composições. Vejamos que até mesmo o título já aponta esse status do “bem da terra”. O “bem do mar”, por sua vez, é uma referência a Iemanjá, mostrando que essa divindade se sobrepõe à figura feminina da terra na obra praieira.

Essa questão, portanto, se torna nítida em “É doce morrer no mar”, posto que essa voz feminina se expressa mostrando seu drama de perda, porém, no decorrer da narrativa ela mais destaca de modo resignado como ocorre a morte do amante, ou seja, perdendo-o para a sereia do mar, do que sua própria dor. Isso reforça a ideia de aceitação de um fato que se desenha como comum/natural ao âmbito do mar em Dorival Caymmi. Se observarmos, das três estrofes, duas destacam que o amante foi levado pela sereia do mar e por Iemanjá, o que, de fato, faz prevalecer a presença do discurso mítico como um dos aspectos que constituem o sujeito nessas canções. Em outras palavras, a imagem da mulher sofrida por lidar com as recorrentes perdas de seus companheiros, torna-se, de certa forma, contida e consolada pelo aspecto mítico e/ou religioso.

Retomamos também o aspecto intertextual envolvendo a canção “É doce morrer no mar” e o romance “Mar morte” no que tange ao *ethos* representado pela mulher, na figura de Lívia, protagonista no romance, em relação a enunciativa da canção. Estabelecemos que haja entre elas um diferencial, na medida em que a mulher do romance se libera contrariamente ao que acontece com a canção.

Nesse sentido, Lívia assume o desejo de superação da morte do amado e a conseqüente mudança de vida, mas a mulher praieira de Dorival Caymmi limita-se a uma mesma posição social e circular, ficando sempre à beira do mar.

Já Lívia, ao perder seu companheiro Guma para o mar (Iemanjá), assume a posição que era dele no saveiro e adentra ao mar. Notamos assim que a topografia apesar de implicar diretamente na configuração ética da mulher tanto na canção quanto no romance, fá-lo de forma diferente sobre o “agir” de ambas. Ainda acerca dessa relação envolvendo o espaço na construção do *ethos* no romance,

---

<sup>25</sup> “O bem do mar” (1954).



Apesar de o espaço marítimo ser destinado aos homens, mundo proibido para as mulheres, por seus perigos, ao final da narrativa, Lívia, luta por sua liberdade, por seu direito de escolha, deseja permanecer com seu amado transmutado em mar, rompe com o destino das viúvas do cais, e, sob o signo da animus, se transforma na condutora do Pacote voador, veleiro de seu marido, assumindo, assim, o papel de procriadora, cuidadora do lar e, também, o de mantenedora.<sup>26</sup>

Contrariamente, como dissemos, a enunciativa da canção segue circularmente seu destino de “viúva do cais”, restringindo-se a narrar resignadamente a perda do marinheiro para o mar (sereia, Iemanjá). Assim, a figura de Iemanjá, sobrepõe-se ao *ethos* representante feminino em Dorival Caymmi, enquanto em “Mar morto” ela é superada pela protagonista. Essa supressão do desejo de mudança da enunciativa da canção só reforça a presença do discurso mítico na obra caymmiana.

No que tange ao movimento repetitivo “é doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar”, como vimos, é enunciado de modo impessoal, o que, na nossa visão, “positiviza” a morte pelo apego a topografia e aos seres que nela habitam, conforme o discurso mítico. Julgamos, então, que o recurso à impessoalidade nesse trecho gera uma ambivalência. Um primeiro sentido seria que o *ethos* do narrador (representante) masculino (pescador/marinheiro) seria masculino e coincidiria como o cantautor da cena genérica. Um segundo sentido estaria ligado ao *ethos* representado (pescador, marinheiro, companheiro, etc) pela enunciativa feminina, um terceiro que se relacionaria com ela própria e um quarto que se relacionaria com o enunciador da obra de Jorge Amado. Qualquer que seja o enunciador do trecho “é doce morrer no mar (...)”, este está identificado com as crenças “brasileiras” sobre tais seres das águas.

O *ethos* dessa mulher praieira resignada dialoga, em certa medida, com o perfil da mulher na obra caymmiana como um todo, na medida em que ela parece sempre existir em função do homem haja vista que, nos sambas do compositor ela se destaca pela sensualidade e pela habilidade culinária. Acerca dessa questão, podemos tomar como contribuições o que afirma Risério (1993),

São mulheres curtidas, caladas, passivas ante o deslizar desafiante das jangadas. Parece mesmo que a principal preocupação dessas mulheres é ficar esperando os homens que foram à pesca. (...) O mundo itapuazeiro é um mundo masculino. Caymmi não inventa heroínas (RISÉRIO, 1993, p. 85-86).

---

<sup>26</sup> Cf. DIAS, Denise; DO NASCIMENTO, Maria Teresinha Martins. O caminho da mulher em mar morto e capitães da areia, de Jorge Amado: característica da identidade e representação. Coleção Literatura Comparada, p. 68.

Em suma, das cenografias evocadas em “É doce morrer no mar”, depreende-se um *ethos* que, quando incorporado pela enunciadora, destaca-se pelo conformismo diante dos acontecimentos trágicos, ao mesmo tempo em que incorpora o *ethos* de encantamento pelo mar, na medida em que aceita perder o amado para Iemanjá.

#### 4.5 Canção “História de pescadores” (1957)

Lançada em 1957, como parte do álbum *Caymmi e o Mar*, “História de pescadores” é formada por outras cinco composições: “Canção da Partida”, “Adeus da Esposa”, “Temporal”, “Cantiga de Noiva” e “Velório”. Como se nota, a sequência das canções indica a presença de cenografias variadas, as quais se encaixam na cenografia da narrativa. O título já se refere à cena genérica, ou seja, uma história na qual é contada a jornada cíclica do pescador.

A composição também ficou conhecida como “Suíte de pescadores”, em uma alusão ao formato musical da suíte, oriunda do período renascentista.<sup>27</sup> A semelhança aqui ocorre devido à sequência de canções curtas que compõem a sequência narrativa como um todo. Além das cinco composições, cada movimento é intercalado pela fala do narrador, que faz uma espécie de prólogo sobre a canção subsequente, apresentando assim, outra característica da oralidade, que é a presença da voz falada.

Pode-se dizer que o uso da voz falada na canção remete à prática da contação de história entre “intérprete” e ouvinte com o objetivos de promover uma “comunicação” mais afetiva e efetiva entre eles. Como o narrador menciona por meio de sua fala inicial, trata-se de uma canção a qual aborda de forma resumida a jornada cíclica do pescador no mar, porém não só dele, mas da figura feminina que fica em terra a aguardar a volta do esposo. Essa voz feminina se expressa em diferentes papéis como noiva, esposa e mãe.

Nota-se também que na fala do narrador, há indícios de autotextualidade, posto que são citados trechos e personagens de outras de suas canções praieiras: a personagem Rosinha de Chica é uma das mulheres presentes na letra da canção “A jangada voltou só”, além de trechos como “É doce morrer no mar”, dentre outras marcas autotextuais.

(trecho falado 1)

“Esta é uma história de pescadores. É uma história de homens do mar. Para o pescador, o mar é uma sedução. Para o pescador, o mar é também a luta pela vida. Cada um deles carrega uma história no peito. Uma história do

<sup>27</sup> Disponível em: <https://en.quartierdesarts.com.br/single-post/su%C3%ADte-em-m%C3%BAsica>. Acesso em: 20 fev. 2022.

seu amor na terra que pode ser tão grande pelo seu amor pelo mar. Mas o pescador quando é chamado pelo sol, ele vai. Vai para o mar, para o peixe. E todas as manhãs, vai cantando um canto de fé onde louva a sua jangada, o seu mar, o seu trabalho. Onde louva também uma eterna esperança de que um peixe bom possa trazer, se Deus quiser”.

#### Canção da partida

- 1-Minha jangada vai sair pro mar
- 2-Vou trabalhar/meu bem querer
- 3-Se Deus quiser quando eu voltar do mar
- 4-Um peixe bom, eu vou trazer
- 5-Meus companheiros também vão voltar
- 6- E a Deus do céu vamos agradecer.

(trecho falado 2)

“Minha jangada vai. É mais um dia da vida do pescador. Mas alguém na terra espera o pescador. Ela promete no seu adeus uma reza pra ter bom denço pra que ele possa voltar. E promete, na sua volta, uma caminha macia, perfumada de alecrim. Sabiá moça dos encantos e das seduções de Iemanjá. E sabe mais, sabe que o mar é traidor”.

#### Adeus da esposa

- 1- Adeus, adeus
- 2- Pescador não se esqueça de mim
- 3- Vou rezar pra ter bom tempo, meu bem
- 4- Pra não tê tempo ruim
- 5- Vou fazer sua caminha macia
- 6- Perfumada com alecrim.

(trecho falado 3)

“Mas o pescador não é traído pelo sol, nem pelo mar. Seu maior inimigo é o vento. É o vento forte que derruba sua jangada. É o vento forte que ondula as águas do mar. É o vento forte que mata o homem, que esconde o peixe, que rasga a vela de sua jangada. É o vento forte que faz o temporal. Com tempo desses não se vai pro mar. Quem vai pro mar, não vem”.

#### Temporal

- 1- Pedro!
- 2- Chico!
- 3- Lino! Zeca!
- 4- Cadê voçeis!
- 5- Oh, mãe de Deus!
- 6- Eu bem que disse a José,
- 7- Não vá José. Não vá, José,
- 8- Meu Deus!
- 9- Com um tempo desse não se sai,
- 10- Quem vai pro mar,
- 11- Quem vai pro mar, não vem
- 12- Pedro!Chico! Lino! Zeca!

(trecho falado 4)

“Na beira da praia, olhando o céu e o mar, fica os olhos da moça noiva. Rosinha de Chica, a mais bonitinha de todas as mocinhas lá do arraial. E é pensando nela que o pescador vai. É pelo seu amor que ele tem coragem no peito”.

#### Cantiga de noiva

- 1- É tão triste ver partir alguém
- 2- Que a gente quer com tanto amor
- 3- E suportar a agonia

- 4- De esperar voltar
- 5- Viver olhando o céu e o mar
- 6- A incerteza a torturar
- 7- A gente fica só
- 8- Tão só
- 9- A gente fica só
- 10- Tão só
- 11- É triste esperar

(trecho falado 5)

“O pescador diz que é doce morrer no mar. A moça noiva, aquela Rosinha de Chica, foi traída. Traída por Iemanjá, a rainha do mar, onde o pescador fez sua cama de noivo, e a jangada voltou só”.

Velório

- 1- Uma incelença
- 2- Entrou no paraíso
- 3- Adeus, irmão! Adeus!
- 4- Até o dia de Juízo!
- 5- Adeus, irmão! Adeus!
- 6- Até o dia de Juízo

(trecho falado 6)

“E na manhã seguinte, apesar de tudo, o pescador volta. O mar, peixe, as ondas do mar: Tudo é uma nova esperança”.

Canção da partida

- 1- Minha jangada vai sair pro mar
- 2- Vou trabalhar/meu bem querer
- 3- Se Deus quiser quando eu voltar do mar
- 4- Um peixe bom, eu vou trazer
- 5- Meus companheiros também vão voltar
- 6- E a Deus do céu vamos agradecer.

(trecho falado 7)

“E ele vai. Com a coragem que lhe dá Rosinha de Chica. Seduzido, quem sabe, pelos encantos de Iemanjá, e em busca de peixe bom, se deus quiser”.

### *Da cenografia*

A cenografia na canção “História de pescadores” tem por base as cenas instauradas em cada uma das canções que compõem a narrativa: a primeira intitulada “Canção da partida”, encena a ida do pescador para o trabalho no mar como pode ser visto mediante as locuções verbais “vai sair”(verso 1) e “vou trabalhar”( verso 2). Nesse momento, o enunciador se dirige ao coenunciador que, nesse caso, é indicado pelo termo “meu bem querer” (verso 2). Após anunciar sua partida, o enunciador se mostra otimista, manifestando sua fé em uma pesca próspera.

A cenografia seguinte, como o título já aponta, é a da despedida, na qual a voz que se manifesta é de uma mulher que, como indica o título, trata-se da noiva do pescador. Na cena, ela se dirige a ele pedindo para que não a esqueça e demonstra sua fé ao prometer que vai rezar para que o tempo seja favorável à missão dele no mar. O termo “tempo ruim”(verso

4) se refere às tempestades que podem causar a virada da jangada. A demonstração de afeto por parte da mulher é mostrada quando ela revela que vai preparar a “cama de alecrim”.

É interessante destacar a relação da erva alecrim com a topografia do mar. Usada para diversos fins (cura das doenças, rituais religiosos, etc.) além de perfumar, é chamada pelos romanos de “*Rosmarinus*”, que, em latim, significa “orvalho que vem do mar”, esta planta teve suas origens na região do mediterrâneo e ganhou esse nome devido à sua característica de brotar espontaneamente em regiões litorâneas<sup>28</sup>.

Na próxima composição é apresentada a cena de um temporal, na qual o enunciador dirige-se aos coenunciadores “Pedro”, “Chico”, “Lino” e “Zeca”. Entendemos então que se trata de uma encenação na qual esse enunciador, por meio da cena encaixada de um diálogo, clama a presença dos pescadores. Já nos versos 9 e 10, é feita a menção à tempestade, “com um tempo desse”, elemento que compõe a cenografia principal. Conforme a própria narrativa, o vento é o grande responsável pela morte do pescador, “É o vento forte que mata o homem”, ao mesmo tempo em que é esse mesmo vento que propicia o cenário natural do âmbito marinho: “É o vento forte que ondula as águas do mar”.

Em “Cantiga de noiva”, o título da passagem já faz alusão à cena genérica, visto que a “cantiga” diz respeito a um gênero popular geralmente associado a temas folclóricos, bem como é conhecida também por fazer parte de outras tradições orais como as cantigas trovadorescas. Pode-se dizer, inclusive, que pode remeter às cantigas de amigo, nas quais a voz nas letras daquelas canções é geralmente de uma mulher que sofre pela ausência do amado. A cenografia se constrói por meio do lamento da noiva causado pelo drama da espera incerta do pescador.

No verso 5, há indícios que reforçam a ideia de que a mulher praieira em Dorival Caymmi, sempre se posiciona do ponto de vista da terra, restando a ela apenas esperar o pescador. Isso pode ser constatado pela voz que narra, quando essa situa a personagem na passagem “na beira da praia, olhando o céu e o mar”, o que de certa forma, delimita a posição do personagem feminino no discurso das praieiras.

Na canção “Velório”, a cenografia é construída com base nas cenas de fala associada às incências, espécies de cantos executados durante o funeral dos mortos. Fica claro então que esse canto fúnebre é dirigido, embora não esteja explícito textualmente, ao pescador, como se pode ver através do trecho narrativo 5, no qual há pistas de autotextualidade, visto que o narrador faz menção, em sua fala, às canções “É doce morrer no

---

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.orquidario4e.com.br/alecrim-rosmarinus-officinalis/p/0110911169>. Acesso em: 20 ago. 2022.

mar”, “O mar” e “A jangada voltou só”, mostrando que as causas que levaram a realização do velório envolvem a morte de um homem do mar, devoto de Iemanjá; uma mulher, Rosinha de Chica e que foi superada pela deusa do mar.

Quanto ao desfecho da história, ocorre a repetição do trecho inicial “Canção da partida”, porém, esta passa a surgir com uma titulação diferente, “Na manhã seguinte”, indicando assim a dimensão espaço temporal, pois o pescador parte, no outro dia, mais uma vez para o trabalho no mar. Os trechos narrativos 6 e 7 evidenciam essa associação, ao dar a entender que mesmo depois da tragédia, tudo se repete: “E na manhã seguinte, apesar de tudo, o pescador volta. O mar, peixe, as ondas do mar: Tudo é uma nova esperança”.

Percebe-se, por intermédio tanto das fala do narrador quanto das vozes dos personagens, que as cenografias instauradas apresentam enunciadores e coenunciadores (pescador, noiva/esposa) integrados tanto a topografia quanto a cronografia do mar, considerando, quanto a esta última categoria, que o tempo na canção sugere a ideia de retorno aos acontecimentos, os quais são movidos pelas águas do mar.

#### *Da topografia*

Tomando tanto os trechos falados quanto os movimentos que compõem a letra, podemos afirmar que a topografia do mar se sobressai em grande parte das cenografias de “História de pescadores”. Logo na narrativa inicial, o leitor já depara com uma prévia “Essa é uma história de homens do mar” (trecho da narrativa 1). Aqui o narrador define o significado do mar para o pescador. Em suma entende-se o mar como elemento que seduz o pescador, bem como é também seu habitat de sobrevivência.

Assim, na cenografia em “Canção da partida”, é evidente o canto de trabalho, que tem como destaque o mar, que é para onde o enunciator anuncia que vai juntamente com sua jangada. Nota-se que aqui a topografia engendra o movimento de ida e volta, a partir do anúncio da partida, “minha jangada vai sair pro mar”, como pela esperança de uma boa pesca por parte do pescador, “se Deus quiser quando eu voltar do mar”.

Já na canção “Adeus da esposa”, a topografia é evidente, porém, o seu prólogo apresenta as marcas linguísticas referentes à topografia da terra como o lugar no qual a mulher espera pela volta do pescador (“mas alguém na terra espera pelo pescador”) e a topografia do mar, o qual é caracterizado pelo narrador como “traidor”, exatamente por ter o poder de seduzir e ao mesmo tempo atrair para a morte (“E sabe mais, sabe que o mar é traidor”).

O aspecto da traição mencionado pelo narrador, ganha outra conotação no trecho seguinte, quando ele diz que o mar não trai, e sim o vento, pois este é quem vira a jangada.

Conforme as cenas instauradas em “Temporal”, identificamos que a presença da topografia ocorre por meio dos versos 10 e 11, quando o enunciador reporta o fatídico destino daqueles que enfrentam a tempestade no mar: “quem vai pro mar, quem vai pro mar, não vem”. Assim, na nossa visão, o mar nessa canção se constrói como local de trabalho e ao mesmo tempo como palco da morte.

Quanto à “Cantiga de noiva”, conforme a fala do narrador, a topografia se limita mais à terra, pois é de onde a noiva expressa seu drama da espera. Nesse caso, a terra é sempre vista como o local onde fica a mulher, como se nota no trecho: “Na beira da praia, olhando o céu e o mar, ficam os olhos da moça noiva”. Na cenografia do lamento, o enunciador ao expressar que vive a olhar o céu e o mar, fica evidente mais ainda a posição constante da mulher na canção praieira, mostrando que ela sempre se mantém distante do mar, como é apontado no verso 5, “viver olhando o céu e o mar”, ou seja, olhar é o máximo que a figura da mulher em Caymmi pode fazer em relação ao mar.

A fala do narrador no trecho 5 justifica a cena do velório. Os indícios nessa fala apontam uma topografia, a nosso ver, associada ao plano transcendental, uma vez que esse mar ganha a representação da figura de Iemanjá, como se pode notar no trecho “Traída por Iemanjá, a rainha do mar, onde o pescador fez sua cama de noivo”. O termo “cama de noivo”, tomado da canção “é doce morrer no mar”, surge aqui também como representação dessa topografia de cunho metafísico. Na canção fúnebre, a topografia também pode ser indicada por meio do termo “paraíso”, o que nos leva a associar também a essa “cama de noivo”.

A topografia do mar também dá desfecho ao discurso, à medida que a canção que inicia a “História de pescadores” é a mesma que encerra a composição. Isso significa, a nosso ver, que a topografia é circular, visto que tudo se inicia e se encerra por meio da partida para o mar como a fala do narrador menciona: “E na manhã seguinte, apesar de tudo, o pescador volta. O mar, peixe, as ondas do mar”. Em suma, observamos que a topografia em “História de pescadores” discursiviza o mar com características transcendentais (mar sedutor, traidor, mítico e circular), e o mar como local de trabalho.

### *Da cronografia*

Com base nas observações do tópico anterior, é possível delinear que a cronografia se constrói basicamente de modo cíclico, tendo em vista principalmente os trechos que iniciam e dão desfecho à composição. Assim, as ações que dão sentido a essa dimensão temporal são identificadas mediante a ida do pescador para o mar, a morte desse pescador e o drama da espera por parte mulher.

Quanto às marcas linguísticas que delimitam o tempo na letra da canção, podemos citar as passagens a partir da fala do narrador: “Mas o pescador quando é chamado pelo sol, ele vai.” Aqui nota-se que o tempo é regido pelos elementos da natureza, o que ocorre também quanto à espera da mulher pelo pescador à beira da praia, conforme é visto no verso 5, de “cantiga de noiva”. Nessa perspectiva, o tempo de espera pelo pescador é regido também pelo sol, pois ao expressar que vive a olhar o céu e o mar, isso pode ser uma conotação de que ela se deixa guiar pela passagem do sol. Outras marcas que indicam como o tempo se constrói na canção são referências como “todas as manhãs” e “É mais um dia da vida do pescador”, presentes na fala do narrador (trechos narrativos 1 e 2), indicando assim a repetição dos acontecimentos no âmbito praieiro.

O título da canção final “Na manhã seguinte” surge como complemento dessa dimensão temporal em relação ao título “Canção da partida”, reiterando assim, o aspecto cíclico dos eventos no ambiente litorâneo em Caymmi. A cronografia também se destaca em meio a características vistas por meio de indicadores como “tempo bom” e “tempo ruim”, como é visto na passagem “Adeus da esposa”: “Vou rezar pra ter bom tempo, meu bem, pra não têm tempo ruim” (versos 3 e 4).

A cenografia em “Temporal” reforça esse tempo “ruim”, ao passo que o tempo “bom” pode ser caracterizado pelo sol, que chama o pescador, (trecho narrativo 1) indicando assim, um dia bom para a pesca no mar; e também o tempo “bom” associado ao mito, (trecho narrativo 7) isto é, o tempo da sedução que aqui é o tempo de Iemanjá. A propósito, semelhante à topografia, vemos esse tempo mítico também como um tempo metafísico, ou seja, o tempo que é regido pelo mito de Iemanjá como já mencionado em “É doce morrer no mar”. Em resumo, pode-se dizer que a cronografia na canção se desenvolve em meio a características como tempo mítico, tempo cíclico, tempo bom *versus* tempo ruim e tempo da natureza (regido pelos astros).

### *Do ethos*

Considerando as cenografias na composição, notamos que o *ethos* se constrói conformes dois ângulos: o *ethos* da mulher, especificamente nas cenografias de “Cantiga de noiva” e “Adeus da esposa”; e o *ethos* do pescador, “Canção da partida” e “No dia seguinte”. Além disso, as narrativas faladas reforçam esse modo de ser em ambos os personagens. A começar pela narrativa 1, o trecho “O mar é a luta pela vida” demonstra a qualidade dos homens que ali adentram tanto para buscar alimento como para enfrentar os perigos das tempestades que derrubam a jangada. Podemos ver isso na voz do enunciador pescador, nos



versos de “Canção da partida”, considerada no cenário da música popular brasileira inclusive como um canto de trabalho. O verso 2 deixa nítido esse *ethos* de um homem trabalhador do mar.

Já no verso 4, esse enunciador se mostra otimista ao dizer que quando voltar do mar, vai trazer um peixe bom. Significa então que mesmo sabendo que poderá enfrentar os perigos, ele acredita numa pesca próspera e não só para ele, mas também para seus companheiros, demonstrando assim o espírito do trabalho em coletivo dos homens no mar das praias. No verso 6, aliás, “E a deus do céu vamos agradecer”, o ato do agradecimento se faz presente nessa atmosfera coletiva, pois ao dizer “vamos agradecer”, esse enunciador mostra que se tratam de homens plenamente gratos pela vida no mar. Assim, mostram-se sempre confiantes, isto é, pensam na volta do mar e numa boa pesca, ao invés de se mostrarem temerosos com os possíveis reveses. É importante salientar, sob nossa ótica, a atribuição de títulos diferentes a mesma canção: “Canção da partida” e “No dia seguinte”.

Desse modo, é possível que, apesar de se tratar do mesmo modo de dizer, ou seja, que o pescador vai partir para o mar para exercer seu trabalho, o sentido aqui se amplia, ganhando um tom de persistência, um recomeço, no entanto sob as mesmas ações: partir para o mar, pescar o peixe, voltar ou não voltar para a terra e partir novamente. Assim, esse modo de organização do texto, ou melhor, a mesma canção que inicia, encerra a letra da canção, proporciona que o leitor incorpore essa maneira de ser do enunciador, qual seja, um sujeito sempre preso ao âmbito do mar, independente dos apuros que esse elemento possa lhe causar. Quanto ao *ethos* da mulher na canção, esta por sua vez, mostra-se basicamente atrelada ao plano terreno, limitando-se a esperar pelo amante pescador. É o que ocorre, como vimos, em “É doce morrer no mar”, sendo que em “História de pescadores”, essa voz feminina é mais claramente reconhecida como a esposa ou noiva do pescador, como indicado pelos títulos dessas composições: “Adeus da esposa” e “Cantiga de noiva”. Na primeira, a voz que enuncia é a noiva que ao se despedir do pescador, mostra-se de certa forma esperançosa, apegando-se à fé para que o tempo seja favorável e devolva o pescador vivo à terra.

Esse enunciador mostra seu lado até certo ponto, sedutor, em dizer que vai fazer uma macia perfumada de alecrim. Com base no diz o prólogo dessa passagem (trecho falado 2), é possível que se trate de uma certa “concorrência” entre essa mulher e Iemanjá, uma vez que conforme o mito, essa divindade tem o poder de seduzir o pescador para o fundo das águas do mar. E, conforme o narrador, ela, a esposa, conhece os encantos da deusa do mar, e sabe também que assim como o bom tempo chama o homem para o mar, esse mesmo tempo pode se transformar e matar o pescador.

Diante desses aspectos, é possível que o leitor absorva um tom de prenúncio de uma possível tragédia, tendo em vista que até mesmo que com os conhecimentos que se no imaginário popular sobre a erva alecrim, sabe-se que esta erva é empregada desde tempos remotos em várias situações como aromatizante, culinária, funerais, casamentos etc. É deste modo, portanto, que incorporamos certo tom de mistério no modo de enunciar da mulher, como visto nos versos 5 e 6: “Vou fazer sua caminha perfumada de alecrim”. Enquanto nessa canção esse enunciador se posiciona como esposa do pescador, em “cantiga de noiva”, essa mulher enuncia da posição da noiva que vive a aflição em esperar pelo noivo pescador. Na cenografia, ela se mostra triste por não ter a certeza se o pescador irá voltar. Restrita a sua posição no plano terreno, a essa mulher só resta esperar, deixando-se guiar pelo astro sol (ou pode ser também uma espécie de rogar aos céus), mostrando-se como um sujeito, assim como o pescador, plenamente integrado aos domínios da natureza litorânea.

Contudo, trata-se de um enunciador que, ao contrário dos personagens femininos e praieiros em Jorge Amado, não apresenta posturas de oposição ao cotidiano de suas vidas no litoral em Caymmi. Assim, o *ethos* dessa mulher se resume à resignação, incerteza e à solidão: “Viver olhando o céu e o mar. A incerteza a torturar, A gente fica só, Tão só, A gente fica só, Tão só” (versos de 4 a 9). A cenografia na canção “Velório” evoca um *ethos* de sujeitos imersos nas práticas as quais reportam uma tradição. A *incelença*, gênero musical destinado a eventos fúnebres, é uma referência a esse costume que tem como origem a cultura de Portugal, mais precisamente, as *incelências*, as quais adaptadas às práticas católicas foram incorporadas à cultura brasileira, especialmente no norte-nordeste durante o período colonial<sup>29</sup>. A propósito, nos dias atuais, essas práticas têm ocorrido cada vez mais em menor escala, além de ficar restrita a regiões mais afastadas dos centros urbanos. Esse fator condiz o teor ideológico das canções praieiras em apresentar o litoral utópico, uma vez que remete a um período em que os indivíduos encontravam-se plenamente integrados a um *locus* praieiro rústico, distanciado, portanto, do processo de transformação social moldado pela modernidade na Bahia.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <http://coisadeceareense.com.br/incelencas/>. Acesso em: 20 out. 2022.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mar nas canções praiieras apresenta uma identidade inscrita numa comunidade discursiva, na qual se manifestam aspectos socioculturais os quais a influenciam na formação de sua comunidade. Tais aspectos são manifestados a partir de uma cenografia, da qual procede também um *ethos* discursivo dos sujeitos praieiros que pode ser identificado por meio dos indícios nas e pelas marcas da enunciação nas letras das canções. Deste modo, foi evidenciado que nessas canções, há uma estreita relação entre as representações do espaço e o modo como os indivíduos se constituem no âmbito litorâneo em Dorival Caymmi.

Essas representações englobam aspectos relacionados ao campo das práticas mítico-religiosas – culto de origens africanas, católicas ou até mesmo sincréticas. Do mesmo modo, esse mar também atua como elemento delineador da posição social desses sujeitos a partir de aspectos como as relações de trabalho, a mitologia afro-brasileira, a intertextualidade em relação à obra “Mar Morto”, de Jorge Amado, a mestiçagem e o sincretismo religioso. Todos esses fatores colaboram para um discurso que, nas canções praiieras, apresenta um litoral idealizado, sobretudo, com o objetivo de valorizar uma cultura autêntica. Essa tentativa de valorização foi um reflexo não só de uma crise social, política e econômica na Bahia nas primeiras décadas do século XX, mas também das vivências pessoais de Dorival Caymmi. A convivência com a vila de pescadores, seus hábitos e costumes, aliada à relação afetiva do compositor com o mar do Recôncavo, vieram a contribuir para a imersão, por meio da arte musical, de um litoral utópico. Todos esses aspectos inscrevem o mar das praiieras em um domínio físico e metafísico, ou seja, são mares que intermediam o diálogo entre os homens e o espaço concreto e abstrato.

Por esse viés, constata-se também que a construção do *ethos* nas letras das canções está atrelado a essas representações do mar. Nota-se, a propósito, que nas letras das canções, esse mar interfere na forma como as vozes se manifestam tanto em nível das narrativas como da cenografia. Por esse viés, fica evidenciado que essas vozes algumas vezes apresentam o *ethos* representante, isto é, o *ethos* do narrador, e o *ethos* representado, qual seja, o do enunciador. Há momentos inclusive em que essas instâncias se unem quando o enunciador participa das ações.

Dessa maneira, a análise da constituição do *ethos* é fundamentada naquilo que Maingueneau (2020) define como as três dimensões do *ethos*: categorial, experiencial e ideológica. Com isso, constata-se nas canções basicamente a construção dos seguintes *ethé*: o enunciador ou o pescador devoto de Iemanjá ou dos Santos católicos; alegres e festivos, por

participarem das celebrações em homenagem àquelas entidades; o enunciador pescador corajoso por enfrentar os perigos do mar, trabalhador do mar e crente nos mitos associados às águas do mar; a mulher conformada, ambientada simplesmente ao plano terreno (beira da praia), e situada sempre em segundo plano em relação às divindades marinhas (Iemanjá, sereia do mar).

Diante deste panorama, visualizamos que, além de contribuir para os estudos no campo discursivo, nosso trabalho tende a contribuir para uma visão mais ampla no que se refere à imagem ou o papel das canções praieiras no cenário da música brasileira. Assim, vemos que o litoral nessas canções não se restringe a fomentar o aspecto puramente relacionado à ideia de preguiça baiana ou de lazer como nas formações discursivas das propagandas turísticas. Por fim, observamos um teor ideológico relacionado ao mar na medida em que essa topografia é permeada pela propagação de valores ligados também à cultura de raízes africanas, fator fundamental na questão da afirmação identitária baiana.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Vera de; BARBOZA, Marília T. **Caymmi**: som, imagem e magia. Rio de Janeiro: Odebrecht; Sargaço Produções Artísticas, 1985.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) Constitutiva(s). *In*: ORLANDI, Eni e GERALDI, J.W. O Discurso e suas Análises. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n.19, jun./dez., 1990.
- BAHIA. **Festa ao Senhor Bom Jesus dos Navegantes**. Salvador Cultura todo dia. Secretaria de Cultura e Turismo. Disponível em: <http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/festa-modelo.php?festa=1>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- BOSCO, Francisco. **Dorival Caymmi**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- BOSCO, Francisco. **Obra nos ajuda a entender o projeto de país que perdemos**. Folha de SP, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1808200829.htm>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- CARVALHO, Marielson. **Acontece que eu sou Baiano**: identidade e memória cultural no cancionário de Dorival Caymmi. Salvador: EDUNEB, 2009. 24
- CAYMMI, Dorival. **Cancioneiro da Bahia**. São Paulo: Editora Martins, 1947.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick; MANGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. 486 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- COSTA, Nelson Barros da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 4, n. 1, p.9-36, jul. dez. 2003.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012.
- LONGO, Mirella Márcia. **Memórias do Cais**: Caymmi, canções e fontes. LITERATURA E SOCIEDADE (USP), EDUSP, São Paulo, v. 1, p. 39-58, 2000.
- MARIANO, Agnes. **A Invenção da Baianidade segundo a letra de canções**. Salvador: Ed. Da UFBA, 2019.
- MARIANO, Agnes. **Gente das Águas**. Histórias do Litoral baiano. Porto Alegre. Ed. Plus. 2009.
- MEIRA, Reginete de Jesus Lopes. **Entre a alegria e a preguiça: a construção discursiva**

**da baianidade na publicidade de turismo**, UEFS, Feira de Santana, 2015.

NOVA, Luiz; FERNANDES, Taiane. Baianidade. In: **Mais definições em trânsito** [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: [www.cult.ufba.br](http://www.cult.ufba.br). Acesso em: 06 jul. 2021.

MARQUES FILHO, Bruno P. **A gente faz o que o coração dita. Análise semiótica dos discos de dorival Caymmi**. 2008. 237 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GIRON, Luís. **Ensaio do jornalista e crítico Luís Antônio Giron sobre o músico Dorival Caymmi**. Época, 2001. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR63405-5856,00.html>. Acesso em: 05 jan. 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes: Unicamp, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Analisando Discursos Constituintes**. Tradução de Nelson Barros da Costa. In: **Revista do GELNE**, vol. 2, nº 2, p. 167-178, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Ethos, cenografia, incorporação**. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza- e- Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso Literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. 1a ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MAFRA, Matheus Henrique. **Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras**. 2019. 154 p. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MARIANO, Agnes. **Arte e Cultura – Agnes Mariano e a “Invenção da Baianidade**.

PasseiWeb, 2009. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/arte-e-cultura-agnes-mariano-e-a-invencao-da-baianidade/>. Acesso em 05 jan. 2022.

MENDES, Maria das Dores. **A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do “Pessoal do Ceará”**. 2007. 157 p. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva; Salvador, BA: COPENE, 1993.

RISÉRIO, Antonio. **Obra do músico fundiu orixás e modernismo**. Folha de SP, 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1808200830.htm>. Acesso em: 05 jan. 2021.

SILVA, Paulo da Costa e. Canções praieiras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 agosto 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cancoes-praieiras/>. Acesso em: 6 abr. 2020.

SILVEIRA, Gustavo Infante. **Vela ao vento: o violão de Caymmi nas canções praieiras**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SOARES, Gabriel. **Agnes Mariano: “A baianidade é uma invenção coletiva”**. Encantos, 2012. Disponível em: <http://blogs.correio24horas.com.br/emcantos/2712-2/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, p. 43-58, 2001.

TEIXEIRA, V. A. de Q, d’Ávila. **A Pedra que Ronca no Meio do Mar: baianidade, silêncio e experiência racial na obra de Dorival Caymmi**. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VALLADO, A. **Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.