



Relações entre gênero e *éthos* na canção popular brasileira

Álvaro Antônio Caretta*

Resumo: As considerações que apresentamos tratam das relações entre gênero discursivo e *éthos* do enunciador na canção popular brasileira. Partindo das reflexões esboçadas pelo pensador russo Mikhail Bakhtin no clássico texto “Os gêneros discursivos”, chegaremos às concepções de Dominique Maingueneau sobre *éthos* e cenas da enunciação e às propostas de Jean-Michel Adam para as relações entre discurso e texto. Por meio desse percurso teórico, pretendemos não só estudar a construção do *éthos* segundo as características de um gênero discursivo específico, no caso a canção popular, mas também compreender como as coerções e possibilidades que o gênero impõe e oferece ao enunciador determinam a constituição discursiva de seu *éthos*. Posto isso, tomando agora como orientação o modelo proposto pelo semioticista Luiz Tatit para o estudo da significação na canção popular brasileira, observaremos o comportamento do *éthos* do enunciador, tendo em vista a relação entre o componente melódico e o linguístico, característica fundamental desse gênero discursivo. Nesse contexto, propomos os conceitos de *éthos* inerente - exigido pelo gênero - e de *éthos* assumido - possibilitado pelo gênero e adotado pelo enunciador - a fim de demonstrar como a cena genérica e a cenografia concorrem para a constituição do *éthos* do enunciador na canção popular brasileira.

Palavras-chave: *éthos*, gêneros do discurso, análise do discurso, canção popular brasileira

Introdução

Neste artigo, apresentaremos algumas considerações sobre a constituição do *éthos* do enunciador na canção popular brasileira. Para isso, partiremos das teorias de Mikhail Bakhtin a respeito dos gêneros discursivos, das quais apreendemos particularmente a noção de esferas discursivas e de gêneros primários e secundários. No quadro teórico da Análise do Discurso, trabalharemos com as concepções de Dominique Maingueneau sobre *éthos* e cenas da enunciação, e com sua tipologia dos gêneros fundamentada nas interações entre a cenografia e a cena genérica. Abordaremos também as propostas de Jean-Michel Adam sobre as relações discursivas entre gênero e texto na constituição do estilo.

Tomando a definição de *éthos* como um modo de dizer que remete a uma modo de ser e seguindo o modelo semiótico concebido por Luiz Tatit para o estudo da sig-

nificação na canção popular brasileira, observaremos que na canção esse modo de dizer é a maneira como o cancionista compatibiliza a letra com a melodia.

Nesse contexto teórico, propomos os conceitos de *éthos* inerente - exigido pelo gênero - e de *éthos* assumido - possibilitado pelo gênero e adotado pelo enunciador - a fim de demonstrar como a cena genérica e a cenografia concorrem para a constituição do *éthos* na canção popular brasileira.

1. Os gêneros discursivos

O conceito de gênero com o qual trabalhamos advém das propostas de Mikhail Bakhtin, presentes em seu texto “Os gêneros do discurso”¹, no qual o pensador russo enfatiza a importância dos estudos sobre o gênero.

Achamos que em qualquer corrente especial faz-se necessária uma noção precisa da na-

* Universidade de São Paulo (usp). Endereço para correspondência: (alcaretta@yahoo.com.br).

¹ Escrito entre 1952 e 1953, esse texto é um esboço do projeto que Bakhtin tinha para o estudo dos gêneros discursivos. A tradução que utilizaremos neste artigo faz parte de *A estética da criação verbal* (2003, p. 261-306)

tureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciado (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros do discurso (Bakhtin, 2003, p. 264).

Percebe-se nessas palavras que a concepção do gênero discursivo está diretamente relacionada ao enunciado. Bakhtin considera que ambos refletem as condições específicas e as finalidades de cada esfera da atividade humana.

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (Bakhtin, 2003, p. 266).

Se a língua é utilizada na comunicação sob a forma de enunciados concretos realizados por integrantes de uma determinada esfera da comunicação discursiva, esses enunciados estão submetidos às características dessas esferas.

Em seu primeiro texto, *Arte e responsabilidade*², 1912, o teórico russo já compreendia a cultura humana em três setores: a ciência, a arte e a vida, no interior dos quais o gênero se constitui como primário (vida) ou secundário (arte e ciência). Bakhtin propõe ainda que, para se definir a natureza geral do enunciado, deve-se observar as diferenças e as relações entre os gêneros primários (simples), que fazem parte da comunicação cotidiana, e os secundários (complexos), que dizem respeito à comunicação exercida por meio de códigos elaborados cultural, artística e ideologicamente. Os gêneros secundários incorporam e reelaboram diversos gêneros primários, mas nessa operação estes adquirem caráter especial por perderem o vínculo com a realidade. Os exemplos que Bakhtin cita são a carta e a réplica do diálogo, gêneros prosaicos, que no romance adquirem caráter artístico-literário.

Os gêneros discursivos, definidos por Bakhtin como *tipos relativamente estáveis de enunciado* de uma determinada esfera discursiva, são constituídos por três elementos: o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo.

Todo gênero apresenta um conteúdo temático. Bakhtin e Medvedev (1994) mostram que a consciência humana possui um repertório de gêneros para produzir, apreender e comentar a realidade. Certos aspectos da vida só podem ser concebidos por determinados gêneros, os quais são utilizados sob condições estabelecidas pela sua esfera de atividade. Fiorin, ao apresentar as propostas de Bakhtin para o estudo do gênero, salienta que “o conteúdo temático não é o assunto específico

de um texto, mas um domínio de sentido de que se ocupa o gênero” (Fiorin, 2006, p. 62). Compreendido dessa forma, o conteúdo temático determina a seleção dos aspectos da realidade com os quais o gênero opera, a profundidade de apreensão do real, a ocupação do espaço na comunicação social e o posicionamento axiológico, que orienta a expressividade do enunciado.

A forma composicional de um gênero é uma estrutura de comunicação estabelecida dentro de uma esfera de atividade. Ela é um modelo de enunciado resultante das relações de interação que o gênero realiza em tal esfera. Nesse processo de comunicação social, o gênero se configura por meio de sua forma típica estabelecida em função de um interlocutor que, ao reconhecer um gênero, espera a extensão de sua totalidade discursiva, a sua composição, a sua expressividade, o seu estilo e a sua intenção discursiva.

O estilo diz respeito às possibilidades de utilização dos recursos linguísticos estabelecidas pelo gênero conforme a sua esfera de atuação. Bakhtin pensa o estilo intrinsecamente relacionado ao conteúdo temático e à forma composicional na constituição do gênero.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e - o que é de especial importância - de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção de conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva - com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc. O estilo integra a unidade do gênero do enunciado como seu elemento (Bakhtin, 2003, p. 266).

Nessa concepção, o estilo está relacionado às formas típicas de enunciado, os gêneros discursivos, pertencentes a uma esfera discursiva e às funções comunicativas que eles exercem dentro de sua esfera. Há gêneros, como os artísticos, que permitem a impressão de um estilo individual e a utilização de uma diversidade de estilos, porém existem outros gêneros que trabalham menos com a criatividade e a originalidade, pois são padronizados, reduzindo a marca do estilo pessoal. Percebe-se, então, que a determinado gênero corresponde determinado estilo.

Perseguindo o percurso teórico inicialmente apresentado, encontramos as propostas de Dominique Maingueneau para o estudo dos gêneros discursivos. Dentro do quadro teórico da Análise do Discurso, Maingueneau (1995, p. 7) propõe uma abordagem dos gêneros tendo em vista as suas condições de produção, salientando a importância da articulação entre os elementos linguísticos constituintes do texto e sua condição discursiva.

² Cf. Mikhail Bakhtin. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. XXXIII-XXXIV.

O discurso constitui-se, então, na relação entre um texto e um lugar social. A análise discursiva não se limita a estudar a organização textual, nem apenas a situação de comunicação, mas se preocupa com a relação entre ambas por meio de uma forma de enunciação específica, pois os mecanismos enunciativos relacionam-se concomitantemente com o verbal e o institucional. O lugar institucional onde o gênero discursivo circula é um aspecto que o determina, logo as tipologias discursivas devem dar conta tanto do funcionamento linguístico do texto, de suas marcas enunciativas, quanto dos gêneros, que inscrevem o enunciado nas esferas da comunicação.

Quando se trata da questão dos gêneros discursivos, uma das dificuldades para o seu estudo é a sua grande variedade.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (Bakhtin, 2003, p. 262).

Frente a essa diversidade dos gêneros discursivos, Bakhtin propõe a observância dos gêneros primários e secundários. Maingueneau também é consciente dos desafios que o estudo dos gêneros suscita e comenta que essa questão é um dos leitos de Procusto³ nos estudos discursivos.

Para trabalhar com a extensa variedade dos gêneros discursivos, a princípio, Maingueneau propõe a distinção entre três categorias:

Foi no sentido de tomar em consideração essa diversidade que, num trabalho anterior (Maingueneau, 1999)⁴, distingi três regimes de genericidade: o dos gêneros “autorais”, o dos gêneros “rotineiros” e o dos gêneros “conversacionais” (2005, p. 97).

No entanto, o autor chega à conclusão de que essa divisão tripartite não é eficiente, e elabora uma nova proposta:

É por isso que, actualmente, me parece preferível distinguir apenas *dois* regimes de genericidade, como fazem, aliás, muitos especialistas do discurso: o regime dos gêneros conversacionais e o regime dos gêneros que

direi instituídos, englobando os “gêneros rotineiros” e os “gêneros autorais” (Maingueneau, 2005, p. 99).

Nota-se que a tipologia apresentada pelo professor francês vai ao encontro da proposta de Bakhtin sobre os gêneros primários e secundários. No entanto, Maingueneau avança com a sua teoria ao propor a distinção de quatro tipos de genericidade instituída:

Relativamente à genericidade instituída, proponho distinguir quatro modos, segundo a relação que se estabelece entre “cena genérica” e “cenografia”. Lembro que a “cena genérica” é imposta pelas normas de um determinado gênero de discurso; a cenografia, pelo contrário, é construída pelo discurso (Maingueneau, 2005, p. 100).

O progresso alcançado por Maingueneau no estudo dos gêneros discursivos é consequência de suas teorias sobre as cenas da enunciação. Segundo suas propostas, o enunciador não só representa o seu papel como também constrói o seu palco enunciativo, constituído por três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

A cena englobante é o tipo de discurso a que determinado enunciado está vinculado. Por exemplo, a cena englobante de um poema é a literária; de uma oração, a religiosa, de uma canção, a musical. Porém, Maingueneau salienta:

Dizer que a cena de enunciação de um enunciado político é a cena englobante política, ou que a cena de um enunciado filosófico é a cena englobante filosófica etc. é insuficiente: um co-enunciador não está tratando com o político ou com o filosófico em geral, mas sim com *gêneros de discurso* particulares. Cada gênero de discurso define seus próprios papéis: num panfleto de campanha eleitoral, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”; numa aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos etc. (Maingueneau, 2001b, p. 86).

Dessa forma, a cena genérica é determinada pelo gênero, que define, além dos papéis dos participantes da comunicação, a forma composicional e o estilo do enunciado.

A cenografia é o contexto espacial e temporal que o enunciador cria a fim de legitimar a sua fala.

³ Na mitologia grega há um mito que se chama *leito de Procusto*: Procusto era um bandido que vivia em uma floresta e tinha uma imensa cama. Todos os que passavam pela floresta eram presos e colocados por ele em sua cama. Dos que eram muito grandes, Procusto cortava os pés e dos que eram muito pequenos, esticava-os. A tamanho da cama era o padrão utilizado por ele. Desse mito derivou a expressão “leito de Procusto”, que designa o esforço de se submeter um conceito, à luz de um determinado método ou corrente de estudos; no caso o estudo dos gêneros discursivos pela Análise do Discurso.

⁴ A referência indicada no corpo do trecho citado é do próprio Maingueneau, e corresponde a: Dominique Maingueneau, “Analysing Self-constituting Discourses”, *Discourse Studies*, vol. 1, n. 2, p. 175-199, maio de 1999.

Um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo em espiral: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da enunciação (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p. 96).

Em gêneros que oferecem maior liberdade de criação, como os pertencentes à esfera artística, o enunciador pode utilizar as mais variadas cenografias a fim de conseguir a adesão do ouvinte. São comuns, por exemplo, canções que nos parecem um pedido, uma confissão, um conselho, uma conversa etc. Nesse caso, apesar de o ouvinte estar consciente de que está frente a uma canção, o quadro cênico, composto pelas cenas genérica e englobante, passa para um segundo plano, dando lugar à cenografia.

Nem todos os gêneros de discurso são suscetíveis de suscitar uma cenografia. Certos gêneros, pouco numerosos, mantêm-se em sua cena genérica, não suscitam cenografias (cf. lista telefônica, os textos de lei etc.). Outros gêneros *exigem* a escolha de uma cenografia; eles se esforçam, assim, para atribuir a seu destinatário uma identidade em uma cena de fala. É o caso, por exemplo, dos gêneros ligados ao discurso publicitário: certas propagandas exploram cenografias de conversação, outras de discurso científico etc. (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p. 97).

Tendo em vista as relações entre a cena genérica e a cenografia, Maingueneau (2005, p. 100) propõe quatro modos de gêneros instituídos:

Modo 1 Constituído por gêneros que não permitem variação cenográfica. Seus esquemas composicionais e suas cenografias são fortemente controladas pelas coerções genéricas. Nesse modo, a ideia de autoria não existe. Temos como exemplo a lista telefônica, o correio comercial e as fichas administrativas.

Modo 2 Composto por gêneros que permitem textos com características individuais, ainda que bastante regulados pelas condições impostas pelo gênero. Seus textos seguem uma cenografia prevista, porém toleram desvios tendo em vista a originalidade. Temos como exemplo as sinopses de filmes, os relatórios de estágio, os telejornais, gêneros em que o enunciador deve obrigatoriamente seguir um roteiro determinado, porém há espaço para uma apresentação mais original, que se traduz em um estilo próprio do enunciador.

Modo 3 Agrupa os gêneros que não possuem uma cenografia pré-estabelecida. São característica desses gêneros a inovação, a criatividade e a originalidade na composição. Apesar da liberdade de escolha da cenografia, há determinados estereótipos estabelecidos, que definem posicionamentos e estilos, porém esses gêneros sempre buscam a inovação. É o caso dos anúncios publicitários e dos textos artísticos como a canção, a poesia etc.

Modo 4 Pertencem a esse modo os gêneros eminentemente autorais. Apesar de possuírem características similares às do modo 3, não devem ser confundidos com aqueles, visto que não são saturados, ou seja, implicam a existência de um autor individualizado que categoriza o seu texto segundo as suas próprias intenções. Por exemplo, um poema a que se dá o nome de “meditação”, “fantasia”, ou até mesmo “relatório”.

2. O *Ethos*

O conceito de *éthos* advém da retórica e designa a imagem que os oradores conferem a si próprios. Todavia o *éthos* não se constituiu apenas pelos feitos e qualidades que o orador se atribui, mas é implicitamente compreendido pela maneira como ele se expressa. O *éthos* estabelece-se, então, não apenas pelo que é dito, mas pela forma como é dito; é uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser.

A Análise do Discurso apreendeu e desenvolveu o conceito de *éthos*:

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. O *éthos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apóia em uma “dupla figura do enunciador, aquela de um caráter e de uma corporalidade” (Charaudeau; Maingueneau, 2004, p. 220).

O *éthos* do enunciador é constituído por um caráter, conjunto de características psicológicas e ideológicas, e por uma corporalidade, determinada não apenas por suas características físicas, mas também pela maneira como ocupa o espaço social. Essa constituição está relacionada ao papel que o enunciador pretende representar frente ao co-enunciador.

O *éthos* não se revela apenas pela *imagem-fim* que o enunciador produz de si mesmo, pois essa imagem é construída na relação com o co-enunciador.

Ora, o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido (Maingueneau, 2001a, p. 137).

Para Maingueneau (2001b, p. 138), o *éthos* é “a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa dimensão do corpo”. Essa voz é responsável por exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador. A apreensão do *éthos* na análise do discurso é determinante para que se compreenda como a cenografia administra a sua vocalidade, pois os diversos tons que o enunciado pode manifestar estão diretamente relacionados à cenografia e, conseqüentemente, ao *éthos*.

O *éthos* não é o próprio enunciador, mas uma imagem na qual ele investe para representá-lo, consoante com suas intenções discursivas. Como se fosse seu fiador, essa imagem se responsabiliza pelo que é dito no enunciado.

Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado (Maingueneau, 2001a, p. 139).

Maingueneau denominou “incorporação” a ação do *éthos* sobre o co-enunciador. Esse processo apresenta três etapas: primeiramente a enunciação confere uma imagem ao fiador, a seguir o co-enunciador a incorpora, para finalmente ocorrer a constituição do corpo do enunciador.

Esta perspectiva desemboca diretamente sobre a questão da eficácia do discurso, do poder que tem em suscitar a crença. O co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõem “ideias” que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” através de uma “maneira de dizer” que está enraizada em uma “maneira de ser”, o imaginário de um vivido (Maingueneau, 1997, p. 48-49).

Por se tratar de uma dimensão da cenografia, o *éthos* se estabelece de acordo com as propriedades discursivas que a constituem.

A cenografia implica, desse modo, um processo de *enlaçamento paradoxal*. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria

enunciação. Desse modo, a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência, ou para promover certa mercadoria [...] (Maingueneau, 2004, p. 96).

Da mesma forma que a cenografia, o *éthos* se configura segundo esse paradoxo constitutivo. À proporção que a imagem do enunciador ganha corpo através da enunciação, ela própria se estabelece por meio desse *éthos*, visto que a enunciação efetiva-se através do código linguístico, que só se torna eficiente se associado a uma imagem que lhe corresponda.

A constituição do *éthos* por meio da linguagem é um processo que abarca a própria corporalidade textual determinada em função dos gêneros discursivos.

A “incorporação” que o *éthos* convoca desenvolve-se ela própria a partir de uma corporalidade tão evidente que nos arriscamos a esquecê-la: a do texto. A obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, enquanto tal, é objeto de um investimento pelo imaginário. Em particular, qualquer obra tem um tamanho determinado e implica uma divisão específica (em partes, capítulos, estrofes...), não independente da cenografia e do conteúdo das obras (Maingueneau, 2001b, p. 151).

A partir dessa posição de Maingueneau a respeito da configuração do *éthos* ser determinada pelas características textuais, alcançamos as propostas de Jean-Michel Adam sobre as relações entre gênero e texto na constituição do estilo do enunciador.

Adam (1999, p. 93) distingue três zonas que determinam as possibilidades de variação do estilo: uma zona normativa, responsável pelas constantes estilísticas, que constitui um núcleo genérico; uma zona de relativa normatividade, que corresponde às possibilidades oferecidas pela gramática da língua e pelos gêneros; e uma zona de variação, em que predomina a variabilidade estilística segundo as características adquiridas pelo texto na prática discursiva.

Segundo essa proposta, o gênero aparece como um fator de estabilidade, enquanto os textos constituem casos de variação. Adam (2002, p. 38) observa que os gêneros regulam a prática textual através de dois princípios aparentemente contraditórios: um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução, que remete ao núcleo genérico, e um princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete ao texto na prática discursiva.

Para Coutinho (2007, p. 644), essas propostas de Adam põem à mostra a complexidade do estudo das relações entre os gêneros discursivos. No domínio da análise textual, a autora considera que, na instância genérica, trata-se de identificar os elementos que constituem a identidade do gênero - parâmetros de gênero -, levando em conta que não se trata de características absolutamente fixas ou obrigatórias, mas sim de previsibilidades; já na instância textual, procura-se identificar como cada texto específico trabalha com as previsibilidades e possibilidades do gênero, os mecanismos de realização textual.

Com base nessas propostas, procuramos avançar no estudo da relação entre *éthos* e gênero discursivo. Como afirma Discini, “Estilo é *éthos*, é modo de dizer, implicando esse *éthos* um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social [...]” (Discini, 2003, p. 57), logo podemos considerar que o estilo do enunciador configura a sua imagem frente ao co-enunciador.

O gênero exige do enunciador um estilo que corresponderá a um determinado *éthos*. Por exemplo, no gênero aula, deve predominar um estilo claro, bem organizado, exemplificativo etc.; características que determinam um *éthos* didático. Como esse gênero possibilita ao enunciador uma liberdade na escolha de seu “modo de dizer”, ou seja, ele pode optar por um ou outro estilo, uma ou outra cenografia para realizar a sua enunciação, ele pode assumir *éthé* diversos, como intolerante, compreensivo, humorístico, disciplinador etc.

Seguindo esse raciocínio, propomos designar “inerente” o *éthos* exigido pela cena genérica e “assumido” aquele pelo qual o enunciador pode optar. Compreendemos também que, a fim de constituir o *éthos* inerente, o enunciador orienta-se pelo princípio da identidade em direção ao núcleo genérico, respeitando as regras impostas pelo gênero no que diz respeito à constituição textual e ao estilo. Entretanto, em gêneros que permitem uma liberdade de estilos, ao assumir *éthé* diversos, o enunciador adota o princípio da diferença e caminha em direção à instância textual determinada pela prática discursiva.

Tomando como referencial teórico essas proposições, estudaremos agora o processo de constituição do *éthos* no gênero canção popular brasileira.

3. Considerações sobre o *éthos* na canção popular brasileira

Vimos que o *éthos* pode ser compreendido como uma “maneira de dizer” que configura uma “maneira de ser”. Sendo a canção um gênero discursivo cuja característica fundamental é a relação entre a linguagem verbal e a musical, essa “maneira de dizer” pode ser estudada na maneira como o enunciador compatibiliza os elementos linguísticos e melódicos.

Para observarmos o processo de constituição do *éthos* na canção, inicialmente utilizaremos as propostas do semiótico Luiz Tatit⁵, que desenvolveu um modelo para o estudo da significação na canção popular brasileira. Em linhas gerais, o modelo apresentado por Tatit propõe três tipos de estratégias persuasivas utilizadas na composição das canções: a passionalização, a tematização e a figurativização.

A passionalização propicia ao enunciador apresentar estados passionais na canção. Nela a melodia explora grandes curvas melódicas, saltos ascendentes e descendentes, investindo na duração das notas que incidem nos sons vocálicos, recursos esses que desaceleram a melodia.

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações da tessitura. Chamo a esse processo *passionalização* (Tatit, 1996, p. 22).

Na tematização ocorre o processo inverso, reduz-se a duração das vogais e promove-se a reiteração dos motivos rítmico-melódicos, produzindo uma progressão melódica mais veloz, segmentada pelos ataques das consoantes, investindo-se na modalidade do /fazer/. A tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos. Ela também define gêneros musicais como o maxixe, o samba, a marcha etc., tendo em vista as particularidades musicais de cada um desses ritmos.

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização* (Tatit, 1996, p. 22).

⁵ Neste artigo, para estudar o gênero discursivo “canção popular”, relacionamos as teorias discursivas sobre o gênero e as propostas da semiótica da canção. Entretanto, apesar das possibilidades de análise que essa relação traz, é preciso guardar as devidas diferenças teóricas. Do ponto de vista teórico que adotamos neste artigo, a canção é um gênero discursivo, porém para a semiótica da canção, conforme Tatit (2007, p. 231), “[...] canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc.”.

Na figurativização, a melodia submete-se às inflexões da fala, e a letra estabelece a presença dos interlocutores por meio dos dêiticos de pessoa, *eu-tu*; de tempo, *aqui*; e de espaço, *agora*, que determinam o momento presente da enunciação.

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (Tatit, 1996, p. 21).

A figurativização é um processo no qual a voz que fala se sobrepõe à voz que canta, criando um efeito de sentido de situação locutiva. É importante observar que esse processo está presente também nas canções temáticas e passionais. Como essas três estratégias persuasivas aparecerem em caráter dominante, recessivo ou residual, nas canções figurativas, a figurativização manifesta-se de maneira dominante. Já nas canções passionais e temáticas, a figurativização está sempre presente como recessiva ou residual, predominando a voz que canta sobre a voz que fala.

Pressupondo-se que o *modo de dizer* do enunciativo nas canções se estabelece pela manipulação dos componentes linguístico e melódico segundo essas três estratégias, do ponto de vista discursivo poderíamos entender que “o modo de ser” desse enunciativo, ou seja o seu *êthos*, constitui-se de forma *passional* (como no samba-canção), *temática* (como no samba-enredo), ou *figurativa* (como no samba-de-breque). No entanto, na canção, a relação entre o “modo de dizer” do enunciativo com o seu *êthos* apresenta algumas peculiaridades próprias desse gênero discursivo.

A fim de investigar o processo de constituição do *êthos* na canção, retomamos a proposta de Bakhtin sobre os gêneros simples e complexos, concebendo a canção como um gênero secundário que reelabora os gêneros primários da comunicação cotidiana. Baseados nesse pressuposto, compreendemos que o caráter de oralidade inerente à canção é resultado das influências dos gêneros prosaicos no seu processo constitutivo.

Para compreendermos a canção como gênero secundário, é fundamental reconhecer o gênero primário que ela assimila, particularmente o seu “tom”, expresso pelo “modo de dizer” do cancionista, que na canção é resultado do acabamento melódico dado ao elemento linguístico oral. A relação da letra com a melodia, característica fundamental do gênero canção, insere o discurso primário advindo das situações prosaicas da comunicação na esfera poética e artística. Como declara o poeta Augusto de Campos:

Esses cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas, sinalizam o que se poderia chamar de poetização da canção - o momento em que a letra da música, por vezes banal ou vulgar, sem qualquer valor intrínseco, mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia. [...] Noel e Lamartine Babo, Assis Valente, Orestes Barbosa, no passado, estão entre os que mais sofisticaram a linguagem coloquial de nossa canção [...] (Rennó, 1991, p. 31).

A canção é um gênero discursivo em que a fala, proveniente da esfera discursiva prosaica, relaciona-se com a melodia, um elemento musical, para inserir-se, então, na esfera artística da comunicação. Segundo as propostas da semiótica da canção, o cancionista realiza um processo de estabilização da melodia inerente à fala cotidiana por meio da passionalização, da tematização e da figurativização.

A letra, como é chamado o texto linguístico da canção, só encontrou o ajuste melódico quando os compositores, no começo do século XX, valorizaram o seu aspecto prosaico e produziram um modo de dizer mais próximo da fala cotidiana.

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduzem “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc. (Tatit, 2004, p. 77).

Para Luiz Tatit, a base entoativa é responsável pela adequação entre a letra e a melodia. Esse modo de dizer cantado é resultado do trabalho exercido pela melodia na tentativa de lapidar a fala, presente na letra. Nesse jogo de adequação da fala à melodia, a canção se constitui como enunciado sincrético.

Os compositores da década de 30 foram responsáveis pelo estabelecimento de um modelo de canção que adaptou a fala cotidiana à melodia. Esse processo teve como consequência a presença de situações prosaicas nas canções.

Tendo em vista essas considerações, percebemos que a canção é um gênero que, segundo as propostas de Maingueneau, baseadas nas relações entre a cena genérica e a cenografia, pode ser classificado como pertencente ao modo 3, ou seja, aquele em que as determinações do gênero devem ser respeitadas, porém há liberdade na escolha das cenografias. Essa característica se justifica pelo fato de a canção pertencer à esfera artística da comunicação, na qual a

⁶ Neste estudo, compreendemos o gênero canção como canção popular brasileira e urbana, em particular aquela que teve suas origens

originalidade e a criatividade são valorizadas, e pela necessidade da adesão do ouvinte, visto ser um produto comercializável⁶.

Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia) (Tatit, 1987, p. 6).

A cenografia nas canções é constituída por um gênero da fala. Esse aspecto faz da canção um enunciado que apresenta duas instâncias enunciativas. A primeira, determinada pela cena genérica, é estabelecida pela relação entre um enunciador (cancionista ou intérprete) que canta um enunciado para um co-enunciador (ouvinte). A segunda, presente na cenografia da letra, ocorre entre um destinador que fala algo para um destinatário⁷.

Esse processo de análise que executamos ao distinguir essas duas instâncias tem como finalidade demonstrar que o *éthos* do enunciador na canção é consequência da interação entre as instâncias do gênero e da cenografia. Dessa forma, os conceitos de *éthos* inerente e *éthos* assumido são pertinentes para compreendermos a formação da imagem do enunciador na canção, visto que nos permitem discernir a constituição do *éthos* na instância genérica e cenográfica.

Como propusemos anteriormente, *éthos* inerente é a imagem que o enunciador cria de si para o co-enunciador, tendo em vista as exigências do gênero. A canção, por pertencer à esfera artística, exige que o enunciador apresente um *éthos* inerente musical, criativo e poético para que possa validar a sua enunciação frente ao co-enunciador ouvinte.

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo (Tatit, 1996, p. 9).

A imagem que o destinador cria para si frente ao destinatário em uma situação de fala encenada na cenografia, propusemos designá-la como *éthos* assumido. Como a canção é um gênero que permite a liberdade de escolha da cenografia, o enunciador pode criar inúmeras outras imagens para si no discurso. Ele pode, por exemplo, apresentar-se apaixonado como em “Carinhoso”, de Pixinguinha e João de Barro, em que é

utilizada a estratégia da passionalização, produzindo um modo de dizer sentimental; pode ser suplicante e desesperado, como em “Volta”, de Lupicínio Rodrigues, que enfatiza ao extremo os aspectos passionais; ou pode ser também sutilmente malicioso, como na marcha “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo e irmãos Valença, que trabalha a estratégia da tematização para exaltar a mulata brasileira.

Apesar de distinguirmos esses dois *éthé*, inerente e assumido, respectivamente na cena genérica e cenografia, é importante não perder de vista que ambos concorrem para a formação do *éthos* do enunciador que é constituído na canção através da relação entre a fala e a melodia.

A fala é responsável pela gestualidade oral que corporifica o enunciador-cancionista, constituindo o corpo vivo, humano, real. Ela emana da cenografia através de um gênero prosaico que pode ser uma declaração, um lamento, um pedido etc. A melodia vai além do corpo físico e produz o efeito estético. É por meio dela que a fala presente nos gêneros prosaicos se transforma em canto e, conseqüentemente, em canção, um gênero artístico.

Os conceitos de *éthos* inerente e *éthos* assumido podem ser mais bem esclarecidos se observados à luz das propostas de Jean-Michel Adam para o estudo do estilo nas relações entre discurso e texto. Como visto anteriormente, Adam (1999, p. 93) propõe o percurso estilístico do gênero ao texto em três etapas: de um núcleo genérico, passa-se a uma zona intermediária regida pela gramática e pelos gêneros discursivos, chegando-se a uma zona mais ampla determinada pela prática discursiva onde se estabelecem as singularidades textuais.

Tomando o conceito de *éthos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser e entendendo que esse modo de dizer é representado pelo estilo do enunciador, compreendemos que, na canção, o *éthos* do enunciador pode ser apreendido pela seleção, relação e organização dos elementos linguísticos e melódicos. Dessa forma, o *éthos* inerente é estabelecido na região do núcleo genérico, pois ali são determinadas as coerções que devem ser obedecidas pelo enunciador. Orientado pelo princípio da identidade, o estilo do cancionista, logo o seu *éthos*, deve ser obrigatoriamente musical, poético, artístico e criativo, a fim de validar a sua enunciação.

Aparentemente óbvia, essa consideração adquire maior pertinência quando pensamos, por exemplo, no estilo dos repentistas nordestinos. O discurso desses improvisadores deve passar uma imagem de competência do enunciador, construída pela criatividade das

na primeira metade do século XX com o advento do rádio e que se desenvolveu no decorrer do século.

⁷ Essa distinção que fazemos entre a instância da cena genérica e da cenografia deriva das propostas de Luiz Tatit ao tratar da persuasão figurativa (1987, p. 10). Entretanto, estamos tomando-a aqui do ponto de vista discursivo, não só atribuindo-lhe nova terminologia, mas, principalmente, compreendendo-a na relação entre o gênero e a cenografia.

rimas, pela originalidade das comparações e pela própria auto-qualificação. Todos esses elementos têm como finalidade enfatizar e valorizar o *éthos* inerente a fim de tornar o seu discurso mais eficaz no duelo com o outro repentista.

Particularmente na canção, o estilo - e consequentemente o *éthos* do enunciador - deve ser pensado tendo em vista os estilos musicais. Consideramos que esse aspecto deve ser compreendido na zona intermediária do percurso proposto por Adam, onde o estilo da canção é determinado pelas propriedades gramaticais da língua, da melodia e do próprio estilo musical. Para observarmos esse processo, tomemos como exemplo o samba, o samba-canção e a marchinha⁸.

Com relação à compatibilidade entre o elemento linguístico e o melódico, no samba, o enunciador deve necessariamente trabalhar com a síncopa e realizar a divisão rítmica nas consoantes, privilegiando a figurativização ou a tematização. Já no samba-canção, o estilo é marcado pela duração da notas em que incidem as vogais e por grandes curvas e saltos melódicos que caracterizam a passionalização. Na marchinha, o ritmo não é sincopado e a divisão rítmica é marcada pelas consoantes, predominando a tematização.

Vemos que no gênero canção o estilo varia de acordo com as propriedades do estilo musical, cuja característica rítmico-melódica vai determinar um *éthos* mais figurativo, passional ou temático. Esse aspecto faz os estilos musicais serem mais propícios a determinados *éthé*, estabelecendo estereótipos que servem como modelos discursivos. No samba, o enunciador faz uso da figurativização para personificar a imagem do malandro; no samba-canção, a passionalização serve ao *éthos* do amante desiludido; na marchinha, o *éthos* pândego é tematizado por meio das reiterações das células rítmicas e do refrão.

Caminhando em direção à prática discursiva, nota-se uma maior liberdade de escolha dos elementos discursivos por parte do enunciador. É nessa zona que se constitui o *éthos* assumido, pois no domínio textual o enunciador pode criar diversos *éthé* e cenografias, porém sem ignorar as coerções determinadas pelo núcleo genérico e pelo estilo musical. No samba, ele pode, por exemplo, ser um malandro bamba, como em “Eu vou pra Vila”, de Noel Rosa, ou um malandro folgado, como em “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista; no samba-canção, ele pode ser um amante vingativo, como em “Vingança”, ou arrependido, como em “Cadeira Vazia”, ambas de Lupicínio Rodrigues; na marchinha, o enunciador pode assumir um *éthos* exaltativo, como em “Cidade Maravilhosa”, de André Filho, ou pândego e pueril, como em “Mamãe eu Quero”, de Vicente Paiva e Jararaca.

⁸ Utilizamos a terminologia “estilo musical” para designar o samba, o samba-canção e a marchinha etc., a fim de evitar confusões entre o termo “gênero musical”, comum nos estudos musicais e da semiótica da canção, e “gênero discursivo”, já estabelecido na Análise do Discurso.

De acordo com as propostas que apresentamos, o *éthos* inerente da canção estabelece-se pelo estilo do enunciador, segundo um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução de um modelo temático, estilístico e composicional determinado pelo núcleo genérico. O *éthos* assumido constitui-se pelo princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete à originalidade textual na prática discursiva.

Considerações finais

A fim de estudarmos a composição do *éthos* do enunciador na canção popular brasileira, partimos das propostas de Bakhtin a respeito dos gêneros discursivos, das quais apreendemos a noção de esferas discursivas e de gêneros primários e secundários. Essas concepções nos levaram a conceber a canção como um gênero secundário (complexo), que reelabora os gêneros primários do cotidiano, pertencente à esfera artístico-musical, que tem como característica a valorização da criatividade.

No contexto dos estudos discursivos sobre o gênero, destacamos as propostas de Maingueneau para uma tipologia dos gêneros fundamentada nas relações entre a cenografia e a cena genérica. Segundo essa tipologia, entendemos que a canção é um gênero que oferece liberdade na escolha das cenografias, pois estimula a originalidade, a fim de seduzir o co-enunciador.

Maingueneau compreende que o *éthos* do enunciador é uma extensão da cenografia e, assim como ela, constitui-se à medida que a própria enunciação se desenvolve, visto que tanto o *éthos* quanto a cenografia se configuram pela enunciação que só se estabelece por meio de um corpo que fala de algum lugar. Dessa concepção depreendemos dois aspectos: primeiro, a canção é um gênero que possibilita ao enunciador assumir *éthé* diversos em diferentes cenografias; segundo, o *éthos* na canção configura-se à medida que a enunciação vai desenvolvendo a relação entre os elementos linguísticos e melódicos.

Tomando a definição de *éthos* como um “modo de dizer” que remete a uma “modo de ser”, na esteira das propostas do semioticista Luiz Tatit, entendemos que na canção esse modo de dizer é a maneira como o cancionista compatibiliza a letra com a melodia, logo o *éthos* se constitui nessa relação.

Outra particularidade da canção é a relação entre duas instâncias enunciativas: a primeira, estabelecida entre o enunciador (cancionista) e o co-enunciador (ouvinte), é regulada pelas coerções e possibilidades oferecidas pela cena genérica; a segunda, presente na

cenografia, apresenta um destinador dirigindo-se a um destinatário geralmente em uma situação de fala.

Tendo em vista essa característica da canção, propusemos os conceitos de *éthos* inerente para o enunciador da cena genérica e de *éthos* assumido para o destinador na cenografia. Na canção, o *éthos* inerente deve ser sempre musical, criativo e poético para validar a enunciação frente ao co-enunciador ouvinte, visto ser uma exigência do gênero. Já o *éthos* assumido, depreendido na cenografia, pode variar de acordo com as intenções do enunciador. Compreendidos no conjunto das propostas de Jean-Michel Adam, concebemos o *éthos* inerente no núcleo genérico, e o *éthos* assumido na prática discursiva, tendo em vista a singularidade de cada texto. Particularmente na canção, deve ser observada a zona intermediária onde se configuram os aspectos gramaticais e genéricos determinados pelo estilo musical. Por fim, enfatizamos que tanto o *éthos* inerente quanto o assumido se constituem na relação entre a letra e a melodia e que ambos concorrem para constituir a imagem do enunciador na canção. ●

Referências

- Adam, Jean-Michel
1999. *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.
- Adam, Jean-Michel
2002. En finir avec les types de textes. In: Ballabriga, Michel. *Analyse des discours. Types et genres: Communication et Interprétation*. Toulouse: EUS, p. 25-43.
- Bajtín, Mikhail; Medvedev, Pavel
1994. *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bakhtin, Mikhail
2003. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Charaudeau, Patrick; Maingueneau, Dominique
1997. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes.
- Coutinho, Maria Antônia D. Caetano
2007. Descrever gêneros de texto: resistências e estratégias. *Anais do 4º Simpósio de Estudos de Estudos de Gêneros Textuais*. Tubarão: SIGET, p. 639-647.
- Discini, Norma
2003. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto.
- Fiorin, José Luiz
2006. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Maingueneau, Dominique
1995. Les analyses du discours en France. *Langages*. Paris: Larousse, vol. 117, março de 1995.
- Maingueneau, Dominique
2001a. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora.
- Maingueneau, Dominique
2001b. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Maingueneau, Dominique
2004. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Maingueneau, Dominique
2005. As categorias da análise do discurso. *Actas do Seminário Internacional de Análise do Discurso*. Lisboa: Hugin Editores, p. 82-105.
- Rennó, Carlos
1991. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Editora Paulicéia.
- Tatit, Luiz
1987. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.
- Tatit, Luiz
1996. *O cancionista*. São Paulo: Edusp.
- Tatit, Luiz
2004. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Tatit, Luiz
2007. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha.

Dados para indexação em língua estrangeira

Caretta, Álvaro Antônio

Les rapports du genre et de l'éthos dans la chanson populaire brésilienne

Estudos Semióticos, vol. 5, n. 1 (2009)

ISSN 1980-4016

Résumé: *Les remarques présentées dans cet article examinent la relation entre le genre discursif et l'éthos de l'énonciateur dans la chanson brésilienne. En partant des idées esquissées par le penseur russe Mikhail Bakhtine dans son texte classique sur "Les genres discursifs", on en vient par la suite aux conceptions de Dominique Maingueneau sur l'éthos et les scènes de l'énonciation et aux propos de Jean-Michel Adam sur les rapports du discours au texte. Un tel parcours théorique devrait nous permettre non seulement d'envisager la construction de l'éthos en fonction des caractéristiques d'un genre spécifique, la chanson populaire, mais en outre de comprendre comment les contraintes et les possibilités que le genre impose et offre à l'énonciateur déterminent la formation de son éthos. On entend par ailleurs, à partir du modèle sémiotique proposé par Luiz Tatit pour l'étude du sens dans la chanson brésilienne, montrer le comportement de l'éthos dans le genre en cause, en observant les relations entre les composantes mélodique et linguistique qui caractérisent en propre ce genre discursif. À ce titre, nous proposons les concepts d'éthos inhérent - requis par le genre - et d'éthos assumé - mis à disposition par le genre et retenu par l'énonciateur - afin de démontrer comment la scène générique et la scénographie concourent à la formation de l'éthos de l'énonciateur dans la chanson brésilienne.*

Mots-clés: *éthos, genres du discours, analyse du discours, chanson brésilienne*

Como citar este artigo

Caretta, Álvaro Antônio. Relações entre gênero e *éthos* na canção popular brasileira. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 5, Número 1, São Paulo, junho de 2009, p. 52-62. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 20/11/2008

Data de sua aprovação: 11/03/2009
