

A constituição do *ethos* na canção popular brasileira

(La constitution de l'*ethos* dans la chanson brésilienne)

Álvaro Antônio Caretta¹

¹Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP)

alcaretta@yahoo.com.br

Résumé: En partant des conceptions de Dominique Maingueneau sur l'*ethos* et les scènes de l'énonciation, nous voulons étudier la construction de l'*ethos* dans la chanson brésilienne. A partir du modèle sémiotique proposé par Luiz Tatit pour l'étude du sens dans la chanson brésilienne, nous analysons le comportement de l'*ethos* dans ce genre de musique, en observant la relation entre la composante mélodique et linguistique. Dans ce contexte, nous proposons des concepts d'*ethos* inhérente et *ethos* assumé pour démontrer comment le scène générique et la scénographie sont mis en jeu pour la formation de l'*ethos* dans la chanson brésilienne.

Mots-clés: *ethos*; analyse du discours; genres du discours; chanson brésilienne.

Resumo: Partindo das concepções de Dominique Maingueneau sobre *ethos* e cenas da enunciação, pretendemos estudar a construção do *ethos* na canção popular brasileira. Tomando como orientação o modelo proposto pelo semiótico Luiz Tatit para o estudo da significação na canção popular, observaremos o comportamento do *ethos* do enunciador, tendo em vista a relação entre o componente melódico e o linguístico. Nesse contexto, propomos os conceitos de *ethos* inerente e de *ethos* assumido a fim de demonstrar como a cena genérica e a cenografia concorrem para a constituição do *ethos* do enunciador na canção popular brasileira.

Palavras-chave: *ethos*; análise do discurso; gêneros do discurso; canção popular brasileira.

Introdução

Neste artigo, apresentaremos algumas considerações sobre a constituição do *ethos* 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 gêneros primários e secundários. No quadro teórico da Análise do Discurso, trabalharemos com as concepções de Dominique Maingueneau sobre *ethos* 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 *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser e seguindo o modelo semiótico concebido por Luiz Tatit para o estudo da significação 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 *ethos* inerente — exigido pelo gênero — e de *ethos* assumido — possibilitado pelo gênero e adotado pelo enunciador — a fim de demonstrar como a cena genérica e a cenografia concorrem para a constituição do *ethos* na canção popular brasileira.

O *ethos*

O conceito de *ethos* advém da retórica e designa a imagem que os oradores conferem a si próprios. Ele não se constituiu apenas pelos feitos e qualidades que o orador atribui a si, pois também é implicitamente compreendido na maneira como esse orador se expressa. O *ethos* 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 *ethos*:

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 *ethos* 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)

Para Maingueneau (2001a, p. 138), o *ethos* 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 *ethos* 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 *ethos*.

O *ethos* não é o próprio enunciador, mas uma imagem em que ele investe para representá-lo, consoante com suas intenções discursivas. Como se fosse seu fiador, essa imagem responsabiliza-se 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, 2001b, p. 139)

Maingueneau denominou “incorporação” a ação do *ethos* sobre o co-enunciador. Esse processo apresenta três etapas: primeiramente a enunciação confere uma imagem ao fiador, a seguir o co-enunciador incorpora-o, 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 “idéias” 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. 48-9)

Por se tratar de uma dimensão da cenografia, o *ethos* 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, 2001b, p.87-88)

Da mesma forma que a cenografia, o *ethos* 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 *ethos*, 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 *ethos* por meio da linguagem é um processo que abarca a própria corporalidade textual determinada em função dos gêneros discursivos.

A “incorporação” que o *ethos* 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, 2001a, p.151)

Ethos e estilo

A partir dessa posição de Maingueneau a respeito da configuração do *ethos* determinado pelas características textuais, podemos alcançar 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.

Com base nessas propostas, procuramos avançar no estudo da relação entre *ethos* e gênero discursivo. Discini (2003, p. 57) afirma que “Estilo é *ethos*, é modo de dizer, implicando esse *ethos* um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habilitar o espaço social [...]”, 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 *ethos*. Por exemplo, no gênero *aula*, deve predominar um estilo claro, bem organizado, exemplificativo etc.; características que determinam um *ethos* 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 *ethé* diversos, como intolerante, compreensivo, humorístico, disciplinador etc.

Seguindo esse raciocínio, propomos designar “inerente” o *ethos* exigido pela cena genérica e “assumido” aquele pelo qual o enunciador pode optar na cenografia. Compreendemos também que, a fim de constituir o *ethos* 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 *ethé* diversos, o enunciador adota o princípio da diferença e caminha em direção à instância textual determinada pela prática discursiva.

O *ethos* na canção popular brasileira

Vimos que o *ethos* 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.

Letra e melodia

Para estudarmos o processo de constituição do *ethos* na canção, inicialmente trabalharemos com as propostas do semiótico Luiz Tatit,¹ que desenvolveu um modelo para o estudo da significação na canção popular brasileira fundamentado nas relações entre o componente linguístico e o melódico. 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 o percurso melódico com grandes curvas e 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)

¹ 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 possibilita é preciso guardar as devidas diferenças teóricas. Do ponto de vista 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 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)

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 em que 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 aparecem em caráter dominante, recessivo ou residual; nas canções figurativas, a figurativização se manifesta 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 enunciador nas canções estabelece-se pela manipulação dos componentes linguístico e melódico segundo essas três estratégias; do ponto de vista discursivo, poderíamos entender que “o modo de ser” desse enunciador, ou seja, o seu *ethos*, 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 enunciador com o seu *ethos* apresenta algumas peculiaridades próprias desse gênero discursivo.

Gêneros primários e secundários

Bakhtin (2003, p. 264) propõe que, para se definir a natureza geral do enunciado, devem-se observar as diferenças e as relações entre os gêneros primários (simples), que fazem parte da comunicação cotidiana, e 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.

A fim de investigar o processo de constituição do *ethos* na canção, tomamos as propostas 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 artístico-musical.

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 [...] (apud 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.

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.

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduziam “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.

A fala é responsável pela gestualidade oral que corporifica o enunciadorecancionista, 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 transforma-se em canto e conseqüentemente em canção, um gênero artístico.

Gênero e cenografia

A partir das propostas de Maingueneau (2005, p. 100) para as relações entre a cena genérica e a cenografia, entendemos que a canção é um gênero em que as determinações do gênero devem ser respeitadas, porém há liberdade na escolha das cenografias. Essa característica justifica-se pelo fato de a canção pertencer à esfera artística da comunicação, na qual a originalidade e a criatividade são valorizadas.

A cenografia na canção é constituída por um gênero da fala. Esse aspecto faz dela um enunciado que apresenta duas instâncias enunciativas. A primeira, determinada pela cena genérica, é estabelecida pela relação entre um enunciador (cancionista) e um co-enunciador (ouvinte) através de um enunciado (canção). A segunda, presente na cenografia da letra da canção, ocorre entre um destinador que fala algo para um destinatário.²

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)

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

Como propusemos anteriormente, o *ethos* 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 *ethos* 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).

² 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.

A imagem que o destinador cria para si frente ao destinatário em uma situação de fala encenada na cenografia propusemos designá-la como *ethos* 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 *ethé*, inerente e assumido, respectivamente na cena genérica e cenografia, é importante não perder de vista que ambos concorrem para a formação do *ethos* do enunciador que é constituído na canção através da relação entre a letra e a melodia.

Os conceitos de *ethos* inerente e *ethos* 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 *ethos* 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 *ethos* do enunciador constitui-se pela seleção e organização dos elementos linguísticos e melódicos. Dessa forma, o *ethos* 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 *ethos*, 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. O discurso desses improvisadores deve passar uma imagem de competência do enunciador, construída pela criatividade das rimas, pela originalidade das comparações e pela própria autoqualificação. Todos esses elementos têm como finalidade enfatizar e valorizar o *ethos* inerente a fim de tornar o seu discurso mais eficaz no duelo com o outro repentista.

Particularmente na canção, o estilo — e conseqüentemente o *ethos* 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 marchinha.³

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

³ 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.

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 *ethos* mais figurativo, passional ou temático. Esse aspecto faz os estilos musicais serem mais propícios a determinados *ethé*, 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 *ethos* do amante desiludido; na marchinha, o *ethos* 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 *ethos* assumido, pois no domínio textual o enunciador pode criar diversos *ethé* 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 *ethos* exaltativo, como em “Cidade Maravilhosa”, de André Filho, ou pândego e pueril, como em “Mamãe eu Quero”, de Vicente Paiva e Jararaca.

De acordo com as propostas que apresentamos, o *ethos* 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 *ethos* assumido constitui-se pelo princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete à originalidade textual na prática discursiva.

Estudo de caso

A canção “Volta”, de Lupicínio Rodrigues, lançada em 1957, é um clássico do samba-canção. Nela estão presentes todos os elementos característicos da “música de dor de cotovelo”. Tomando essa canção como exemplo, demonstraremos como o *ethos* do enunciador se constitui na relação entre a cena genérica e a cenografia.

Volta

Quantas noites não durmo
A rolar-me na cama
A sentir tantas coisas
Que a gente não pode explicar
Quando ama

O calor das cobertas
Não me aquece direito
Não há nada no mundo
Que possa afastar
Esse frio do meu peito

Volta!
Vem viver outra vez ao meu lado
Não consigo dormir sem teu braço
Pois meu corpo está acostumado

Para analisarmos o *ethos* do enunciador, inicialmente é preciso que pensemos a constituição enunciativa dessa canção em duas instâncias: a do gênero e a da cenografia. Na instância genérica, são instituídos os papéis que os participantes assumem na comunicação: um enunciador (cancionista), por meio de um enunciado (canção), relaciona-se com um co-enunciador (ouvinte). Para isso, o enunciador, cuja existência é inerente ao enunciado, deve validar o seu papel frente ao co-enunciador. Através de seu modo de dizer, constrói um *ethos* de cancionista, demonstrando conhecer a arte de construir canções. Ao relacionar de forma artística os elementos linguísticos e musicais do enunciado, o enunciador constitui o seu *ethos* inerente, exigido pelo gênero.

Como a canção “Volta” é um samba-canção, o enunciador ateu-se a determinados padrões de composição desse estilo musical. A letra apresenta uma narrativa de desilusão amorosa e a melodia investe nos grandes percursos melódicos e na duração dos sons vocálicos, caracterizando a estratégia da passionalização. Essa postura do enunciador fortalece o seu *ethos* inerente frente ao co-enunciador que o reconhece como aquele que sabe enunciar na prática discursiva de cancionista.

O samba-canção exige que a cenografia apresente uma narrativa de sofrimento amoroso. A canção “Volta” apresenta, na parte A, uma cenografia em que uma mulher lamenta a ausência de seu companheiro; e, na parte B, um apelo a esse companheiro para que ele volte. O apelo, gênero primário da comunicação, recuperado e amplificado na canção através da narrativa e da melodia passionais, pressupõe a interpelação de um destinatário por parte de um destinador. Estamos lidando com elementos de uma outra instância enunciativa, a cenografia, porém o enunciador da canção deve atribuir ao destinatário um *ethos*. Essa imagem passional, sofredora, solitária e desesperada que caracteriza a amante é resultado do modo de dizer do enunciador, é o *ethos* que ele assume na cenografia da canção.

Nos gêneros que têm como finalidade seduzir o co-enunciador, como a canção, a cenografia sobrepõe-se à cena genérica,⁴ criando um efeito discursivo que dá a parecer que quem está enunciando a canção é o destinador na cenografia, no caso a mulher que sofre com a ausência do homem amado. Esse recurso permite ao enunciador validar o seu *ethos* de cancionista através do *ethos* do destinador. Dessa forma, o *ethos* do

⁴ Conforme Maingueneau (2001b, p. 90).

enunciador é construído nas duas instâncias da enunciação; na cena genérica através do *ethos* inerente de cancionista, reconhecido pelo co-enunciador como aquele que sabe compor um samba-canção; e na cenografia pelo *ethos* assumido, que convence o co-enunciador do sofrimento da mulher.

Considerações finais

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

No contexto dos estudos discursivos sobre o gênero, destacamos as propostas de Maingueneau para o estudo dos gêneros fundamentado nas relações entre a cena genérica e a cenografia. Seguindo essas propostas, 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 *ethos* 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 *ethos* quanto a cenografia configuram-se pela enunciação que só se estabelece por meio de um corpo que fala de algum lugar. Dessa concepção apreendemos dois aspectos: primeiro, a canção é um gênero que possibilita ao enunciador assumir *ethé* diversos em diferentes cenografias; segundo, o *ethos* na canção configura-se à medida que a enunciação vai desenvolvendo a relação entre os elementos linguísticos e melódicos.

Tomando a definição de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser, na esteira das propostas do semiótico Luiz Tatit, entendemos que na canção esse modo de dizer é a maneira como o cancionista compatibiliza a letra com a melodia, logo o *ethos* constitui-se 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 *ethos* inerente para o enunciador da cena genérica e de *ethos* assumido para o destinador na cenografia. Na canção, o *ethos* 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 *ethos* assumido, apreendido na cenografia, pode variar de acordo com as intenções do enunciador.

Compreendidos no conjunto das propostas de Jean-Michel Adam, concebemos o *ethos* inerente no núcleo genérico e o *ethos* 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 linguísticos e musicais determinados pelo estilo musical.

Por fim, enfatizamos que tanto o *ethos* inerente quanto o assumido se constituem na relação entre a letra e a melodia e que ambos concorrem para a construção da imagem do enunciador na canção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle*. Des genres de discours aux textes. Paris: Nathan, 1999. 208 p.

_____. En finir avec les types de textes. In: BALLABRIGA, M. (Org.) *Analyse des discours*. Types et genres: Communication et Interprétation. Toulouse: EUS, 2002. p. 25-43.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476p.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. 555 p.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003. 344 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997. 198 p.

_____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. 202 p.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez Editora, 2001b. 238 p.

_____. As categorias da análise do discurso. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2005, Lisboa. *Actas do Seminário Internacional de Análise do Discurso*, 2005, Lisboa: Hugins Editores, 2005. p. 82-105.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Editora Paulicéia, 1991. 182 p.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987. 67p.

_____. *O Cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 322p.

_____. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251p.

BIBLIOGRAFIA NÃO CITADA

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. 447p.