

## INTERDISCURSO, CENAS DE ENUNCIÇÃO E ETHOS DISCURSIVO EM CANÇÕES DE ATAULFO ALVES

Fabiana Castro Carvalho\*

**Resumo:** Utilizando a Análise do Discurso de linha francesa desenvolvida por Dominique Maingueneau, este artigo trata da constituição do *ethos* discursivo, relacionado ao interdiscurso e às cenas enunciativas em quatro canções de Aaulfo Alves (cantor e compositor mineiro cujo centenário foi comemorado em 2009) que falam da infância vivida na cidade de Mirai. Analisando tal discurso, procuramos: a) examinar o modo de constituição do *ethos* discursivo; aprofundar-nos nos estudos em AD; b) pesquisar o papel do samba no Brasil; conhecer a vida e a obra de Aaulfo Alves levando em conta sua importância na MPB; c) analisar quatro de suas canções tendo por base as noções de interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo, nas perspectivas apontadas por Maingueneau. Buscamos responder às seguintes questões metodológicas: i) como se dá a constituição do *ethos* nas canções de Aaulfo Alves selecionadas para a análise? ii) Há diferenças nessa constituição, de uma canção para outra? iii) Até que ponto podemos transferir a constituição do *ethos* nas canções selecionadas para a análise da cultura popular brasileira no período por elas retratado?

**Palavras-chave:** Análise do Discurso. Gênero canção. Interdiscurso. Cenas enunciativas. *Ethos* discursivo.

**Abstract:** Using Discourse Analysis of the French line developed by Dominique Maingueneau, this article deals with the constitution of the discursive *ethos*, related to interdiscourse and scenes listed in the four Aaulfo Alves songs' (singer and composer whose centenary was celebrated in 2009) that speak of childhood lived in the town of Mirai. Analyzing such discourse, we will: a) examine how the discursive *ethos* is formed, make a deeper study on AD; b) search for the samba's role in Brazil, know the life and the work of Aaulfo Alves taking into account its importance in MPB; c) analyse four of his songs based on discursive *ethos*'s notion, enunciative and interdiscourse scenes, in the prospects outlined by Maingueneau. We seek to answer the following methodological issues: i) How is the constitution of the *ethos* of the Aaulfo Alves songs' selected for analysis? ii) Are there differences in this constitution, one song to another? iii) To what degree we can transfer up the *ethos* of the selected songs for the analysis of Brazilian popular culture in the period depicted by them?

**Keywords:** Discourse Analysis. Gender song. Interdiscourse. Scenes of enunciation. Discursive *ethos*

---

\* A autora é professora de Língua Portuguesa e Literatura da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Obteve o título de Mestre em 2010, orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virginia B. B. Abrahão, do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu*: Mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em Vitória-ES, Brasil. E-mail: fccfabiana@hotmail.com

## Introdução

O ano de 2009 (ano de desenvolvimento da dissertação *Interdiscurso, cenas de enunciação e ethos discursivo em canções de Ataulfo Alves*) foi marcado pelas comemorações do centenário de nascimento do cantor e compositor Ataulfo Alves. Nascido em Miraí, Minas Gerais, no dia 2 de maio de 1909, Ataulpho Alves de Souza<sup>1</sup> cresceu na Fazenda Cachoeira, onde morava com a família. Filho de Severino de Souza e Matilde de Jesus, desde novo era capaz de versejar, graças ao contato com o som da viola, os versos improvisados, o gemido da sanfona e as toadas cantadas pelos viajantes na fazenda. Aos 11 anos, com a morte do pai, assumiu a responsabilidade de ajudar no sustento da casa; com menos de 20 anos (cf. CABRAL, 2009), ele se mudou para o Rio de Janeiro, onde teve contato com as rodas de samba, o que colaborou para o renascimento de sua vocação musical e o começo de sua vida de compositor<sup>2</sup>, arte que só foi interrompida em 1969, com sua morte. Ao tomar suas canções como amostra para análise, homenageamos este artista que se tornou um marco para a Música Popular Brasileira (MPB) ao criar canções que integram a antologia do samba urbano-carioca, possuindo, no entanto, melodia triste e ritmo lento, características de sua mineiridade. Analisamos o interdiscurso e as cenas enunciativas a fim de apreender o *ethos* discursivo que se constitui nas canções. Neste artigo faremos uma breve reflexão acerca da tríade de conceitos analisados e, em seguida, partiremos para a exposição dos resultados da pesquisa.

---

## Referenciais teóricos

### Texto, discurso e sentido

Segundo Maingueneau (1989), o *texto* é um objeto discursivo, pois se manifesta como unidades verbais que integram um *discurso*. Objeto de estudo da AD, o discurso é o elemento que faz a amarração entre o linguístico e o extralinguístico, possibilitando-nos entender a relação entre sujeito, sociedade e ideologia. Para o autor, algumas características são essenciais ao discurso, tais como: i) o discurso é uma organização situada para além da frase; ii) o discurso é orientado; iii) o discurso é uma forma de ação; iv) o discurso é interativo; v) o discurso é contextualizado; vi) o discurso é assumido por um sujeito; vii) o discurso é regido

<sup>1</sup> Conforme Toledo (2008), o nome de registro é Ataulpho Alves de Souza. Optamos, no entanto, por utilizar o nome artístico do cantor e compositor: Ataulfo Alves.

<sup>2</sup> Sua entrada no mundo profissional artístico-musical se deu como compositor, tendo sua primeira composição gravada por Almirante em 1933: *Sexta-feira*. Seu primeiro sucesso, no entanto, foi *Saudade do meu barracão* (gravado por Floriano Belham, em 1935).

por normas; viii) o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso (cf. MAINGUENEAU, 2008a, p. 52-56). Portanto, para falar de prática discursiva, é preciso articular discurso e condições de produção.

Quanto ao *sentido*, este se materializa na enunciação por meio dos sujeitos. O sentido não é dado a *priori*, mas é construído pelo analista na materialidade linguística e histórica do *corpus*. É essa materialidade que direciona o analista a reconstruir com o autor o sentido do texto. Para o autor, “o sentido é um mal-entendido sistemático e constitutivo do espaço discursivo” (MAINGUENEAU, 1989, p. 120). Logo, o sentido não é estável, mas construído no intervalo de posições enunciativas.

### **Interdiscurso**

O *interdiscurso* é conceituado por Maingueneau (1989) como um conjunto de discursos que mantém uma relação discursiva entre si, tripartido em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo: *Universo discursivo* é o conjunto heterogêneo de formações discursivas que interagem numa conjuntura. Embora finito, é irrepresentável e não pode ser apreendido em sua globalidade. *Campo discursivo* é o conjunto de formações discursivas em concorrência que se delimitam numa região do universo discursivo. O discurso se constitui no interior de um campo discursivo, que foi etiquetado pela tradição como campo discursivo religioso, político, literário, etc. *Espaço discursivo* é o subconjunto do campo discursivo, que liga no mínimo duas formações discursivas que se relacionam e são importantes para o entendimento dos discursos em questão. Como analistas, colocamos em relação esses subconjuntos de formações discursivas da maneira que julgamos relevante. O conceito de interdiscurso é o que nos possibilita relacionar a memória coletiva à análise das canções, já que ele permite que os dizeres que já foram ditos tenham sentido em nossas palavras. Além disso, o discurso ganha sentido quando se relaciona com outros discursos. A hipótese do primado do interdiscurso pressupõe a presença do Outro, que se dá por meio da heterogeneidade enunciativa<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar a colaboração dos estudos de Authier-Revuz sobre a heterogeneidade mostrada no discurso (explícita) e a heterogeneidade constitutiva do discurso (implícita). Tais noções foram renomeadas por Maingueneau como interdiscurso (conjunto de unidades discursivas que pertencem a discursos precedentes com os quais um discurso particular se relaciona implícita ou explicitamente). Destacamos, ainda, a importância do dialogismo do círculo de Bakhtin e dos estudos psicanalíticos de Lacan para a abordagem de Authier-Revuz.

## A cena enunciativa

Segundo Maingueneau (2008c) o conceito de cena enunciativa é tripartido em cena englobante, cena genérica e cenografia (dependendo do ponto de vista que se assume). A *cena englobante* corresponde ao tipo de discurso. Está relacionada ao tempo e ao espaço, pois surge da necessidade da sociedade. Ela nos situa para interpretarmos o discurso, mostrando-nos em nome de que ele interpreta o coenunciador e tendo em vista a finalidade de sua organização. São exemplos de tipo de discurso o filosófico, o poético, o político, o publicitário etc. Para Maingueneau (1996), a cena englobante não é satisfatória para explicitar as atividades discursivas nas quais se encontram os sujeitos. A *cena genérica* corresponde ao gênero do discurso, que define seus próprios papéis; está ligada a uma instituição discursiva, é o contrato associado a um gênero de discurso. O domínio dos gêneros ou a competência genérica é fundamental para a competência discursiva. Portanto, a primeira e a segunda cenas supracitadas definem o quadro cênico do texto, o espaço estável no qual o enunciado tem sentido. São elas que permitem o conhecimento do tipo e do gênero discursivo. Além disso, na enunciação, ambas se fazem essencialmente presentes. A *cenografia* é aquela com a qual o coenunciador se confronta, corresponde ao contexto que a obra implica. Não se trata de um cenário ou de um quadro já construído e independente no interior de um espaço. Ao contrário, à medida que a enunciação se desenvolve, o seu dispositivo de fala vai sendo constituído. Trata-se, assim, da cena de fala que o discurso pressupõe para que possa ser enunciado. Esta cena se apoia na memória coletiva a fim de legitimar um enunciado e ao mesmo tempo ser legitimada por ele. Ela só se manifesta plenamente se mantiver certa distância em relação ao coenunciador, para que ela mesma controle seu desenvolvimento. Desse modo, a escolha da cenografia não se dá sem propósitos, uma vez que o discurso se desenvolve a partir dela, no intuito de conquistar a adesão com a instituição da cena enunciativa que o torna legítimo. Em nossa análise, a *cena englobante* corresponde ao discurso lítero-musical; a *cena genérica* corresponde ao gênero canção e a terceira cena, a *cenografia*, corresponde à recordação, ao poema romântico, dependendo de cada canção.

## Ethos discursivo

O conceito de *ethos* advém da Retórica de Aristóteles e foi reformulado por Maingueneau para a AD. Segundo Maingueneau (2008b, p. 17):

“– o *ethos* é uma noção *discursiva*, ele se constrói através do discurso, não é uma ‘imagem’ do locutor exterior a sua fala;  
– o *ethos* é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro;  
– é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 17).

A partir desse conceito, podemos depreender que a subjetividade manifesta no discurso é concebida como uma *voz* que não pode ser dissociada do corpo que enuncia. A noção de *tom* é apresentada como uma voz específica do texto oral e escrito. Este último também têm uma *vocalidade* que pode se manifestar em múltiplos *tons*, associados a um *fiador*, construído pelo destinatário a partir dos indicadores que a enunciação libera. Relacionada à noção de tom, a *incorporação* é conceituada como a mescla que ocorre entre uma formação discursiva e seu *ethos* através do procedimento enunciativo. Além disso, a incorporação evoca a imbricação do discurso e seu *modo de enunciação* (conceito que trata de uma maneira de dizer específica a um discurso). A voz é um dos planos constitutivos da discursividade e o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas do conteúdo do discurso; aliás, frequentemente ele se torna tema do discurso.

Em resumo, Maingueneau (2008b, p. 29) propõe:

“A problemática do *ethos* pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As ‘idéias’ suscitam a adesão por meio de uma *maneira de dizer* que é também *uma maneira de ser*. Apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o co-enunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constringer o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 29).

Assim sendo, entendemos que o coenunciador não apenas decodifica enunciados, mas adere a uma identidade, pois ao incorporá-lo, o enunciador não projeta para ele um estereótipo qualquer. Ao contrário, ele joga com os estereótipos para que seja definido um *ethos* singular. Este só pode ser de fato apreendido com a leitura do texto, com uma entrada progressiva no universo por ele configurado.

## O gênero discursivo canção

Para Maingueneau (2008f, p. 90), o *gênero discursivo* é uma “vertente tipológica formal, do modo de enunciação”, sendo este apenas a contrapartida do tom, voz fictícia que garante a presença de um corpo, ainda que o discurso seja escrito. Não se trata de uma noção de fácil manejo, uma vez que um texto normalmente se encontra na interseção de vários gêneros, os quais implicam condições de ordem comunicacional e de ordem estatutária, que inclui a autoridade relacionada à enunciação. Além disso, as propriedades textuais de um gênero estão ligadas a condições de enunciação que vão desde o estatuto do enunciador até o *ethos*. A proposta do autor é observar como o enunciador constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa e como determina para si e para os destinatários os lugares que a enunciação requer para ser legítima. O gênero discursivo é tomado como cena genérica que define seus próprios papéis e está associada a uma instituição discursiva.

Maingueneau (1989, p. 34) afirma que “cada ‘gênero’ presume um contrato específico pelo ritual que define”, por isso não podemos dizer o que queremos, em qualquer lugar, para qualquer indivíduo, já que essa prática presume um contrato. Para ele, há gênero quando vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns. Segundo Maingueneau (2008f, p. 134), o gênero define as condições de utilização dos textos que dele derivam: “O fato de um poema ser destinado a ser cantado, acompanhado por um instrumento de certo tipo (...) tem uma incidência radical sobre seu tamanho, seu recorte em estrofes, suas recorrências etc...”

Na esteira de Maingueneau, Costa (2002, p. 107)<sup>4</sup> caracteriza a identidade discursiva da canção como gênero que é composto de elementos distintos: “A canção é um gênero híbrido, de caráter *intersemiótico*, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”. Para ele, o gênero canção exige três competências: a verbal, a musical e a lítero-musical (capacidade de articular as linguagens verbal e musical). Essa proposta vem ao encontro do que postula Maingueneau (2008f) quando este afirma que é necessário pensar a relação dos discursos abstratos (produção literária, filosófica, religiosa, pictórica, *musical*, etc.) com suas condições de produção de modo menos trivial. Para isso precisamos operar diretamente no nível das articulações fundamentais que possibilitam as unidades de interpretação. No entanto, tal aplicação ainda é vista com dificuldade por muitos analistas.

---

<sup>4</sup> Nelson Barros da Costa é professor da Universidade do Ceará e pesquisador em AD francesa.

## Metodologia

Neste trabalho, analisamos o interdiscurso e a cena enunciativa a fim de apreender o *ethos* discursivo que se constitui nas canções. Para tanto, partimos do texto no qual tivemos contato com os fenômenos linguísticos que nos serviram de suporte. No entanto, é na instância do discurso que o *ethos* se manifesta. Considerando o caráter intersemiótico do gênero canção, em alguns momentos levamos em conta a musicalidade das canções selecionadas quando esse fator mostrou-se relevante, o que colaborou indubitavelmente para o enriquecimento da análise, que foi feita a partir de quatro canções compostas por Ataulfo Alves que tratam do mesmo tema – a infância na cidade de Mirai – produzidas entre 1950 e 1970. Tal conteúdo temático e seu tratamento semântico nos interessaram de perto, pois, para ter seu discurso aceito, o enunciador se impôs o tema da infância na cidade de origem, como acontece recorrentemente no discurso da MPB. É um tema imposto pelo campo discursivo, por isso está de acordo com o sistema de restrições do discurso.

Tendo em vista as análises sobre as canções que tem em comum a temática relacionada à cidade de Mirai, observamos que de fato o importante não é o tema, mas seu tratamento semântico. Foi possível perceber que cada canção tem seu modo específico de abordagem temática, pois a cidade natal e a infância estiveram presentes de diversas maneiras no campo discursivo por nós apreendido. No entanto, de modo geral, as quatro canções apresentam em comum o tom nostálgico e saudosista do enunciador, conferindo-lhe um tom melancólico.

## Resultados da análise da amostra

A análise da amostra seguiu os seguintes passos: temática, análise da superfície linguística, interdiscursividade, cenas de enunciação, *ethos* discursivo. As canções *Meus tempos de criança*<sup>5</sup> e *Minha infância*<sup>6</sup> apresentam a infância em primeiro plano. Nelas a

<sup>5</sup> “Eu daria tudo que eu tivesse/ Pra voltar aos dias de criança/ Eu não sei pra quê que a gente cresce/ Se não sai da gente essa lembrança/ Aos domingos, missa na matriz/ Da cidadezinha onde eu nasci/ Ai, meu Deus, eu era tão feliz/ No meu pequenino Mirai/ Que saudade da professorinha/ Que me ensinou o beabá/ Onde andarã Mariazinha/ Meu primeiro amor, onde andarã?/ Eu igual a toda menina/ Quanta travessura que eu fazia/ Jogo de botões sobre a calçada/ Eu era feliz e não sabia.” (ALVES, 1956)

<sup>6</sup> “Meus dias tão felizes que tão longe vão/ Minha infância inocente, calças curtas, pés no chão/ E as meninas do meu tempo que eu não sei onde andarão:/ Carmelita, Madalena, Isalina, Conceição, onde estão? Não sei não./ Minha infância querida que vai muito além, muito além, muito além./ Eu era um milionário de felicidade/ Mas perdi os meus milhões, hoje eu vivo da saudade/ Dos primeiros companheiros que eu não sei onde andarão:/ João Sabino, Castelano, Zé Rotondo, Zé Adão, onde estão? Não sei não./ Minha infância querida que vai muito além,

cidade Mirai aparece como pano de fundo. Já *Mirai (Cidade miraiense)*<sup>7</sup> e *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)*<sup>8</sup> apresentam Mirai em primeiro plano. Nelas, a cidade é personificada, chegando a ser divinizada, como vemos na tabela abaixo:

<i>Infância em primeiro plano</i>	<i>Mirai em primeiro plano</i>
Meus tempos de criança	Mirai (Cidade Miraiense)
Minha infância	Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)

Quanto às formações discursivas, podemos unir *Meus tempos de criança* à *Mirai (Cidade miraiense)*, como pertencentes a uma mesma FD na qual se delinea a construção de um sujeito católico-burguês, o que se comprova, por exemplo, pelos versos “Aos domingos, missa na matriz/ Da cidadezinha onde eu nasci/ Ai, meu Deus, eu era tão feliz/ No meu pequenino Mirai”, de *Meus tempos de criança*, e “Torrão tranquilo e sereno/ Torrão bendito por Deus/ Eu sinto-me tão pequeno/ Pra ser um dos filhos teus”, de *Mirai (Cidade miraiense)*.

As canções *Minha infância* e *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)* podem ser unidas por fazerem parte de outra FD na qual se constrói um sujeito popular, da classe pobre, embora use um tom comedido e não trate do trabalho infantil no discurso, como vemos nos trechos “Minha infância inocente, calças curtas, pés no chão”, de *Minha infância*, e “Quanta saudade no meu coração/ Do mulecote bem vadio/ Ai, que vontade que me dá/ De me jogar naquele rio/ Na cachoeira ou no Maricá”, de *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)*, como demonstra a tabela que segue:

---

muito além, muito além./ Meus dias tão felizes que tão longe vão/ Que tão longe vão/ Que tão longe vão...” (ALVES, 1962)

<sup>7</sup> “Cidade miraiense./ Te quero com devoção/ Cidade miraiense, / Tu cabes no meu coração/ Torrão tranquilo e sereno/ Torrão bendito por Deus/ Eu sinto-me tão pequeno/ Pra ser um dos filhos teus/ Perguntam por que sou triste/ Nos versos que já escrevi/ Sou triste porque cantando/ Não posso esquecer de ti, Mirai/ Torrão tranquilo e sereno/ Torrão bendito por Deus/ Eu sinto-me tão pequeno/ Pra ser um dos filhos teus.” (ALVES, 1962)

<sup>8</sup> “Meu Mirai que eu não me esqueço/ Berço da minha geração/ Lugar melhor eu não conheço/ Quanta saudade no meu coração/ Do mulecote bem vadio/ Ai, que vontade que me dá/ De me jogar naquele rio/ Na cachoeira ou no Maricá/ Lá na lavoura da Braúna/ Como é bonito recordar/ Mais parecia uma graúna/ Meu velho pai a cantar, a cantar/ Uma canção que assim dizia:/ ‘Maria foi passear/ Esse passeio de Maria/ Ainda faz mamãe chorar/ Esse passeio de Maria/ Ainda faz mamãe chorar’/ Lá na fazenda dos Pereiras/ Naqueles vastos cafezais/ Havia tantas brincadeiras/ No fim da safra dos coloniais/ E não faltava um cantador/ No bom sentido a improvisar/ Umas quadrinhas de amor/ Para as mocinhas do lugar/ E uma sanfona apaixonada/ A noite inteira soluçava/ E no romper da madrugada/ O sanfoneiro saudoso cantava/ Uma canção que assim dizia:/ ‘Maria foi passear/ Esse passeio de Maria/ Ainda faz mamãe chorar/ Esse passeio de Maria/ Ainda faz mamãe chorar’” (ALVES, 1967)



<i>FD 1: sujeito católico-burguês</i>	<i>FD 2: sujeito popular, de classe pobre</i>
Meus tempos de criança	Minha infância
Mirai (Cidade Miraiense)	Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)

Assim, comprovamos que são constituídos *ethé* distintos, de diferentes lugares, com o mesmo sujeito. Considerando-se a dispersão do sujeito, pode-se verificar a construção de uma imagem mais enquadrada aos padrões (como em *Meus tempos de criança* e *Mirai – Cidade miraiense*), de um lado, e uma imagem de um sujeito mais “pé no chão” (como em *Minha infância* e *Mirai – Meu Mirai que eu não me esqueço*), por outro lado.

Esta oposição dos dois discursos só é possível considerando-se o tratamento dado ao tema. Para o leitor/ouvinte ingênuo, pode parecer que se trata da construção de um mesmo sujeito, que se posiciona do mesmo modo no campo discursivo. No entanto, observamos que o saudosismo e a melancolia ao cantar a grandeza da cidade, além da felicidade idealizada da infância, não aparecem sem motivos no discurso. Afinal, o enunciador quer conseguir adeptos e o faz por meio de suas escolhas linguísticas.

Desse modo, ao observar a construção do *ethos* discursivo nas quatro canções analisadas, tendo por base os conceitos de interdiscurso e de cena enunciativa, o que pudemos observar foi a construção de um *ethos* a partir do discurso hegemônico romântico, religioso (cristão católico) e de valorização dos que lhe são próximos (amigos e família), marcado pelo saudosismo e pela nostalgia. O enunciador destaca-se, assim, como pequeno-burguês, inserido numa sociedade quase perfeita, na qual valoriza os Aparelhos Ideológicos do Estado (família, igreja, etc.), bem como o seu berço, a sua origem, sem negar qualquer desses espaços ou questioná-los.

Importa destacar o espaço da interdiscursividade na construção dos discursos, pois esses foram marcadamente tecidos a partir das estratégias de reconhecimento do discurso do outro e por vezes da sua anexação, buscando nesses discursos a legitimidade do seu próprio dizer.

Pela memória discursiva, podemos relacionar *Meus tempos de criança* ao poema *Pobre velha música*<sup>9</sup>, de Fernando Pessoa (1888-1935), significativo poeta do Modernismo de Portugal, pois neste texto aparece também o desejo de voltar a uma infância apresentada como um momento de felicidade efêmero e eternamente recuperável nos momentos da fraqueza do

<sup>9</sup> “Pobre velha música! Não sei porque agrado,/ Enche-se de lágrimas/ Meu olhar parado./ Recordo outro ouvir-te./ Não sei se te ouvi/ Nessa minha infância/ Que me lembra em ti./ Com que ânsia tão raiva/ Quero aquele outrora!/ E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora.” (PESSOA, 2009)

presente. Além do mais, os últimos versos, questionando a existência da felicidade, parecem dialogar entre si. Contrapondo-se o verso “Eu era feliz e não sabia” aos versos “E eu era feliz? Não sei:/ Fui-o outrora agora”, os sujeitos enunciam o sentimento de felicidade dos tempos vividos percebido somente no presente. Ambos reencontram a felicidade ao recordar os tempos infantis.

Desse modo, confirma-se a hipótese do primado do interdiscurso, defendido por Maingueneau em sua abordagem, pois um discurso não existe sozinho, mas dialogando com outros. Definido como um conjunto de discursos que mantém entre si uma relação discursiva, o interdiscurso está relacionado à memória coletiva onde acontece o funcionamento do discurso em que os sujeitos estão inscritos.

Podemos relacionar a canção *Meus tempos de criança* ao poema *Infância*<sup>10</sup>, de Carlos Drummond de Andrade. Tal como Ataulfo Alves (nascido em 1909 em Mirai-MG), o poeta Drummond (nascido em 1902 em Itabira-MG) pertenceu à década em que ocorreu a crise da arte que resultou no Modernismo, movimento literário de expressiva contribuição para a criação de uma identidade brasileira. Os dois artistas dividiram o mesmo tempo e o mesmo espaço. Podemos estabelecer semelhanças quanto às histórias de vida dos dois.<sup>11</sup> No entanto, o que nos interessa é o pertencimento dos dois textos a um mesmo campo discursivo, bem como o tratamento semântico do tema “saudade da infância”.

No poema, o enunciador organiza seu discurso a partir das lembranças e impressões guardadas em sua memória. O espaço em que se desenvolve é a fazenda da família, espaço interiorano de tranquilidade e segurança proporcionado pelo núcleo familiar do menino. O cotidiano da família é relatado no discurso, quando se enuncia que o pai ia para o campo montado a cavalo, a mãe cosia e zelava pelo sono do irmão mais novo, o menino lia entre as mangueiras e fazia comparações entre sua história e a história lida. Os dois últimos versos “E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé” finalizam o

---

<sup>10</sup> “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo./ Minha mãe ficava sentada cosendo./ Meu irmão pequeno dormia. Eu sozinho menino entre mangueiras./ lia a história de Robinson Crusóé,/ comprida história que não acaba mais./ No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu/ a ninar nos longes da senzala – nunca se esqueceu/ chamava para o café./ Café preto que nem a preta velha/ café gostoso/ café bom./ Minha mãe ficava sentada cosendo/ olhando para mim:/ - Psiu... Não acorde o menino./ Para o berço onde pousou um mosquito./ E dava um suspiro...que fundo!/ Lá longe meu pai campeava/ no mato sem fim da fazenda./ E eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé.” (DRUMMOND, 2004, p. 67)

<sup>11</sup> Ambos deixaram suas cidades de origem e partiram de trem de ferro para novos lugares: Ataulfo mudou-se para o Rio de Janeiro, onde teve várias profissões, destacando-se como prático de farmácia e lá se envolveu com as rodas de samba, desenvolvendo sua musicalidade; Drummond mudou-se para Belo Horizonte, onde se formou em Farmácia, embora não se interessasse pela profissão. Como não se adaptou à vida de fazendeiro, Drummond mudou-se para o Rio de Janeiro em 1934 e chegou a ser Ministro da Educação e da Saúde Pública. Apesar disso, sobressaiu-se como poeta.

poema com a ideia de que a felicidade é suficiente para que sua história de vida seja considerada bela. Essa melancólica conclusão se identifica com o verso “Eu era feliz e não sabia”, que finaliza a canção de Ataulfo.

Já canção *Minha infância*, de 1962, pode ser conectada pela memória discursiva à canção *Meus tempos de criança*, de 1956, o que prova mais uma vez o caráter dialógico da linguagem<sup>12</sup>. Podemos relacionar a canção *Minha infância* também ao poema *Meus oito anos*<sup>13</sup>, publicado em 1859 na obra *As primaveras*, de Casimiro de Abreu, expressivo poeta romântico brasileiro que viveu de 1837 a 1860. Não é à toa que a expressão “a infância querida” é encontrada nos dois textos. Merece destaque também o verso “— Pés descalços, braços nus —”, encontrado na quinta estrofe do poema de Abreu, com o qual o trecho “calças curtas, pés no chão” da canção de Ataulfo dialoga.

*Minha infância* também parece ser relacionada ao poema *Profundamente*<sup>14</sup>, publicado em 1930, do poeta Manuel Bandeira, que viveu de 1886 a 1968. A começar pela sensibilidade herdeira do romantismo, a tristeza profunda aliada ao desencanto e à melancolia, encontramos reminiscências do poema de Manuel Bandeira na canção de Ataulfo Alves. Em ambos os textos, a infância como retorno ao passado, é novamente colocada em oposição ao presente de angústia.

No poema, o “eu” faz duas perguntas (“Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas?” e “Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/

<sup>12</sup> Há, inclusive, uma gravação de Ataulfo Alves na qual as duas canções são cantadas simultaneamente, como se *Minha infância* fosse a continuação de *Meus tempos de criança*. Como tratam do mesmo tema, as canções são facilmente conectadas pela memória discursiva.

<sup>13</sup> “Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!/ Que amor, que sonhos, que flores,/ Naquelas tardes fagueiras/ À sombra das bananeiras,/ Debaixo dos laranjais!/ Como são belos os dias/ Do despontar da existência!/ — Respira a alma inocência/ Como perfumes a flor;/ O mar é — lago sereno,/ O céu — um manto azulado,/ O mundo — um sonho dourado,/ A vida — um hino d'amor!/ Que aurora, que sol, que vida,/ Que noites de melodia/ Naquela doce alegria,/ Naquele ingênuo folgar!/ O céu bordado d'estrelas,/ A terra de aromas cheia/ As ondas beijando a areia/ E a lua beijando o mar!/ Oh! dias da minha infância!/ Oh! meu céu de primavera!/ Que doce a vida não era/ Nessa risonha manhã!/ Em vez das mágoas de agora,/ Eu tinha nessas delícias/ De minha mãe as carícias/ E beijos de minha irmã!/ Livre filho das montanhas,/ Eu ia bem satisfeito,/ Da camisa aberta o peito,/ — Pés descalços, braços nus —/ Correndo pelas campinas/ A roda das cachoeiras,/ Atrás das asas ligeiras/ Das borboletas azuis!/ Naqueles tempos ditosos/ Ia colher as pitangas,/ Trepava a tirar as mangas,/ Brincava à beira do mar;/ Rezava às Ave-Marias,/ Achava o céu sempre lindo,/ Adormecia sorrindo/ E despertava a cantar!/ ...../ Oh! que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!/ — Que amor, que sonhos, que flores,/ Naquelas tardes fagueiras/ A sombra das bananeiras/ Debaixo dos laranjais!” (ABREU, 2009)

<sup>14</sup> “Quando ontem adormeci/ Na noite de São João/ Havia alegria e rumor/ Estrondos de bombas luzes de Bengala/ Vozes, cantigas e risos/ Ao pé das fogueiras acesas./ No meio da noite despertei/ Não ouvi mais vozes nem risos/ Apenas balões/ Passavam, errantes/ Silenciosamente/ Apenas de vez em quando/ O ruído de um bonde/ Cortava o silêncio/ Como um túnel./ Onde estavam os que há pouco/ Dançavam/ Cantavam/ E riam/ Ao pé das fogueiras acesas?/ —Estavam todos dormindo/ Estavam todos deitados/ Dormindo/ Profundamente./ \*/ Quando eu tinha seis anos/ Não pude ver o fim da festa de São João/ Porque adormeci/ Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo/ Minha avó/ Meu avô/ Totônio Rodrigues/ Tomásia/ Rosa/ Onde estão todos eles?/ —Estão todos dormindo/ Estão todos deitados/ Dormindo/ Profundamente” (BANDEIRA, 2001, p. 81).

Tomásia/ Rosa/ Onde estão todos eles?”) e a resposta aparece duas vezes afirmando que eles estão todos deitados, “dormindo profundamente”, sono que faz alusão à morte. Na canção, o “eu” se questiona acerca dos amigos (“Carmelita, Madalena, Isalina, Conceição, onde estão?” e “João Sabino, Castelano, Zé Rotondo, Zé Adão, onde estão?”) e a resposta aparece duas vezes: “Não sei não”. A maneira como as palavras são empregadas já é uma marca da interdiscursividade constitutiva do discurso.

Tanto no poema quanto na canção são quebrados paradigmas poéticos, como a forma fixa e a métrica, pois os versos são livres. No poema, há dois tempos distintos: o passado, quando o menino tinha seis anos, facilmente percebido nos primeiros versos; e o presente, o hoje, marcado linguisticamente nos últimos versos. Também na canção, o sujeito se desloca para o passado, recordando os tempos em que se considerava um milionário de felicidade. No verso “Mas perdi os meus milhões, há uma volta ao presente para concluir que não é mais feliz como antes, quando diz “hoje eu vivo da saudade”.

A terceira canção, *Mirai (Cidade miraiense)*, é o hino oficial da cidade de Mirai. Seu conteúdo temático é referente à cidade e à relação de devoção do sujeito com essa terra. Além de dizer romanticamente que a cidade cabe em seu coração, o enunciador assume uma postura de humildade, ao se colocar como “pequeno” para ser um filho dela. Diferentemente do que se pode observar nas outras canções, aqui eu dialoga com a cidade, ele a personifica e se declara a ela, como se falasse com uma pessoa. O texto é composto por quatro estrofes de quatro versos cada uma, sendo que a última é a repetição da segunda. A linguagem usada pelo sujeito é uma linguagem simples e emotiva, sem se prender ao padrão formal, com diversas marcas explícitas da subjetividade.

Quanto à interdiscursividade, os versos “te quero com devoção” e “torrão bendito por Deus” marcam na superfície linguística o diálogo com o discurso religioso, quando o enunciador assume uma postura devota diante da cidade e quando o homem se humilha diante de Deus, assumindo uma postura de humildade, simplicidade e pequenez, o que se comprova também nos versos “eu sinto-me tão pequeno/ pra ser um dos filhos teus”. Este último evidencia também o discurso familiar que constitui a canção, ao tratar a cidade como “mãe”, uma vez que o sujeito se posiciona como “filho”. O verso “tu cabes no meu coração” parece remeter-nos ao Romantismo literário com característica ufanista. O discurso deixa entrever na canção uma identidade católico-burguesa, que manifesta sua emoção ao cantar a terra natal.

Na quarta canção, *Mirai (Meu Mirai que eu não me esqueço)*, o sujeito cita a saudade da época em que era moleque e do lazer no rio (Maricá ou cachoeira), as brincadeiras na fazenda dos Pereiras, bem como o cantar do pai na lavoura da Braúna. A temática é a mesma

da canção analisada anteriormente. No entanto, o tratamento semântico e a identidade que se constrói no discurso diferem uma da outra.

A cenografia na qual se desenvolve a canção é, novamente, a recordação. Quanto ao espaço, são citados os lugares em que aconteciam as ações recordadas no texto: o rio (na cachoeira ou no Maricá), a lavoura da Braúna, a fazenda dos Pereiras, os vastos cafezais. Quanto ao tempo, interessa-nos observar o modo como o enunciador se vale da cronografia: do verso 1 ao verso 10, o tempo utilizado é o presente, pois corresponde ao *agora* da enunciação. Já do verso 11 ao verso ao verso 36, o tempo verbal que predomina é o pretérito, pois o enunciador relata fatos que eram habituais no passado e que não o são no presente. Importa destacar que tudo é narrado a partir da perspectiva da simplicidade e da qualidade de vida.

Algumas marcas da interdiscursividade são facilmente apreendidas na materialidade linguística dos enunciados, tais como a comparação entre a graúna e o pai a cantar, que traz no bojo da canção a popular expressão “cantar como um passarinho”, muito utilizada quando se tem a intenção de elogiar quem canta. De fato, ao relacionar o canto da graúna ao canto do pai, o enunciador concede-lhe uma imagem valorativa.

Além disso, dos versos 13 a 18 e 31 a 36, o enunciador incorpora ao seu discurso o trecho de uma embolada de Ari Kerner Veiga de Castro chamada *Trepa no coqueiro*<sup>15</sup>, registrada como composição de 1930. Apesar de algumas alterações, o trecho “Papai, cadê Maria? Maria foi passeá / Papai, cadê Maria? Maria foi passeá / Os passeio de Maria / Faz papai, mamãe chorá” é encontrado na canção de Ataulfo Alves, numa clara relação interdiscursiva de incorporação. Trata-se de uma paráfrase, uma tentativa de controlar em pontos nevrálgicos a polissemia que a língua e o interdiscurso possibilitam (cf. MAINGUENEAU, 1989, p. 96), pois nenhuma parafraseagem é discursivamente neutra.

Tal incorporação parece colaborar para a construção de um *ethos* pautado no tom nostálgico, da saudade, da recordação, visando conquistar a adesão do outro. Aliás, manifesta-se na canção a preocupação em criar uma boa imagem do pai, cantor que é comparado a uma graúna, sanfoneiro que lhe inspira saudade. Desse modo, o coenunciador, que se identifica com o sentimento da canção, adere ao discurso e o incorpora.

<sup>15</sup> “Oi, trepa no coqueiro / Tira coco / Gipe, gipe, nheco, nheco / No coqueiro olirá / Papai, cadê Maria? / Maria foi passeá / Papai, cadê Maria? / Maria foi passeá / Os passeio de Maria / Faz papai, mamãe chorá / Oi, trepa no coqueiro... / Maria é moça nova / Sorteira, não tem juízo / Maria é moça nova / Sorteira, não tem juízo / Os passeio de Maria / Só pode dá prejuízo / Oi, trepa no coqueiro... / Maria sobe a ladeira / Maria pula regato / Maria sobe a ladeira / Maria pula regato / Mas com essa brincadeira / Gasta a sola do sapato / Oi, trepa no coqueiro...” (CASTRO, 2009).

Como vimos, as canções que compõem a amostra recuperam outros discursos e neles se constituem. Nesse sentido, destacamos que os interdiscursos perpassam as quatro canções, embora as análises tenham sido feitas de maneira separada. As cenas enunciativas ocuparam espaço marcante, pois delas o enunciador sempre se ausentava, elas surgiam então, como espaço do desejo e do passado. Por meio da cenografia apresentada o enunciador se coloca no discurso como sofredor, estratégia marcadamente romântica.

Esse tom romântico, eivado pelo discurso hegemônico, marcadamente urbano (ainda que interiorano) e fortemente interdiscursivo, ao ponto de trazer as próprias canções anteriores para o diálogo, destacam um enunciador extremamente preocupado com o coenunciador, buscando a sua adesão, a sua aceitação, dentro de um momento histórico de dificuldades sociais muito marcadas. Esse enunciador busca a construção de uma identidade brasileira e dentro dela o seu reconhecimento como propalador das virtudes da terra e da valorização do lugares sociais hegemônicos. Desse modo a sua construção e legitimação concorrem com a construção e legitimação dos seus espaços sociais inseridos no movimento nacionalista de então, que se contrapõe aos estrangeirismos no final dos anos 1950 e 1960. Há nas canções, portanto, a busca de uma identidade perdida.

Consideramos que esse *ethos* dificilmente pode ser percebido pelo coenunciador comum, que até o presente valoriza as canções que trazem esse tom, pois condizem com o estabelecimento da ordem social garantida pela identidade e não pela diferença. Bem dentro da concepção do Estado Novo, a unidade se fazia na aniquilação das diferenças e é a adesão a essa proposta a construção que percebemos ao analisar essas canções.

Acreditamos que só foi possível chegar a essas conclusões devido ao olhar intersemiótico e discursivo proposto pelo nosso arcabouço teórico. Desse modo, ainda que não levássemos em conta todos os aspectos relacionados ao ritmo e à melodia e buscássemos analisar as letras das canções como poemas, foi o fato de considerar esses discursos a partir do gênero canção que nos trouxe a oportunidade de reconhecer nesse enunciador a voz que marcou o Brasil dentro do seu momento histórico-social e que se legitima na organização desse país de então a partir da sua ideologia dominante.

### **À guisa de conclusão**

A partir das quatro canções de Ataulfo Alves selecionadas para análise, pudemos observar que a MPB é, de fato, uma espécie de catalisador do pensamento brasileiro. O samba

é fator que constitui a cultura brasileira, pois carrega histórias do povo, transmitidas de geração em geração. Através das canções tomadas enquanto discurso foi possível perceber como se revela o *ethos* discursivo, como ele se constitui na cena enunciativa e sua relação com o interdiscurso.

Especificamente trabalhada em cada canção, a temática da cidade natal e da infância nos levou a observar a construção de uma imagem de si projetada no discurso nos moldes do discurso dominante do contexto histórico em questão. O sujeito enunciador não questiona os Aparelhos Ideológicos do Estado, ao contrário, adequa seu discurso a eles. Desse modo, foi possível observar a construção de um *ethos* pequeno-burguês resignado com o presente, marcado pelo tom saudosista, melancólico, nostálgico.

O interdiscurso constituiu-se, nas análises, como um diálogo entre os diferentes discursos. As canções foram tecidas a partir do reconhecimento do Outro e até mesmo de sua incorporação. Foi possível comprovar, através dos rastros interdiscursivos, que todo discurso traz no bojo o Outro, pois o dialogismo é inerente à linguagem. As cenas de enunciação ocuparam espaço marcante na análise. Por recordar momentos passados, resignando-se com o presente, o enunciador se apresentou como sofredor. A cenografia era, então, um espaço do desejo, característica romântica. Sua escolha não se deu sem propósitos, visto que o discurso se desenvolveu a partir dela, a fim de conquistar a adesão do coenunciador com a instituição da cena enunciativa que o legitimou.

Nossos objetivos foram alcançados, pois nosso propósito era verificar fatores identitários e culturais ligados à tríade conceitual “interdiscurso, cenas enunciativas e *ethos* discursivo”. A AD mostrou-se um importante e adequado arcabouço teórico-metodológico de base para a análise empreendida, graças ao olhar intersemiótico e discursivo proposto por Maingueneau (1989, 1996, 2008), uma vez que os três elementos atuam concomitantemente na produção de sentidos.

Quanto ao sujeito empírico Ataulfo Alves, trata-se de um resultante do processo histórico-social do qual participou. Não obstante, por ter sido eleito para representar a grande massa dos negros brasileiros e ter sido convidado a se colocar do lado do poder, como a figura que dizia do momento de renovação social e política do país, ele garantiu seu lugar na história, aproveitou bem os espaços a ele atribuídos e soube contornar as adversidades. Cem anos após seu nascimento e quarenta anos após sua morte, sua obra permanece viva, pois o samba continua sendo uma marca cultural do Brasil. A ele nossas saudações miraienses, pois por ele Mirai se destaca no cenário brasileiro.

## Referências bibliográficas

- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva. In: *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 11-80.
- BANDEIRA, M. Os sinos. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 88-9.
- \_\_\_\_\_. Profundamente. In: *Antologia Poética – Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 81.
- CABRAL, S. *Ataulfo Alves: vida e obra*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.
- CARVALHO, F. C. *A construção da identidade do “mito da Amélia”, sob a ótica da Análise Crítica do Discurso*. 2004. 39 f. Monografia. Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2004.
- CASTRO, A. K. V. Tropa no coqueiro. In: *Recordando a MPB*. Disponível em: <<http://cifrantiga.wordpress.com/2007/08/13/tropa-no-coqueiro/>>. Acesso em: 07 ago. 2009.
- COSTA, N. B. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, pp.107-121.
- \_\_\_\_\_. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. In: *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão. 1(1), 2003, pp.9-36.
- DIAS, G. Canção do exílio. In: FEITOSA, S. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gdias01.html>>. Acesso em: 10 dez. 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008a.
- \_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 11-29.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. Organização: Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva. SP: Parábolas Editorial, 2008c.
- \_\_\_\_\_. Discurso e Análise do Discurso. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *[Re]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008d, p. 135-155.



MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008e.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2008f.

\_\_\_\_\_. Michel Pêcheux: três figuras. In: BARONAS, R. L.; KOMESU, F. *Homenagem a Michel Pêcheux: 25 anos de presença na Análise do Discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008g, p. 79-92.

MARINHO, R. I. (Org.) *MPB Compositores – Ataulfo Alves*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

MORAES, E. O ethos em uma autobiografia. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 107-117.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

PESSOA, F. *Pobre velha música*. In: FEITOSA, S. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa190.html>>. Acesso em: 10 dez. 2009.

TOLEDO, R. R. *Ataulfo Alves: raízes mineiras do Brasil pela memória musical*. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura Brasileira) - Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2008.