

FALAR DE SI E (É) FALAR DO OUTRO: A REFERÊNCIA À VOZ CANTADA NA CONSTRUÇÃO DO ETHOS

Maria das Dores Nogueira MENDES⁹⁵

Resumo: Neste trabalho, investigamos, utilizando o aporte da Análise do Discurso delineada por Maingueneau, como a referência às vozes cantadas na cenografia, por via de relações metadiscursivas e interdiscursivas, em cada uma das quais estão presentes as relações intertextuais, possibilita a construção de uma imagem de si para o enunciador ou a faz incidir sobre outrem. Assim, quando a referência é ao canto da enunciação da canção, guarda relação com a feitura do *ethos* estrito. Quando, porém, o referente é um outro canto, trata-se do *ethos* projetado, que também legitima a imagem do cantautor e do seu modo de cantar.

Palavras-chave: Intertextualidade. Interdiscursividade. Metadiscursividade. Cenografia. *Ethos*.

Abstract: *In this article, we investigate, using the contribution of discourse analysis delineated by Maingueneau, as a reference to sung voices in scenography, via metadiscursive and interdiscursive relations, each of which presents the intertextual relationship that enables to build a self image of the enunciator or it does focus on others. So when the reference is to the singing of the enunciation of the song, is related to the build of the strict ethos. However, when the referent is another song, it's designed ethos, which also legitimizes the image of the singer-songwriter and his way of singing.*

Keywords: *Intertextuality. Interdiscursivity. Metadiscursiveness. Scenography. Ethos.*

⁹⁵ Professora Adjunta do Departamento de Letras Vernáculas – UFC, Fortaleza- CE, Brasil, dasdoresnm@yahoo.com.br.

Introdução

Abordamos, neste trabalho, as relações interdiscursivas e metadiscursivas, conforme a proposta de Costa (2001; 2011), que as aplica prioritariamente à dimensão verbal das canções. Ainda consideramos necessário, entretanto, tratar dessas mesmas relações de um modo mais específico, voltando-as para a referência ao investimento vocal da enunciação e a projeção de outros investimentos vocais na cenografia. Desse modo, não exploramos em um *corpus*, a não ser a título de exemplificação, a existência de cada um dos tipos dessas relações inventariadas aqui, mas isso não invalida essa especificação teórica que tentamos fazer, em virtude de ela poder servir como base para futuros trabalhos que também tencionem investigar o modo como as cenografias de determinadas canções referenciam o investimento vocal da enunciação ou outros investimentos vocais. Portanto, julgamos que tais investimentos são referenciados nas cenografias basicamente por via de relações metadiscursivas e interdiscursivas, em cada uma das quais estão presentes as relações intertextuais, como vamos abordar nos três subtópicos a seguir.

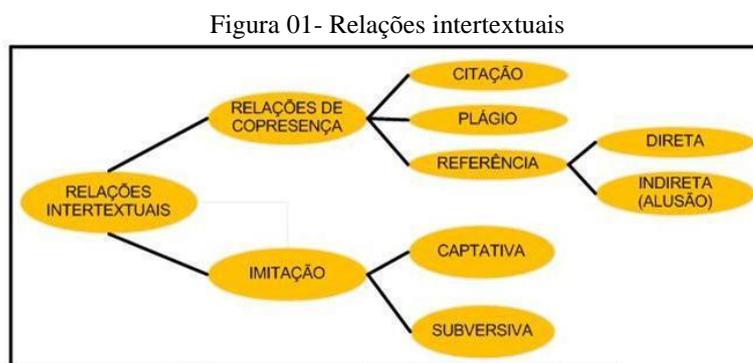
Relações intertextuais

Apesar de Maingueneau (2006 p.165) conceber a intertextualidade como um dos fatores de definição de posicionamentos de uma prática discursiva situada em um determinado momento histórico, ele não elabora um esquema das suas possíveis ocorrências, como também não separa claramente as relações entre textos das relações entre discursos, como é possível perceber quando o autor trata da intertextualidade externa e da intertextualidade interna. Por tal razão, Costa (2001) aplica ao discurso literomusical brasileiro a classificação das relações discursivas baseada na sistematização que Nathalie Piégay-Gros (1996) faz da abordagem da intertextualidade em Kristeva (1969) e em Gennette (1989).

Quando Costa (2001) adapta ao discurso literomusical a tipologia de Piégay-Gros (1996), aplicada ao discurso literário, o autor conserva as relações de copresença (citação, referência, plágio e alusão), mas ele modifica as relações de derivação (paródia, travestismo burlesco e pastiche), alegando o mesmo problema já apontado por Maingueneau (1997), qual seja, o conceito de paródia ter historicamente adquirido um sentido depreciativo. Portanto, Costa (2001) adota o conceito de imitação, proposto por Maingueneau (1997), para modificar as relações de derivação propostas por Piégay-Gros (1996). A imitação, por sua vez, pode

assumir dois valores opostos: a captação e a subversão. No primeiro, um locutor, para usufruir da autoridade da estrutura composicional de um gênero, apreende-a e fornece algum indício de que o fez, marcando, assim, a sua filiação a determinado estilo, escola ou doutrina estética. Já no segundo, o locutor pretende desqualificar essa estrutura no próprio movimento dessa imitação.

Logo, a imitação, independentemente de qual valor assume, captativo ou subversivo, sempre está na dependência da cooperação do leitor ou ouvinte para atingir sua eficácia, já que ela se faz pelo apagamento do texto literal alheio. No tocante às relações de copresença, Bezerra (2005) argumenta que a referência envolve a alusão, já que uma alusão é sempre uma referência, embora indireta, mas uma referência nem sempre é uma alusão, porque ela pode ser feita de forma bem mais direta. Vejamos então um esquema das relações intertextuais nas considerações de Costa (2001; 2011) e Bezerra (2005).



Fonte: Com base em Costa (2001; 2011); Bezerra (2005)

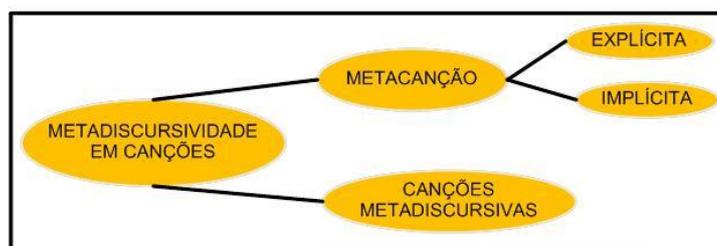
Trazemos para a discussão as relações de copresença tal como aparecem na figura 1 por considerarmos que são mais úteis na análise das relações intertextuais no espaço “interno” do texto, ou seja, na cenografia. Questionamos, no entanto, se as atitudes de captação e subversão também não podem ser aplicadas a elas, já que, inicialmente, Maingueneau (1997) trata da incidência de tais valores sobre a estrutura composicional de um gênero, mas, posteriormente, pondera que a imitação, captativa ou subversiva, também poderá recair sobre um texto singular. Portanto, consideramos que os valores da captação ou subversão do gênero podem ser estendidos às relações de copresença do nível textual cuja mobilização por outro texto não se faz de forma neutra. Além disso, interessa para a nossa discussão o fato de as relações intertextuais, assim como as relações metadiscursivas, apontarem, embora de maneira mais indireta do que essas, para uma referência ao investimento vocal da enunciação e para uma projeção de outros investimento vocais na cenografia.

Relações metadiscursivas

Costa (2001, 48-49), em sua análise do discurso literomusical, considera, principalmente, a faceta desse conceito relativa “ao processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro”. Assim, na esteira de Maingueneau (1997), considera que as operações metadiscursivas supõem, por parte do sujeito enunciador, uma gestão, uma regulação da enunciação ante as coerções imediatas ou gerais do posicionamento.

Com base nesse trabalho, o autor em coautoria com Bezerra (2004), constata que a metadiscursividade na canção pode se manifestar de duas formas - a metacanção e a canção metadiscursiva, ambas com o mesmo objetivo final: aludir ao discurso literomusical. A metacanção faz algum tipo de menção a si mesma, a qual pode ser *explícita*, quando o enunciador fala sobre a própria canção ao cantá-la, e *implícita*, quando há referência ao gênero ou a instrumentos utilizados na canção. Já as canções metadiscursivas fazem referência ao próprio discurso literomusical, como podemos conferir no esquema elaborado na sequência com base nas ideias dos autores.

Figura 02- Metadiscursividade em canções



Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2004).

O ponto de convergência entre as relações metadiscursivas nas canções estabelecidas por Costa e Bezerra (2004), qual seja, o da relação entre o sujeito, a canção e o discurso literomusical, é o que interessa de fato a esta discussão, por permitir, segundo Costa (2011, p. 56), que um locutor que tem como objeto seu discurso constitua a si mesmo como alteridade, ou seu discurso como outro, manifestando uma “consciência de si de uma prática discursiva e legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar”.

Portanto, os conceitos de metacanção e canção metadiscursiva, propostos por Costa e Bezerra (2004), podem ser utilizados sempre que as letras das canções contenham palavras e expressões relacionadas ao campo da voz, o que consideramos caracterizar uma referência ao

investimento vocal. Quando tais recursos se constituem em expressões dêiticas que autorreferem o que está sendo cantado no momento da enunciação, fazendo coincidir a canção com ela mesma, podemos dizer que se trata de uma metacanção. Já o conceito de canção metadiscursiva pode ser utilizado para aqueles casos nos quais a referência ao investimento vocal não recai sobre a própria canção, mas sobre a prática discursiva literomusical na qual está inserida.

Esse caráter autorreflexivo em relação à voz é constatado nas canções que fazem menção ao canto, o que configura validação e legitimação do investimento vocal na cenografia. Julgamos, assim, que, ao investir em procedimentos metadiscursivos que representam no nível verbal a sua relação com o seu modo de cantar, o sujeito demarca determinada posição no espaço discursivo, distanciando-se de ou dialogando com outras, contribuindo, assim, para o exercício do posicionamento no discurso literomusical brasileiro. Maingueneau e Charaudeau (2004, p. 326) asseveram que, nos enunciados em que há esse jogo metadiscursivo, o locutor tem muito interesse em instaurar na enunciação um *ethos* de um “homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros”.

Observamos que as relações metadiscursivas na perspectiva de Costa e Bezerra (2004) mantêm vínculo com a instauração do *ethos* mostrado e dito (direta e indiretamente) nas cenografias das canções. A referência ao investimento vocal na cenografia das canções ocorre pelas relações metadiscursivas, nas quais o investimento vocal da enunciação da canção e o próprio discurso literomusical são tomados como outro. Tais relações se objetivam pela mobilização de categorias linguístico-discursivas (embreante⁹⁶ de pessoa, grupos nominais determinados por “este, esse”, *ethos*, cenas e código de linguagem) tomadas do próprio discurso literomusical do qual o investimento vocal faz parte.

Assim, pela recorrência a essas categorias, o cantor ou cantautor filiado a um determinado posicionamento pode tomar a si mesmo ou ao discurso literomusical como outro e referir o investimento vocal na cenografia de suas canções de três formas: 1) exibir o investimento vocal da enunciação de sua canção; 2) projetar o investimento vocal de um outro cantor ou posicionamento que também se inscreva no discurso literomusical; 3) referir um canto indefinido relativo à enunciação das canções em geral.

⁹⁶ Conforme Maingueneau (2004, p. 108), os embreantes equivalem aos dêiticos e, portanto, marcam a embreagem, ou seja, o “conjunto das operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação”.

Não podemos deixar de notar que esse sistema de referências ao investimento vocal na cenografia das canções se assemelha àquele já proposto por Benveniste (1985), na medida em que a primeira referência diz respeito à referência ao investimento vocal do enunciador, a segunda, ao investimento vocal do coenunciador e a terceira a um canto de uma não pessoa, que não é nem o enunciador, nem o coenunciador. Diferentemente, porém, do que acontece na teoria de Benveniste (1988), observamos que nem sempre a referência ao investimento vocal acontece por marcas linguísticas, mas pode ocorrer também por categorias discursivas, como detalhamos a seguir.

No primeiro caso, a inscrição do investimento vocal da enunciação no enunciado, mais especificamente na cenografia da canção, ocorre mediante embreantes de pessoa e grupos nominais determinados por “este, esse” (ex: “minha voz”, “este canto” etc.). Nesta conjuntura, como vimos, há a inscrição, na cenografia, do investimento vocal do fonograma da canção e, portanto, dizer, por exemplo, “este canto” (“A palo seco”, BELCHIOR, 1974) significa ao mesmo tempo designar o canto e mostrar que ele é precisamente aquele que está sendo cantado e no qual aparece a expressão “este canto”.

Costa e Bezerra (2004) designam como metacanção aquela que refere a si própria. Portanto, julgamos que esse processo ocorrente na metacanção possa ter como função discursiva, além da referência ao investimento vocal da cenografia, a afirmação da identidade do posicionamento, como podemos conferir na figura 03.

Figura 03 - Referência ao investimento vocal do enunciador na metacanção

Metacanção	Categoria	Função discursiva
Referência ao investimento vocal na cenografia.	Embreantes de pessoa e grupos nominais com este/esse etc.	Afirmar a identidade do posicionamento pela auto-referência.

Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2004).

Além da referência ao investimento vocal da enunciação da canção na cenografia, que ocorre nas metacanções, distinguimos dois tipos de canções metadiscursivas, embora não haja um fosso entre estes e aquela, já que os trechos de letras de canções que fazem referência ao investimento vocal de outro cantor também materializam o mesmo investimento vocal que as metacanções.

No primeiro caso, que poderia ser visto também como uma relação intertextual, ocorre a mobilização de fragmentos de outras canções que projetam o investimento vocal de um cantor específico (João Gilberto, Caetano Veloso, Jorge Ben etc.) que, por sua vez, não está excluído do posicionamento ao qual se filia e do discurso literomusical brasileiro de que ambos tomam parte, configurando as canções metadiscursivas tipo 1. Na nossa avaliação essas têm como

função discursiva definir verbalmente a própria identidade vocal e a do posicionamento ante outro cantor ou cantautor do discurso literomusical, como podemos aferir na figura 04:

Figura 04- Canções metadiscursivas do tipo 1

Canções metadiscursivas do tipo 1	Categorias	Função discursiva
Referência ao investimento vocal de um outro cantor.	Cenografias (trechos de letras) de canções de outros posicionamentos.	Definir a identidade do posicionamento frente a outro cantor ou cantautor/co-enunciador do discurso literomusical.

Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2004).

Neste caso, no qual há referências aos investimentos vocais nas cenografias de canções de posicionamentos diferentes, e não à referência ao investimento vocal da sua enunciação na cenografia da canção (metacanção), podemos argumentar que há uma relação intertextual (entre textos) ou intercancional (entre canções) ou entre cenografias (intercenográfica) ou como se prefira designar. Distinguimos, entretanto, esse tipo de relação como canções metadiscursivas do tipo 1, porque não há referência ao investimento vocal da enunciação, mas ao discurso do qual este faz parte, qual seja, o literomusical, materializado na referência ao investimento vocal de outro cantor ou cantautor.

Além de o cantor ou cantautor poder afirmar, contudo, a sua identidade pela referência a outro cantor, pode fazê-lo também pela referência na cenografia de sua canção, à imagem, já armazenada na memória coletiva, do investimento vocal, não de um cantor específico, mas de um posicionamento (Ex: Bossa Nova, Tropicalismo), que também se inscreve no discurso literomusical, como podemos constatar no seguinte trecho da canção “Berro” (EDNARDO, 1976) que referencia o modo de cantar do posicionamento bossa-nova: “Sentados num banquinho alto/microfone e violão”. Configuram-se desse modo, as canções metadiscursivas do tipo 2, porque a referência continua sendo ao discurso do qual este faz parte, o literomusical, materializado na projeção do investimento vocal de outro posicionamento, como sistematizamos na figura 05.

Figura 05 - Canções metadiscursivas do tipo 2

Canções metadiscursivas do tipo 2	Categorias	Função discursiva
Referência a imagem do investimento vocal de outro posicionamento.	Ethos de outro posicionamento projetado pelo enunciador.	Afirmar a identidade do posicionamento frente a outro posicionamento/co-enunciador do discurso literomusical.

Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2004).

Finalmente, o cantor ou cantautor pode ainda afirmar o seu investimento vocal ante à referência, na cenografia de sua canção, de um canto indefinido, disperso na atmosfera

do discurso literomusical, que nem é do enunciador, nem do coenunciador, mas que se refere à enunciação das canções em geral, como podemos constatar no refrão da canção “Enquanto engomo a calça” (EDNARDO, 1979): “Porque cantar parece com não morrer”. Tal referência, portanto, também não é baseada no investimento vocal da enunciação, como ocorre nas metacanções, já que procura mostrar o canto como uma dimensão autônoma do discurso literomusical. Pode-se dizer, assim, que se trata das canções metadiscursivas do tipo 3, visto que a referência é novamente ao discurso literomusical materializado, em sua totalidade, por esse canto apresentado como indefinido e não em um dos seus níveis, como nas metacanções dos tipos 1 e 2. Sistematizamos tal ideia na figura 06:

Figura 06- Canções metadiscursivas do tipo 3

Canções metadiscursivas tipo 3	Categorias	Função discursiva
Referência a um investimento vocal indefinido.	Apagamento de embreantes.	Afirmar a identidade do posicionamento frente ao discurso literomusical em sua totalidade.

Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2009).

Cumprir notar que a autonomia desse canto é apenas um efeito ilusório constitutivo da cenografia desse tipo de enunciado, que apaga os vestígios linguísticos do enunciador e do coenunciador, trazendo a referência ao canto como se estivesse desligada de sua enunciação.

Concluimos, portanto, que as diferentes formas de fazer referência na cenografia ao investimento vocal podem ter como função discursiva a afirmação do investimento vocal do cantor ou cantautor representado pelo enunciador. Na metacanção, isso ocorre de modo mais direto, pois o cantor ou cantautor toma a si mesmo como outro e se inscreve, assim também como ao seu investimento vocal, na cenografia da canção. Nas canções metadiscursivas, entretanto, essa afirmação ocorre de forma mais indireta, já que aquilo que é tomado como outro é o discurso do qual este investimento vocal faz parte, qual seja, o literomusical. Esse discurso é materializado pela projeção de outro investimento vocal, que pode ser de outro cantor ou cantautor, outro posicionamento, e do discurso literomusical em sua totalidade.

Desse modo, tanto na metacanção como nas canções metadiscursivas, o discurso literomusical é tomado como o outro com base no qual o cantor ou cantautor assere o próprio investimento vocal e o posicionamento ao qual se filia. Essa referência ao investimento vocal do enunciador, do co-enunciador e da não-pessoa na cenografia pode, porém, ocorrer não só pela mobilização de elementos do discurso literomusical, mas também pela recorrência a categorias de outros discursos, o que caracteriza as relações interdiscursivas, expressas no tópico a seguir.

Relações interdiscursivas

Costa (2011) adapta para o que designa como relações interdiscursivas, ou seja, a relação entre discursos ou entre um discurso e o suposto exterior discursivo, a reformulação que faz da classificação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piégay-Gross. Esclarece, contudo, que “o objeto da interdiscursividade não é o texto, mas os elementos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas [...] de outras práticas discursivas” (p. 39). Apresentamos, então, no quadro a seguir, as estratégias para instaurar a interdiscursividade ou relações interdiscursivas, como reformuladas e adaptadas por Costa (2011, p. 51):

Figura 07- Mecanismos de interdiscursividade

Relações Interdiscursivas	Relações de copresença	Referência	Cenografia validada ¹ ; <i>ethos</i> ; palavras; códigos de linguagem; gêneros etc.
	Relações de Imitação		
		Captativa	
Interdiscursividade e lexical		Subversiva	
		Metáfora	
		Polissemia	
		Argumentação	

Fonte: Costa (2011, p. 51).

Nesta discussão, tomamos o conceito de relações interdiscursivas para tratar da referência ao investimento vocal mediante a captação ou subversão de cenas; *ethos*; palavras (lexical); códigos de linguagem; gêneros etc., legitimados em outras práticas discursivas. Portanto, a interdiscursividade tem relação com o *ethos* sugerido na dimensão textual (*ethos* dito indiretamente), já que pode corresponder à evocação de uma cena e não de um texto. Nesse caso seria intertextualidade, ou que denominamos de relação interdiscursiva do tipo 1, na qual se manifesta ou projeta o modo de cantar, tomado como modelo ou antimodelo da cena que é apresentada na canção de origem.

O cantor ou cantautor, para manifestar o investimento vocal na cenografia de suas canções, além de recorrer a categorias do discurso no qual este toma parte, também mobiliza categorias linguístico-discursivas de outras práticas discursivas “exteriores” à sua, configurando-se, pois, as relações interdiscursivas.

De modo análogo ao que fizemos no tópico anterior com as relações metadiscursivas, distinguiremos dois tipos de relações interdiscursivas, configurando as relações interdiscursivas dos tipos 1 e 2. No primeiro tipo, a referência ao investimento vocal da enunciação ou a projeção de outro investimento vocal ocorre pela mobilização de títulos, trechos de configurações

textuais que já circulam no interdiscurso, como ocorre, por exemplo, no título da canção “A palo seco” (BELCHIOR, 1974), que é homônimo ao do poema de João Cabral de Melo Neto. Cumpre notar, como já discutimos, que essa relação entre a referência ao investimento vocal na cenografia da canção e os textos de outras práticas discursivas pode ser nomeada de intertextual, mas como tal relação entre textos de diferentes discursos sempre materializa a interdiscursividade, pode ser mantida também no âmbito das relações interdiscursivas, desde que seja feita a distinção com as relações que mobilizam categorias discursivas, como sistematizamos na figura 08.

Figura 08- Relações interdiscursivas do tipo 1

Relações interdiscursivas do tipo 1	Categorias	Função discursiva
Referência ao intertexto	Trechos de outros textos de outros discursos.	Afirmar o próprio investimento vocal ou projetar outro investimento vocal mediante textos de outros discursos.

Fonte: Com base em Costa (2001;2011)

Já o que estamos nomeando de relações interdiscursivas do tipo 2, a referência ao interdiscurso não está configurada como um texto. Aquilo ocorre, por exemplo, no trecho da canção “Voz da América” (BELCHIOR, 1979): “Cantar, como quem usa a mão/para fazer um pão, colher alguma espiga”. Nesse caso, embora haja uma referência a um modo específico de cantar, que se caracteriza por ser penoso, custoso, essa especificidade não lhe é dada mediante um texto do interdiscurso, como ocorreu em “A palo seco” (1974), mas por intermédio de uma cena de alguém fazendo um pão e de todo o labor que isso exige que vai desde colher a espiga para fazer a massa até o produto final. Sistematizamos essas ideias na figura a seguir:

Figura 09 - Relações interdiscursivas do tipo 2

Relações interdiscursivas do tipo 2	Categorias	Função discursiva
Referência ao interdiscurso.	Palavras; Elementos de outros discursos.	Afirmar o próprio investimento vocal ou projetar outro investimento vocal mediante categorias de outros discursos.

Fonte: Com base em Costa (2001; 2011).

As relações interdiscursivas do tipo 1 se associam de forma ampla com as relações interdiscursivas do tipo 2, na medida em que os fragmentos textuais mobilizados naquelas materializam estas. No primeiro tipo de relações interdiscursivas, é referida, captada e/ou subvertida uma extensão textual determinada de um texto de um autor definido ou indefinido

para caracterizar a referência ao investimento vocal da enunciação e/ou a outros investimentos vocais na cenografia; já no segundo tipo de relações interdiscursivas, são mobilizadas, para tal caracterização, as cenas validadas, os *ethé*, as palavras, os códigos de linguagem, os gêneros etc.

Desse modo, esperamos estar bem esclarecida a distinção entre as relações metadiscursivas e as relações interdiscursivas, quando voltadas para a referência do investimento vocal da enunciação e de outro investimento vocal na cenografia. A distinção entre ambas está no discurso que materializam. As primeiras, independentemente de referenciar o investimento vocal da enunciação da canção ou de projetarem o investimento vocal de um nível (intérprete, posicionamento) ou do discurso como um todo (canto indefinido), materializam o discurso no qual o investimento vocal da enunciação toma parte, qual seja o discurso literomusical. Já as segundas tomam, para referenciar o investimento vocal da enunciação ou de outro investimento vocal, categorias de outros discursos “exteriores” ao discurso do qual o investimento vocal da enunciação faz parte.

***Ethos* escritural e *ethos* projetado**

Ao confrontarmos a classificação do *ethos* estabelecido por Maingueneau em *ethos* mostrado e *ethos* dito (diretamente e indiretamente) com a discussão já desenvolvida sobre a referência ao investimento vocal na cenografia consideramos que devem ser feitos esclarecimentos sobre os seguintes pontos:

- a) além dos fragmentos textuais já apontados por Maingueneau (2006), concorrem para a formação do *ethos* dito diretamente elementos como dêiticos, palavras e referências, tanto do discurso do qual faz parte a enunciação (relações metadiscursivas), como do interdiscurso (relações interdiscursivas);
- b) os fragmentos textuais e as categorias discursivas podem ser utilizados pelo enunciador para constituir a própria imagem por meio da referência direta ou indireta ao seu investimento vocal (*ethos* dito) ou para projetar o *ethos* do coenunciador pela referência ao investimento vocal dele na cenografia (*ethos* projetado).

Assim, quando a imagem formada na cenografia mediante fragmentos textuais e/ou categorias discursivas verbais tem como referente o canto da enunciação da canção, consideramos que guarda relação com a feitura do *ethos* dito, ou seja, com a imagem de si do

cantautor. Quando, porém, o referente dessa imagem é o canto do outro (coenunciador), sempre projetado de modo parcial pelo enunciador na cenografia da canção, consideramos se tratar do *ethos* projetado, que, de todo modo, também legitima, ainda que de modo menos imediato do que no *ethos* dito, a imagem do cantautor e do seu investimento vocal.

Levantamos essa distinção entre *ethos* dito e *ethos* projetado, já proposta por Silva (2008), para mantermos o conceito de *ethos* como designando o fenômeno da construção da imagem de si, porque não consideramos apropriado estendê-lo ao fenômeno da projeção, sem promover nenhuma especialização, em sua nomenclatura. Logo, consideramos o *ethos* dito como direto, pois corresponde à imagem do enunciador, e o *ethos* projetado como indireto, por equivaler à imagem do coenunciador, sempre elaborada pelo enunciador.

Portanto, entendemos que a distinção entre *ethos* dito diretamente e indiretamente, proposta por Maingueneau, não é muito esclarecedora porque não especifica se o que o autor designa por “fragmentos de textos” corresponde a qualquer elemento da estrutura linguístico-discursiva ou a uma organização textual com um autor ainda que indefinido. Além disso, não determina qual é o elemento da cenografia (enunciador ou co-enunciador) do qual tais categorias vão constituir a imagem, como também não aponta se os elementos da estrutura linguístico-discursiva materializam o mesmo discurso no qual a enunciação ou o interdiscurso tomam parte. Evidentemente, esses pontos que procuramos esclarecer não vão ter a mesma relevância para todas as pesquisas, nem no interior de uma mesma pesquisa; no entanto, consideramos relevante apontá-los aqui por promoverem uma articulação das relações metadiscursivas, intertextuais e interdiscursivas com a noção de *ethos*, como mostra a figura 10, que poderá, por sua vez, ser aplicada em sua integridade ou reformulada de acordo com os *corpora* de diferentes pesquisas.

Figura 10 - Síntese da relação entre o investimento verbal e os aspectos do *ethos*

Investimento verbal	Tipo de relação	Tipo de <i>ethos</i>	
Referência ao investimento vocal da enunciação e a outros investimentos vocais	Metacanção, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem o investimento vocal da enunciação.	<i>Ethos</i> mostrado e <i>ethos</i> dito	<i>Ethos</i> efetivo
	Metacanção, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem investimentos vocais diferentes daquele da enunciação.	<i>Ethos</i> projetado	

Considerações finais

A constatação de que determinadas letras de canções referem a voz cantada da enunciação, a de outros modos de cantar e o canto de modo geral, pela mobilização de fragmentos de textos e de categorias linguístico-discursivas do próprio discurso literomusical e do interdiscurso, levou-nos, com base na observância de dois parâmetros (o tipo de discurso que é materializado no elemento reportado e a natureza deste), a distinguir diferentes tipos de relações intertextuais, metadiscursivas e interdiscursivas.

A referência à voz cantada assim como o emprego de uma ou outra dessas relações para referenciá-la na cena textualizada das canções não ocorre de forma neutra, mas colabora com a construção, de modo mais direto, da imagem do modo de cantar e de ser do enunciador, ou, de modo mais indireto, com a representação parcial de tais aspectos do co-enunciador. Logo, intencionamos mostrar o papel fundamental das relações intertextuais, metadiscursivas e interdiscursivas para a estruturação das cenografias e do *ethos*, em suas subclassificações: mostrado, dito e projetado.

Essa articulação implica aprofundar tais conceitos, ampliando o horizonte das relações textual-discursivas e do conceito de *ethos*, visto não apenas como a imagem de si, mas como a que o enunciador projeta para o outro. No primeiro caso, o enunciador pode construir sua imagem, de forma mais direta, com elementos da própria prática discursiva e do interdiscurso, fazendo-nos pressupor indiretamente a imagem do outro. No segundo caso, pode projetar, conforme o seu ponto de vista, o modo de cantar e de ser do outro, por meio dos quais podemos pressupor indiretamente a imagem daquele.

A partir daqui, já sabemos que as relações intertextuais, metadiscursivas e interdiscursivas contribuem para a configuração do *ethos* nas cenografias de canções que fazem referência à voz cantada. Para além disso, falta analisar, à luz da articulação proposta, as canções apenas mencionadas aqui, as quais não podem ser isoladas do modo de cantar, que colabora, assim como “o que” é cantado, para a constituição do *ethos* efetivo e do posicionamento discursivo no qual se inserem, tarefa que levamos a cabo em nossa tese “O duro aço da voz: investimento vocal, cenografia e *ethos* em canções do Pessoal do Ceará” (MENDES, 2013).

Referências

BELCHIOR, A. C. G. F. F. **A palo seco**. Continental, 1974.

_____. A palo seco. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **A palo seco**. Polygram/Philips, 1974. Faixa 2.

_____. Como se fosse pecado. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **Todos os sentidos**. Polygram, 1978. Faixa: 8

_____. Voz da América. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **Era uma vez um homem e seu tempo**. Polygram, 1979. Faixa 8.

_____; TUCA. Sensual. Intérprete: Belchior. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **Todos os sentidos**. Polygram, 1978. Faixa: 2.

BEZERRA, L. C. M. **Tropicalismos na música popular brasileira**: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2005.

BENVENISTE, E. O homem na língua. In: BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Campinas: Pontes/Unicamp, 1988, p. 247 a 306.

COSTA, N. B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____; BEZERRA, C. M. O posicionamento da vertente nordestina da Moderna Música Popular Brasileira: uma análise de metacanções. In: XX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, 20, 2004, João Pessoa. **Anais ...** João Pessoa, 2004. p. 1427-1438.

_____. N. B. **Música popular, linguagem e sociedade**: Analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2011.

_____. Berro. In: EDNARDO, J. S.C.S. **Berro**. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 1.

_____. Enquanto engomo a calça. In: EDNARDO, J. S.C.S. **Ednardo**. CBS, 1979. Faixa 4.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, [1981] 1989.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotike**: recherches pour une semanalyse, Paris: Éd. du Seu ii, 1969.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. **Cenas da enunciação**. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

_____; CHARAUDEAU, P. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth.(Org.). **Imagens de si no Discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

MENDES, M. D. N. “**O duro aço da voz**”: investimento vocal, e cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará 230 p. Tese (Doutorado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, 2013.

PIÉGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996

SILVA, M. N. A. **Os forrozeiros e seu outro feminino**: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominginhos. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.