

A RESSIGNIFICAÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: AS RELAÇÕES DO DISCURSO LITEROMUSICAL COMO DISCURSO CONSTITUINTE

THE RE-SIGNIFICATION OF BRAZILIAN POPULAR MUSIC: THE RELATIONS OF LITERARY-MUSICAL DISCOURSE AS A CONSTITUTIVE DISCOURSE

Flávia Nicaele Sousa Silva



Universidade Regional do Cariri - URCA

RESUMO

Este trabalho tem como intuito investigar a produção literomusical brasileira como discurso constituinte a partir da ressignificação da Música Popular Brasileira (MPB), tendo em vista o discurso dramático-musical contemporâneo. Utilizam-se as discussões teóricas de estudos de Costa (2001; 2012), Charaudeau (2013; 2018), Maingueneau (1995, 2000, 2012, 2016), Menezes (2005), Gonçalves (2014) e Orlandi (1987; 2009) a respeito do discurso constituinte e sobre a Música Popular Brasileira. Com isso, buscamos: apresentar o discurso literomusical como discurso constituinte; identificar o discurso dramático-musical como categoria; e descrever um breve cenário acerca da velha e da nova MPB. Em síntese, propõe-se refletir acerca dessas noções a partir da ressignificação da música popular brasileira, tendo em vista a nova MPB. Pode-se identificar que o discurso musical brasileiro se constitui de uma heterogeneidade, em que há uma mistura de gêneros, ritmos, posicionamentos e influências de movimentos estrangeiros. A identidade nacional se estrutura da pluralidade de fatores presentes na sociedade; essa identidade, portanto, símbolo do discurso literomusical brasileiro, constitui-se em sociedade como discurso constituinte. Assim, o discurso constituinte é aquele que se constrói em sociedade e passa a circular como um discurso



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

DATAS:

- Recebido: 25/02/2022
- Aprovado: 16/04/2023
- Publicado: 18/09/2023

COMO CITAR:

SILVA, . N. S. A ressignificação da música popular brasileira : As relações do discurso literomusical como discurso constituinte.

Enlaces, Salvador, 2023.

Disponível em:

<https://publicacoes.ifba.edu.br/enlaces/article/view/974>. Acesso em: 18 set. 2023.

padrão de uma determinada instituição, configurando a identidade de um grupo.

PALAVRAS-CHAVE

Discurso constituinte. Literomusical. Música popular brasileira.

ABSTRACT

This paper aims to investigate the Brazilian musical literary production as a constitutive discourse from the resignification of Brazilian Popular Music, considering the contemporary dramatic-musical discourse. It uses the theoretical discussions of studies by Costa (2001; 2012), Charaudeau (2013; 2018), Maingueneau (1995, 2000, 2012, 2018), Menezes (2005), Gonçalves (2014) and Orlandi (1987; 2009) regarding the constitutive discourse and about Brazilian Popular Music. Thus, we seek to present the musical literary discourse as constitutive discourse; to identify the dramatic-musical discourse as a category; and to describe a brief scenario about the old and new MPB. To sum up, we propose to reflect on the notions of these discourses based on the re-signification of Brazilian popular music, in relation to the new MPB. We can identify that the Brazilian musical discourse is heterogeneous, with a mixture of genres, rhythms, positions and influences from foreign movements. The national identity is structured from the plurality of factors present in society. This identity, therefore, symbol of the Brazilian musical literary discourse, is constituted in society as constitutive discourse. Thus, the constitutive discourse is the one that is built in society and starts to circulate as a standard discourse of a particular institution, configuring the identity of a group.

KEYWORD

Constituent discourse. Musical literary. Brazilian Popular Music.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A heterogeneidade é uma característica relevante no que se refere à música, em particular, à música popular brasileira, construída a partir da mistura de diversos ritmos, harmonias, melodias e gêneros que resultam no discurso literomusical brasileiro, constituído pela influência de movimentos sociais, culturais e políticos. Por isso, há no cenário musical brasileiro uma variedade de cantores e bandas distintas que procuram encontrar sua identidade nacional a partir do resgate à MPB articulados a características de uma nova MPB.

O discurso literomusical brasileiro também chamado de Música Popular Brasileira é um discurso constituinte, segundo Costa (2001). Desse modo, propõe-se investigar o discurso literomusical brasileiro como constituinte, a partir das relações entre a velha e a nova MPB. Com isso, tem-se por intuito apresentar os discursos constituintes presentes no discurso literomusical, identificar o discurso dramático-musical e descrever um panorama acerca da MPB.

É necessário inserir o discurso literomusical como discurso constituinte, pois esse discurso circula em sociedade através de traços identitários de um povo, já que contém parte da cultura nacional presente em canções do gênero. A diversidade de cantores, bandas e grupos representa a heterogeneidade brasileira – grupos que chocaram pelo modo de se vestir, ao utilizarem fantasias, retratarem temas ditos proibidos na época e lançaram mão de influência aos posicionamentos Pop, que mesclaram ainda mais as produções brasileiras.

Devido à heterogeneidade da produção musical brasileira, os discursos literomusicais se constituem de outros discursos constituintes, como o religioso, o filosófico e o literário. Busca-se discutir a respeito das principais noções de discurso constituinte, sua forma de circulação, os tipos e o discurso literomusical como uma nova categoria a respeito do discurso dramático-musical. Estes se relacionam ao discurso teatral presente em algumas bandas/grupos brasileiros que utilizam dessas características para construir sua identidade, como a banda

Secos e Molhados fez na década de 70 e como a banda O Teatro Mágico faz na atualidade. Propõe-se ainda apresentar um cenário sobre a MPB em um contexto geral, com o intuito de apresentar as modificações que ela sofreu, não com o objetivo de compará-las ou de medir a relevância entre elas, entretanto para levantar o debate a respeito do contexto musical brasileiro atual.

2 DISCURSO CONSTITUINTE

A noção de discurso surge a partir da *teoria da enunciação* de Émile Benveniste, em que o termo enunciado passa a ser equivalente à noção de discurso. O autor discute os estudos de Ferdinand de Saussure, em especial a dicotomia língua/fala, pois, segundo o autor, havia um outro fenômeno contido na dicotomia citada; entre a passagem da língua para a fala, havia um elemento que os ligava. Essa passagem da *langue* para a *parole* consistia no ato individual de fala, portanto, a enunciação. A definição de enunciação vai sofrer variações dependendo das teorias linguísticas utilizadas. Desse modo, adotamos a definição do dicionário de Análise do Discurso:

Enunciação - “**Enunciação**” é um termo antigo em filosofia, embora tenha sido empregado sistematicamente, em linguística, apenas a partir de Bally (1932). A enunciação constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo; por um lado, permite representar fatos do enunciado, mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço. Faz-se geralmente referência à definição de Benveniste (1974, p. 80), que toma enunciação como “a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”, que o autor opõe a enunciado, o ato distinguindo-se de seu produto. (Charaudeau, 2018, p. 193, grifos do autor).

Com o surgimento da corrente linguística da Análise do Discurso, doravante AD, tem-se também outras relevantes discussões sobre o seu objeto de estudo –

o discurso – investigado através de concepção de linguagem distinta, entendendo que ele deve ser estudado dentro da sociedade e nunca o contrário, pois ele se constrói socialmente. No Brasil, uma das pesquisadoras mais conhecidas, devido aos estudos sobre o discurso atrelados à AD, é a linguista Eni Orlandi. Para a autora, “o discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (Orlandi, 2009, p. 15).

Considerando primeiramente os estudos do Círculo de Bakhtin, na concepção bakhtiniana, a noção de discurso equivale à noção de enunciado, logo os enunciados são constituídos de um conteúdo temático, um estilo e uma construção composicional. Bakhtin tece algumas críticas relacionados ao estudo sincrônico das línguas na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*. Em outros estudos do autor, em *Estética da Criação Verbal*, por exemplo, ele defende que o discurso possui caráter heterogêneo e multifacetado. Portanto, no âmbito da linguística, há um vasto campo no que se refere aos estudos do discurso. Há, na França, um linguista que investiga também a terminologia citada, Dominique Maingueneau.

As principais noções do discurso constituinte são apresentadas no artigo *L'analyse des discours constitutants* de autoria de Dominique Maingueneau e Frédéric Cossuta, publicado pela revista *Langages* em 1995. No artigo, são descritas a conceituação do discurso constituinte, as suas dimensões, as características para que ele seja constituinte, os tipos, os posicionamentos, a comunidade discursiva, o *ethos* e o código linguístico a partir da noção de discurso. Segundo Costa (2001), os autores citados notam a necessidade de distinguir os tipos de discursos de acordo com seus elementos fundadores, logo, constituintes.

A sociedade apresenta em seus discursos uma vasta produção enunciativa que define nesses discursos *o papel de fundadores* de seus enunciados. Com base nos estudos de Maingueneau (2000, p. 6) pode-se notar que, “[...] dos discursos que eu proponho chamar constituintes, que partilham um certo número de

propriedades quanto às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação”. Assim, conforme o autor, esses discursos constituintes, aqueles que estão em circulação na sociedade, são classificados em gêneros: religioso, científico, literário, filosófico e jurídico.

Os discursos constituintes são *porta-vozes*, porque categorizam o discurso de uma instituição, que contém características identitárias de cada tipo e acarretam um dizer específico. Conforme Costa (2001), em sua tese, tendo em vista a noção apresentada por Maingueneau (1995) – visto que o autor Costa (2001) apresenta tal conceito com base nos postulados de Maningueneau (1995) – define o discurso constituinte devido a influências de outros discursos, que acarretam o senso de coletividade, assim, eles constituem-se por meio da sociedade

Discursos constituintes caracterizam-se, basicamente, por pretender dar sentido aos atos da coletividade, servir de fundamento para os demais discursos. Isso não significa que os outros não tenham influência sobre eles ou que não haja interação entre discursos constituintes entre si e entre estes e discursos não-constituintes. O fato é que é da sua natureza negar esta interação ou submetê-las aos seus princípios. (Costa, 2001, p. 70).

Por sua vez, os discursos constituintes são múltiplos, pois carregam posicionamentos no seu dizer, o que Maingueneau (1995) chama de *archéion*. O termo refere-se à fonte do poder, presente nos enunciados e associa-se à fundação no e do discurso, que, a partir da memória, são consagrados em sociedade. Os discursos, portanto, são plurais, pois são atravessados por diversos discursos em sociedade. Assim, a escolha do adjetivo constituinte se deu por três razões: a constituição a partir da legitimação, da coletividade e da organização.

Devido à heterogeneidade dos discursos, o discurso constituinte, assim como os demais gêneros, é tido a partir de uma hierarquia, pois há em sociedade discursos que são mais prestigiados e outros que são estigmatizados. Dessa

maneira, a produção de enunciados é profundamente heterogênea, pois, a partir de um sistema cultural, esses discursos ditam a autoridade presente nas palavras em movimento. De acordo com Maingueneau (2000, p. 10),

[...] o discurso constituinte não é um simples vetor de ideias, ele articula, através do dispositivo enunciativo, textualidade e espaço institucional. Ele investe na instituição que o torna possível legitimando (ou deslegitimando) o universo social onde ele se inscreve. Há constituição precisamente na medida em que o dispositivo enunciativo funda, de maneira, por assim dizer, performativa, sua própria possibilidade, fazendo o possível para parecer que ele extrai essa legitimidade de uma Fonte da qual ele seria a encarnação (o Verbo revelado, a Natureza, a Razão, a Lei...). (Maingueneau, 2000, p. 10).

Os enunciados do discurso constituinte só existem através da enunciação de textos (nesse sentido, texto equivale a discurso), são inscrições que se constituem pela enunciação. No interior de cada um, está instaurado um posicionamento, por isso cada comunidade discursiva se fundamenta por meio da associação de modelos de posicionamento, que se referem aos discursos constituintes, isto é, fundadores. Esses discursos podem ser relacionados à Beleza, à Verdade e à Justiça; cada enunciado constituinte se constrói de uma organização interna que está sendo ampliada por outros enunciados que passam a ser inseridos no discurso (Costa, 2001).

Os discursos constituintes são aqueles que também circulam pelas mídias, em jornais, televisão, rádios, etc., ou seja, fazem o discurso circular por todos os espaços sociais a fim de ampliar sua influência na sociedade. Essa circulação, conforme Charaudeau (2013), permite que os membros de uma comunidade se reconheçam. Outra noção relevante apresentada por Charaudeau é a de discurso circulante, que é, conforme o autor, “ a soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas

características, seus comportamentos e os julgamentos a ele ligados” (Charaudeau, 2013, p. 118).

Logo, esses discursos constituintes são heterogêneos e maleáveis; sendo assim, o discurso é o lugar onde ocorrem as produções discursivas. Esses enunciados são atravessados por hierarquias que comprovam a sua constituição na sociedade, reproduzidos por meio de um sistema cultural. Apresentamos, a seguir, três noções sobre o discurso constituinte: o religioso, o filosófico e o literário, relacionados ao discurso literomusical presente na sociedade brasileira.

2.1 DISCURSO RELIGIOSO

Segundo Costa (2001), a respeito do discurso religioso, são descritos quatro tipos de fundamentos presentes na relação entre religião e arte: estilo não-religioso e tema não-religioso, estilo religioso e tema não-religioso, tema religioso em estilo não-religioso, estilo religioso e tema religioso. As relações discursivas entre elas são descritas da articulação entre a teologia e a música popular brasileira; assim, “a noção de religião ou de religiosidade é uma construção social resultante de conflitos institucionais entre as formações discursivas que disputam a hegemonia no interior desse campo da experiência humana” (Costa, 2012, p. 82).

O discurso religioso é estruturado de forma homogênea, visto que segue um sistema rigoroso de dogmas/preceitos que regulam seus enunciados. Entretanto, numa mesma religião pode haver diversos discursos que se contrastam, como Orlandi (1987) relata a respeito do catolicismo, em que no próprio discurso religioso percebem-se tais rupturas, acarretando em *cismas*. Conforme Costa (2012, p. 83), o discurso religioso constrói-se através da relação com o outro, assim

[...] o discurso religioso é, assim, como qualquer outro discurso, um lugar de dispersão. Ele ultrapassa, portanto, o espaço institucional (igrejas, paróquias etc.) e se dissemina intencionalmente ou não pelos diversos discursos que circulam na sociedade, contaminando-os e sendo contaminado por eles. (Costa, 2012, p. 83).

O discurso se institui não só nos espaços físicos, como nos discursos que circulam pela sociedade, havendo interferências, modificações, acréscimos, desvios e adaptações. O sistema cultural da sociedade acaba por ditar as regras de como o discurso constituinte de cada instituição deve se articular. Ele se constitui dos textos escritos, de seus dogmas e de seus preceitos, sendo reproduzidos por líderes de cada religião e por seus fiéis. A noção de religião imposta pelo Estado acaba indo contra a noção de estado laico, sendo cultuada a religião que a autoridade assume.

Portanto, o discurso religioso é o lugar de encontro de dois sujeitos, de um sujeito-homem e um Sujeito-Deus, em que o discurso se constitui de seus representantes, a saber: Papa, bispos, padres, diáconos (representantes do Catolicismo, por exemplo), logo, o Sujeito-Deus não fala diretamente. Entretanto, isso não quer dizer que os representantes assumem o lugar do Sujeito, apenas se utilizam da linguagem para reproduzir os discursos presentes em textos sagrados de uma religião (Costa, 2012). O discurso religioso, assim, faz-se presente na produção musical brasileira de maneira marcada, seja pela enunciação ao Sujeito-Deus ou a crença na existência de um ser superior, que nos leva à reflexão sobre um outro tipo de discurso.

2.2 DISCURSO FILOSÓFICO

O discurso filosófico é aquele que apresenta a “busca pelo sentido da existência”, ao “questionamento intrínseco à natureza humana”, de acordo Costa

(2001). Este se institui na sociedade por meio da circulação das operações enunciativas que se referem a questionamentos sobre a vida, a origem do mundo, o porquê das coisas. Esses discursos se constroem através de perguntas que norteiam a reflexão filosófica. Maingueneau e Cossuta (1995) organizaram trabalhos sobre os discursos literário e o filosófico, respectivamente, que discutem as principais noções de cada um; ambos os autores evidenciam as categorias de discursos constituintes. Desse modo, Nascimento e Gugoni (2019, p, 28) sintetizam,

[...] no discurso filosófico, são operacionalizadas, ao mesmo tempo, as marcas da enunciação filosófica, que referendam os enunciados a polos pessoais; as exposições, os encadeamentos e as argumentações resultantes de conceitualizações, que produzem marcas textuais de um aparelho formal da enunciação filosófica e as especificidades discursivas da enunciação filosófica, que demarcam as particularidades enunciativas de cada doutrina. Assim, de modo geral, a cena filosófica é marcada por uma perspectiva, por regras de construção que remetem a uma voz e a um corpo ausente e por um conjunto de representações que ela instaura. (Cossuta; Nascimento; Gugoni, 2019, p. 28).

O discurso filosófico, assim como os demais, recorre a investimentos no que se refere à cenografia, ao *ethos* discursivo e ao código linguístico. Portanto, de acordo com Maingueneau (1995), são por conta de tais investimentos que o discurso se torna constituinte. Tendo em vista o caráter questionador do indivíduo, ele se utiliza da filosofia para explicar o porquê das coisas; esses discursos se fazem presente em conversas do cotidiano, em sala de aula, nas músicas, em provérbios etc. São assim reproduzidos devido à necessidade do ser humano de descobrir e de explicar a sociedade. Tudo aquilo que é desconhecido acaba por despertar a curiosidade, gerando os questionamentos referidos ao discurso filosófico.

O discurso constituinte filosófico consiste na produção discursiva que está em constante questionamento, pois “o discurso filosófico, por exemplo, pretende que Descartes ou Aristóteles sejam grandes nomes não apenas para a comunidade filosófica, mas para a sociedade como um todo” (Costa, 2012, p. 258). Destarte, esse discurso busca legitimar os principais filósofos com o intuito de instaurá-los na sociedade, ou seja, não é simplesmente fazer indagações sobre a questão, entretanto, a partir das reflexões, promover diálogos entre os diferentes tipos de discursos constituintes.

2.3 DISCURSO LITERÁRIO

Um dos discursos constituintes, considerados por Costa (2001), que mais apresentam características de constituição é o discurso literário. O autor apresenta como o discurso literário se constrói em músicas brasileiras, regadas de referências a obras, a poemas, a contos e a autores reconhecidos no Brasil e no mundo, como fenômeno de intertextualidade. Os posicionamentos de cada canção são inseridos de movimentos e agrupamentos que se referem a um denominador comum; elas são apresentadas como marcações identitárias de cada grupo. Conforme Costa (2001, p. 464),

[...] o discurso literário assinala à linguagem uma função que se põe à parte em relação a seu uso ordinário. Ela funda, assim, a partir da linguagem “normal”, uma forma lingüística especial e, através dela, assinala aos demais usos lingüísticos um lugar “comum”. Desse modo, ela instaura um “divisor de águas” que separa os discursos em “literários” e “não literários”, em “estéticos” e “não-estéticos”, “belas letras” e “escrita funcional” etc., em suma: a si mesma, dos outros discursos; e, a partir dessa separação, constrói sua prática discursiva. (Costa, 2001, p. 464).

Dessa forma, o discurso literário como constituinte configura-se por meio da legitimidade com que os discursos se organizam estruturalmente. Por conta disso, pode haver a divisão entre literário *versus* não-literário, constituídos de uma prática discursiva. Maingueneau (2006), na obra *Discurso literário*, enfatiza que esse discurso se legitima na literatura por meio das cenas da enunciação. A constituição do discurso se configura mediante a elementos do texto literário, que retrata a relação entre linguagem e sociedade presente nesses textos.

A atividade literária se constitui de uma instabilidade radical que permeia o imaginário social retratado na obra, construindo-se como prática discursiva à medida que nichos são apresentados e demarcam os espaços, os tempos, os personagens, o contexto e demais elementos pertinentes na produção literária. A literatura, seja ela escrita ou oral, é retratada pela sociedade, particularmente, na música, como um suporte estético que contribui para a formação de canções e resgata a identidade coletiva de um povo. Por isso, muitos poemas da literatura nacional foram musicados com o intuito de que o discurso literário estivesse também retratado em composições brasileiras, como forma de reproduzir uma parte do imaginário literário no musical.

O discurso literário compõe-se da heterogeneidade própria dos discursos que permeiam a sociedade, conforme Maingueneau (1995). Há cinco características diretamente relacionados ao texto literário, esquematizadas por Costa (2001), que são: a) instituições e vida literária, b) discursos literários e domínios enunciativos, c) investimento cenográfico, d) investimento em uma corporalidade (*ethos*), e) auto e heteroconstituição. Essas características definem como o discurso literário se constitui em sociedade e, assim, torna-se um discurso constituinte.

3 DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

O discurso literomusical brasileiro associa-se à sigla MPB (Música Popular Brasileira) no que se refere ao posicionamento contido nas canções produzidas a partir do gênero musical. Costa (2001) defende que o discurso literomusical brasileiro se constitui de discursos que envolvem a coletividade, que representam características genuínas do povo brasileiro. Em seu estudo de doutorado, o autor apresenta o discurso através dos postulados da Análise do Discurso com relação à música e como ela se organiza.

Em *A produção literomusical brasileira*, a tese escrita pelo pesquisador Nelson Costa, o autor apresenta a identificação de cinco marcações identitárias relacionadas às canções que remetem ao período da MPB, as quais são: a) movimentos estéticos-ideológicos (Bossa nova, canção protesto, Tropicalismo, etc.), b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos, etc.) c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos), d) agrupamentos em torno de gêneros musicais (forrozeiros, sambistas) e e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna) (Costa, 2001).

Pretende-se apresentar apenas duas das cinco marcações identitárias que se relacionam à produção literomusical brasileira, devido ao que nos interessa para o momento no estudo, ou seja, apenas dois movimentos ou agrupamentos relacionam-se diretamente aos objetivos do trabalho, os quais são: o movimento estético-ideológico e o de agrupamentos em torno de valores relativos à tradição pop e MPB moderna, respectivamente.

O movimento estético-ideológico inicia com a fixação do gênero musical brasileiro samba na cidade do Rio de Janeiro. Inicialmente, o samba era uma festa que abrangia uma parte de uma produção coletiva. A partir das técnicas de fonografação, o gênero passa a se oficializar tendo uma organização própria,

desde os temas utilizados nas canções até o uso de instrumentos e formas de conduzir. Segundo Costa (2001, p. 171),

[...] a massificação da música popular, iniciada com o surgimento das primeiras emissoras comerciais de rádio na década de 30 - a chamada “época de ouro” da música popular brasileira - consolida ainda mais esse processo. A música popular desse contexto histórico emerge da semi-clandestinidade e é integrada política e economicamente. (Costa, 2001, p. 171).

A música popular brasileira, marcada por sua heterogeneidade de estilos, ritmos, harmonias e gêneros, carrega traços de uma identidade nacional construída por meio das canções, como foi citado anteriormente. Costa (2001) identifica cinco marcações identitárias em que se apresentam as características que compõem o discurso literomusical. Cada marcação retrata posicionamentos e eles são retratados como resultado desse agrupamento.

O posicionamento pertencente à MPB procurava construir uma brasilidade nas canções produzidas, conforme ressalta Costa (2001, p. 319): “[...]Não se trata mais de cantar as belezas naturais e humanas do país, mas de tentar representar o Brasil de modo realista, quase antropológico”. O intuito de demonstrar esse posicionamento ligado à MPB representa abordar temáticas diferentes das que eram retratadas na bossa nova, caracterizadas por um ufanismo exagerado. Ainda segundo o pesquisador,

[...] trata-se, então, de expor o caráter do brasileiro e do comportamento nacional sem subterfúgios, tentando desmistificar velhas concepções românticas que qualificavam o brasileiro como um sujeito cordial, democrata racial, zeloso pelas coisas de sua pátria etc. Sobre, por exemplo, a facilidade com que o Brasil decanta e ao mesmo tempo se desfaz de seu patrimônio. (Costa, 2001, p. 320).

Assim, procurava-se através da música nacional apresentar posicionamentos que atravessavam as realidades regionais, as sociais, as culturais e as políticas do povo brasileiro. É pela capacidade de unificar realidades tão distintas que a criatividade se faz presente nas canções, acabando por instigar a imaginação a partir da junção de gêneros, ritmos e realidades. A utilização de personagens para compor as músicas pode ser do passista de samba à realidade do índio ou da mulher, do forrozeiro ao repentista. Por isso, o posicionamento na canção brasileira implica investimentos relacionados aos próprios cancionistas (Costa, 2001).

Dessa forma, cada posicionamento é definido por meio das relações entre características do povo brasileiro como do estrangeiro (posicionamento pop), manifestada através da diversidade de ritmos, influências aos estilos estrangeiros. O posicionamento, assim, para Silva (2014, p. 2), “[...] não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos”. Os limites do discurso literomusical são articulados entre si, ao passo que também podem se excluir. Conforme Costa (2001, p. 301),

[...] assim, o grau de relação que os diversos membros de um posicionamento assumem para com o “centro” da tradição que o grupo institui pode ocasionar uma clivagem entre os que se propõem a seguir com uma maior ortodoxia as idéias originais e os que delas se distanciam, abrindo seu trabalho para outras influências. (Costa, 2001, p. 301).

O discurso literomusical denominado por Costa refere-se a um campo discursivo de cantores, compositores e grupos populares brasileiros que se utilizam do gênero canção como meio de veiculação desse discurso. Assim, a Música popular brasileira, “é uma prática discursiva heterogênea, alimentada cotidianamente, em constante devir” (Costa, 2012). Portanto, a MPB é o suporte

que carrega um gênero. O discurso literomusical apresenta diversos posicionamentos advindos de movimentos sociais, culturais e políticos da sociedade retratados na música.

O autor ainda discute a distinção entre o posicionamento ligado à MPB, ao posicionamento pop. O posicionamento ligado à MPB busca construir, através de valores, uma cultura de brasilidade nas canções; já o posicionamento pop prega uma descentralização de uma cultura nacional, que acarreta o estigma para os estrangeiros de que o Brasil se resumia apenas ao samba/pagode, reproduzindo uma imagem equivocada do povo brasileiro, limitando-o.

Assim, o discurso literomusical se constitui de influências e posicionamentos ligados à MPB e ao pop estrangeiro, de movimentos que trazem consigo uma identidade nacional ainda em construção, justificada por uma heterogeneidade complexa de ritmos e gêneros atrelados às temáticas que configuram a música popular brasileira. Na obra *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*, inspirada em sua tese, *A produção do discurso literomusical*, Costa (2012) amplia as discussões e apresenta que

[...] o discurso literomusical brasileiro tem uma feição institucional peculiar. Ou seja, precariamente, configura-se um espaço no qual as produções discursivas sofrem constrangimentos e regulações prévia e historicamente estabelecidas; uma instância que produz uma tradição, uma memória, um corpo de enunciadores consagrados; um lugar que exige uma inscrição, um posicionamento e uma competência especial de quem pretende nele enunciar. (Costa, 2012, p.18).

A produção literomusical brasileira, também chamada de música popular brasileira, é analisada no livro de Costa (2012), tendo em vista que o gênero canção apresenta caráter metafórico, lúdico e representativo. Por isso, os discursos constituídos em torno da produção literomusical simbolizam a

identidade nacional, através da cultura da brasilidade construída nos posicionamentos das canções. Devido à heterogeneidade dos gêneros e estilos ligados a ela, a música brasileira segue se reinventando ao passar dos anos; atribui-se a isso o caráter mutável da sociedade e, portanto, da língua.

Propõe-se estender as questões do discurso musical devido ao aspecto de heterogeneidade da música brasileira, relacionada a um aspecto antes utilizado por cantores brasileiros: o discurso teatral ou dramático articulado à música, adotado por grupos que se utilizavam de roupas incomuns, máscaras, maquiagens nos rostos, por meio de seus álbuns e canções retratam esse ambiente cénico, a saber: Secos e Molhados, Mamonas Assassinas, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, entre outros que inovaram no cenário musical brasileiro. Propomos a hipótese de uma nova categoria articulada ao discurso musical brasileiro, que é o discurso dramático, de acordo com os estudos de Menezes (2005).

3.1 DISCURSO DRAMÁTICO-MUSICAL

As primeiras companhias de teatro, que são referência na atualidade, surgiram na Itália, em meados dos séculos XVI, denominadas companhias *Commédia dell'arte*¹. Essas companhias, de acordo Carvalho (1994, p. 3), eram “[...]um tipo de teatro, realizado por atores profissionais, que vivem do ofício de representar, contrapondo-se, assim, a tradição do amadorismo, predominantemente”. As companhias de teatro eram companhias itinerantes,

¹A *commédia dell'arte* resultou do acúmulo e do cruzamento de uma série de elementos diferentes entre si, e de suas recíprocas transformações. Descendendo da farsa atelana, dos festejos carnavalescos medievais, da arte dos mímicos romanos e dos cômicos solitários da Idade Média (bufões, histriões e jograis), a *commédia dell'arte* também incorpora vários elementos da comédia clássica, tanto no que diz respeito à tipologia dos personagens, quanto no que se refere à construção das intrigas das peças (Carvalho, 1994, p. 53).

que saíam pelas ruas das cidades, em praças públicas, e com pequenos palcos improvisados faziam seu espetáculo por meio de um roteiro simples, improvisado e livre.

As trupes de atores montavam na parte de trás das carroças o cenário improvisado, os personagens utilizavam máscaras e vestimentas incomuns e, por meio de malabarismos e acrobacias, utilizavam o palco livre para improvisar e provocar o divertimento. As companhias de teatro ligadas ao *Commédia dell'arte* foram responsáveis tanto pelo desenvolvimento do teatro popular como também da articulação do gênero dramático/teatral. Dessa forma, essas companhias acabaram por influenciar na dramaturgia de Shakespeare, Moliere, Jean-Louis Barrault, Dario Fu e tantos outros.

No cenário brasileiro, na década de 70, surge a banda Secos e Molhados, de gênero ligado ao MPB e ao rock brasileiro em um contexto de repressão ao governo Médici. A banda era composta de três integrantes: João Ricardo, Ney Matogrosso e Gérson Conrad. A banda mesclava em suas apresentações linguagens cênicas relacionadas ao teatro e à música, com característica do folclore, do rock e da poesia brasileira. É notório o discurso dramático representado no estético-visual da banda, com os integrantes maquiados, com plumas e vestuários incomuns, que provocaram um estranhamento na sociedade. O grupo acabava por resgatar suas influências históricas no teatro popular do *Commédia dell'arte*.

Na obra *Para ler o teatro*, escrita por Ubersfeld (2005), a autora apresenta discussões sobre o teatro, a representação, a performatividade e o discurso teatral, definindo que esse último “é um conjunto de signos linguísticos construídos em uma obra teatral” e afirmando que esse discurso se constrói através do ato de enunciar, assim, da enunciação. Por isso, a autora retoma aos estudos de Benveniste sobre enunciação para melhor delimitar o discurso.

O discurso no teatro é realmente esse discurso centrado na enunciação, discurso do *eu/tu* (por oposição a um discurso do ele, objetivo) discurso do *aqui/agora*, em que funciona aquilo que Benveniste chama de *embreantes*; mas paradoxo fundador do teatro de sua possibilidade – a característica dos embreantes é não ter referente: quem é eu? Onde é aqui? quando é agora? São necessárias especificações exteriores ao discurso para lhe dar seu referente; representação teatral, como se viu, constrói-se referente. Isto lhe permite dispor de uma infinidade de aqui-agora, e por extensão de uma pluralidade de do eu. O eu teatral nunca é reservado a um eu histórico e biograficamente determinado, pois, se é “Cleópatra” quem fala, não é Cleópatra, mas qualquer atriz. (Ubersfeld, 2005, p. 176).

O sujeito que enuncia no discurso teatral e dramático representa a pluralidade relacionada aos personagens que ocupam a posição do eu, em seguida, do tu, de acordo com a perspectiva da enunciação de Benveniste. A autora faz uma analogia do teatro com a teoria da enunciação, mantendo a relação do teatro com o aspecto da linguagem. A fim de contextualização, entende-se que os estudos de Benveniste, a respeito da teoria da enunciação, são atravessados pela correlação da subjetividade do par eu/tu e da não-pessoa ele, para entender como o aspecto enunciativo constitui-se no discurso do teatro. Assim, é necessário entendê-lo antes mesmo no processo de enunciação, conforme apresenta Benveniste (1976, p. 255).

Ao par eu/tu pertence particularmente uma correlação especial, a que chamaremos, na falta de expressão melhor, correlação de subjetividade. O que diferencia "eu" de "tu" é, em primeiro lugar, o fato de ser, no caso de "eu", interior ao enunciado e exterior a "tu", mas exterior de maneira que não "suprime a realidade humana do diálogo; pois a segunda pessoa dos empregos citados em russo, etc., é uma forma que presume ou suscita uma "pessoa" fictícia e institui assim uma relação vivida entre "eu" e essa quase-pessoa; além disso, "eu" é sempre transcendente com relação a "tu". Quando saio de "mim" para estabelecer uma relação viva com um ser, encontro ou proponho necessariamente um "tu" que é, fora de mim, a única "pessoa imaginável". Essas qualidades de interioridade e de transcendência pertencem particularmente ao

"eu" e se invertem em "tu". Poder-se-á, então, definir o tu como a pessoa não subjetiva, em face da pessoa subjetiva que eu representa; e essas duas "pessoas" se opõem juntas à forma de "não-pessoa" (~ "ele"). (Benveniste, 1976, p. 255).

Assim, Benveniste defende que há uma instância, a enunciação, que coloca em prática a transposição da língua para a fala e tal ato só acontece por meio da enunciação. O autor define dois modos básicos de enunciação definidos pelo discurso e pela história marcados por expressões definidoras de espaço, respectivamente, o aqui/agora. Por meio desses estudos, Benveniste define um novo objeto da linguística – o discurso – definido como a produção social da linguagem.

Retornando à questão do discurso dramático, em *As máscaras enunciativas do discurso dramático-musical* de autoria de Menezes (2005), é apresentado como a prática discursiva dramática está articulada à música. Entende-se o teatro como objeto estético. Menezes (2005) aborda as variadas manifestações artísticas presentes nesses discursos, compostos de uma mistura plural de estéticas. Conforme o autor,

[...] ao se inscrever em uma prática dramática, um autor sabe de antemão da sua relação dialógica com outras práticas, por suas vezes conflituosas, por vezes pacíficas. É comum a afirmação de que o teatro é a "arte das artes", justamente porque essa prática catalisa em si os elementos semióticos e quase todas as manifestações artísticas – o visual, gestual, o vocal, o musical, o textual. Os diversos posicionamentos que compõem a prática dramática tendem a focalizar um ou outro elemento, sendo justamente essa ênfase a definidora do lugar dos seus agentes autorais. (Menezes, 2005, p. 35).

Na história do teatro, o texto possuía caráter contraditório, por vezes, representando a atividade dramática, em outras, não. As diversas manifestações artísticas contribuem para a pluralidade da prática dramática, que se constituem

além do texto, como para o visual, o gestual, o vocal e o musical, conforme citado por Menezes (2005). Entretanto, isso não quer dizer que as palavras no discurso dramático não tenham importância, pois elas representam a ludicidade. Conforme ressalta o autor, “as palavras são utilizadas no sentido mágico, encantatório, o mais próximo das manifestações teatrais primitivas em seu teatro da crueldade” (Menezes, 2005, p. 39).

Portanto, as próprias noções de teatro provocam equívoco, assim como as noções de discurso, exemplificadas por meio da enunciação, conforme apresenta Ubersfeld (2005, p. 159).

A prática do teatro confere à fala suas condições concretas de existência. “Ler” o discurso teatral é, à falta de representação, reconstituir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido; tarefa ambígua, a rigor impossível de realizar. É que as condições de enunciação não remetem uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação. Toda pesquisa sobre o discurso no teatro padece do equívoco que paira sobre a noção de discurso, mas também desce outro equívoco próprio do teatro: o discurso no teatro é discurso de quem? É discurso de um emissor- autor, e então pode ser pensado como totalidade textual (articulada). (Ubersfeld, 2005, p. 159).

O discurso musical brasileiro acaba por retomar influências das primeiras companhias de teatro popular, como: a *Commédia dell’arte*, o discurso teatral, as vestimentas, os cenários, as maquiagens, os personagens, os malabaristas, os acrobatas e se utilizam da referência para construir a identidade musical de um grupo ou banda.

4 DA VELHA À NOVA MPB

A Música Popular Brasileira, doravante MPB, surge na década de 60 influenciada pela ideologia e folclore brasileiro. Ela se constitui fortemente após o período da ditadura militar no Brasil, sendo uma mistura de ritmos, estilos e movimentos estéticos. O termo MPB é utilizado na tese de doutoramento de Costa (2001), como um termo equivalente ao discurso literomusical brasileiro. Adotamos também na pesquisa essa terminologia para se referir à MPB. Segundo Costa (2001, p. 169), “o discurso literomusical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente”, portanto, os discursos se constituem através da heterogeneidade presente não só nas canções, como também no povo brasileiro.

A MPB se configura por meio de diferentes expressões musicais com o intuito de unificar os movimentos culturais próprios de um povo através dos gêneros musicais, inicialmente do samba, da bossa nova e da tropicália, que refletem a música como marca identitária nacional. A MPB se estrutura por meio de movimentos ideológicos, estéticos e midiáticos que representam parte da cultura brasileira. Dessa forma, a música brasileira como estética da MPB passa a se utilizar de estratégias de mercado para lucrar, criando, a partir dela, uma cultura de massa reproduzida nas rádios e TVs (Gonçalves, 2014).

Segundo Gonçalves (2014), são utilizados, como símbolo de identidade nacional, gêneros musicais expressivos, que carregavam a ideia de originalidade. Por meio disso, propõe-se a unificação de uma cultura brasileira; o samba, por exemplo, foi utilizado como símbolo cultural do que seria música genuinamente brasileira. O próprio termo, MPB, foi alvo de críticas e posicionamentos contrários à sua definição, pois o rótulo de música popular brasileira não se limitava ao samba/pagode. Ainda conforme Gonçalves (2014, p. 71),

[...] originalmente, a sigla MPB já era alvo de polêmica desde o seu surgimento. Na década de 1960, artistas da bossa nova e de outras sonoridades brasileiras eram definidos como representantes da MPB, questionado até hoje se tal rótulo se configura como gênero, movimento ou mesmo cena musical. Mas a própria reportagem da Realidade revela a falta de consenso quanto ao uso da sigla na época, ao rotular os artistas como “donos do samba” e não como os representantes da MPB, embora no decorrer da matéria, o jornalista faça menção ao termo Moderna Música Popular Brasileira. (Gonçalves, 2014, p. 71).

Foi necessária a rotulação atrelada à sigla MPB e ao que ela representou na época, pois ela fez parte da formação cultural que estava em emergência. Para uns, a rotulação era pertinente, enquanto outros a rejeitavam ferrenhamente. O ato de nomear refere-se à legitimação do movimento para que ele pudesse se desenvolver no âmbito da produção e circulação das músicas. Tanto a sigla como o rótulo se popularizaram pela influência ao movimento estético-ideológico, como bossa nova. Dessa forma, o termo MPB acaba sofrendo influência do movimento da bossa nova, devido a suas características ideológicas e estéticas veementes.

A partir do movimento estético-ideológico, Costa (2001) define cinco manifestações com relação aos movimentos pertencentes à música popular brasileira; são eles: a bossa nova, a canção de protesto, o tropicalismo, a MPB e a jovem guarda. A seguir, descrevemos cada uma delas brevemente.

Ao final dos anos 50, surge no Brasil um movimento de música popular brasileira chamado bossa nova. O movimento se desenvolve em torno de jovens de classe média, que se reuniam para compartilhar experiências musicais. Segundo Costa (2001), no plano musical, objetivava-se articular ritmo, melodia e harmonia. Com relação aos instrumentos, os ritmos eram uma mistura de manifestações, que estavam inseridas nas canções. No plano verbal, os jogos de linguagem e recursos metalinguísticos eram bastantes utilizados.

O movimento da Canção Protesto surge da insatisfação dos próprios bossanovistas com os rumos que o movimento que a bossa nova estava tomando.

Na época, a música estava sendo comercializada apenas como produto de exportação e não como a identidade de um povo que reivindicava seus direitos, anseios e dores por meio das canções. Assim, os estudantes ligados ao meio musical-cultural se dedicaram a promover reivindicações; as canções abordavam temas como: reforma agrária, injustiça social, liberdade etc. Os principais cantores do movimento foram Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Edu Lobo, entre outros. Conforme Costa (2001, p. 181), “[...] aparentemente, o movimento da canção de protesto tem como tônica o conteúdo das letras das canções. Na verdade, é a ação performativa da canção (o protesto) que é acentuada”.

O movimento Tropicália foi um movimento cultural brasileiro liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se desenvolveu sob a influência tanto da cultura nacional e estrangeira como das correntes de vanguarda. No plano musical, utilizavam-se de instrumentos tradicionais, elétricos e, a partir da mescla de ambos, as melodias apresentam intervalos longos, entretanto, simples. No que se refere ao plano verbal, utilizavam-se da construção e desconstrução da palavra, isto é, faziam uso de jogos linguísticos influenciados pelo movimento da poesia concreta.

Em meados da década de 60, surge um movimento que articula música a um modo de se vestir: a jovem guarda. Devido à influência de cantores estrangeiros do rock, popularizou-se no Brasil, principalmente entre os jovens, o gênero rock, e com isso se instituiu a jovem guarda. Com a popularização dos meios de comunicação, o movimento facilmente se desenvolveu entre a juventude brasileira. Assim, a velha MPB “é o resultado do cruzamento entre as matrizes culturais populares e os formatos culturais, podemos aplicar à relação entre as matrizes musicais brasileiras, o samba, a Bossa Nova e a Tropicália” (Gonçalves, 2014, p. 77).

Em meados dos anos 2000, surge o termo nova MPB, em um novo ambiente relacionado à indústria cultural. A era digital, as tecnologias e a inserção de novos

gêneros no que se refere ao contexto social, político e cultural brasileiro, delineiam um cenário totalmente diferente se comparado à velha MPB. É pertinente destacar que o termo velha não significa ultrapassada ou que estamos fazendo uma comparação entre os cantores daquela geração com os da contemporaneidade.

Classifica-se a MPB como música dotada de brasilidade, que carrega a identidade de um povo, com influência do pop, rock, indie, funk, sertanejo e outros gêneros. Trata-se de um gênero híbrido que retrata as mais variadas temáticas e estilos. O gênero associado à velha MPB remete a elementos do folclore brasileiro, iniciado pelo movimento de bossanova. Cantores como Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, entre outros são nomes marcantes da música popular brasileira. Portanto, ao retomar o rótulo de nova MPB, encontra-se uma formação musical que está em emergência e cujo ato de nomeação, assim como o anterior, também é alvo de críticas. No que se refere aos integrantes da nova MPB, pode-se dizer que

[...] os artistas da Nova MPB fazem parte de uma geração que assimilou a linguagem da Internet, dos movimentos urbanos, das lógicas de mercado e de formas não convencionais de expressão. Muitas vezes alheios às formas tradicionais de grande produção e nem sempre incentivados pelo poder público, eles se organizaram em coletivos e em circuitos culturais alternativos da cidade, difundidos em parte pelas novas tecnologias de informação e comunicação. (Gonçalves, 2014, p. 76).

Com o surgimento da Internet, houve grandes mudanças na sociedade e nas formas de se relacionar. Ao passo que a internet aproxima as pessoas, ela pode também ter efeitos negativos que reverberam. No cenário musical brasileiro, a produção, a circulação e o consumo de música sofreram notórias alterações. Com a globalização, surgem gêneros cada vez mais complexos e

heterogêneos, que se configuram na fusão com outros gêneros e estilos já existentes. Conforme a autora aponta sobre a questão,

[...] a partir das novas tecnologias da informação, um novo formato de consumo, produção e circulação de informação se estabelece, instituindo um sistema aberto de comunicação, em que o consumidor também passa a assumir o papel de produtor, de maneira colaborativa e participativa. Além disso, essa reconfiguração constituiu um mercado de nicho, transformando a forma de consumo de massa para consumo segmentado da música. As fragmentações sociais e culturais engendradas pela tecnologia caracterizam a dicotomia entre a antiga e nova geração de músicos da MPB, em virtude dos modos de relações dos novos artistas com os meios eletrônicos, que encontraram mais naturalidade em se relacionar com as novas formas de produção, a difusão da música na Internet, a relação direta com os fãs no mundo virtual e, que em alguma medida, os músicos tradicionais menos relutantes aos poucos foram imergindo nessa nova realidade como estratégia para manter-se ativos no mercado musical contemporâneo. (Gonçalves, 2014, p. 90).

A hibridez da velha MPB permanece na nova MPB; hoje em dia, não como um movimento semelhante ao tropicalismo ou a jovem guarda, entretanto, há influência de movimentos brasileiros, como os citados, em movimentos estrangeiros que disseminam ainda mais a mudança entre os estilos musicais. Cantores ou bandas, como Tiago Iorc, Marcelo Camelo, Mallu Magalhães, O Teatro Mágico, Banda do Mar, Los Hermanos, Clarice Falcão entre outros são legitimados como a nova MPB.

O nosso intuito não é comparar uma geração à outra ou inferiorizar, mas apontar um breve cenário do que entendemos como Música Popular Brasileira, a respeito dos movimentos que fundaram a produção cultural brasileira. A distinção entre a velha MPB e a nova MPB aponta as contribuições de estudos relacionados à MPB, para que possamos identificar características que a legitimam no cenário musical brasileiro da década de 60, desde seu surgimento até a contemporaneidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se discutir as relações do discurso literomusical brasileiro como discurso constituinte, no que se refere ao âmbito musical brasileiro. Esses discursos são constituídos das vozes de um povo (coletividade), que representam uma identidade nacional em constante evolução, que sofreu e ainda sofre influências da cultura de outros gêneros estrangeiros, como é o caso do pop e pop-rock nas produções musicais. A pluralidade da música brasileira reflete a identidade de um povo plural que carrega suas raízes por onde vai, em canções, poemas e obras. Por isso, a heterogeneidade é tão marcada na constituição desses discursos.

A Música Popular Brasileira, filha da bossa nova, trouxe por meio das composições dos autores uma variedade de gêneros que revolucionou a cultura musical brasileira. O termo velha MPB compreende a produção musical desde seu surgimento, na década de 60, até final da década 90. A partir dos anos 2000, consideramos o termo nova MPB para atribuir aos músicos da atualidade a categoria de contemporâneos, que se utilizam de técnicas já utilizadas para construir sua identidade.

Portanto, a MPB é caracterizada devido a sua brasilidade retratada por meio de suas canções, que se mescla com diferentes gêneros musicais, como o rock, o indie, o pop, o funk, o sertanejo, entre outros. Devido a essas misturas, os próprios posicionamentos relativos ao discurso constituinte do discurso literomusical sofrem modificações, pois o discurso presente em canções da década de 60, por exemplo, é diferente dos da contemporaneidade. Buscou-se ressaltar que esses discursos se constituem na e por meio da sociedade, assim como são pertinentes para construção de uma identidade musical brasileira.

Assim, o discurso constituinte se estrutura de outros discursos presentes em posicionamentos, tanto da antiga como da atual MPB. Eles são atravessados por posicionamentos coletivos a respeito de temas em comum, sobre as

regionalidades, os agrupamentos, os movimentos culturais que marcaram uma geração. O discurso dramático-musical também se faz presente nas produções passadas, assim como da atualidade, sendo uma característica peculiar referente ao cenário musical brasileiro. Assim, apresentou-se uma breve discussão a respeito dessas noções de discurso atrelados à MPB.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

CARVALHO, Angela Materno de. Commedia dell' arte. *In*: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p. 49-67.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2018.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Editora Appris, 2012.

COSTA, Nelson. **A produção literomusical brasileiro**. 2001. 230.p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

GONÇALVES, Suzana Maria Dias. **Nova MBP no centro do mapa das mediações**: a totalidade de um processo de interação comunicacional, cultural e político. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique . Clareza do texto, discursos constituintes e quadro hermenêutica. **Revista de Letras**. v. 8 - n. 1 - p. 11-19 - jan./jun. 2012.

MAINGUENEAU, Dominique .; COSTA, Nelson. Barros da. Analisando discursos constituintes. **Revista do GELNE**, v. 2, n. 1/2, p. 1-12, 22 fev. 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique e COSSUTTA, Frédéric. (1995). "L'analyse des discours constituants" in MAINGUENEAU et al. *Langages* (Les analyses du discours en France), 117, p. 112-125.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MENEZES, Washington Mota. **As máscaras enunciativas do discurso dramático- musical**. 2005. 124 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceara, Fortaleza, 2005.

NASCIMENTO, Jarbas Vargas. GUGONI, Marcel Fernandes. A autoconstituição do discurso filosófico sobre a verdade em tempos de pós-verdade. *In*: NASCIMENTO, Jarbas Vargas. GUGONI, Marcel Fernandes (org.). **Discurso e cultura**. São Paulo: Bluncher, 2019. p. 16-41.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

ORLANDI, Eni Pulcinelli (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas, SP: Pontes, 1987.

SILVA, Luciene Helena da. A análise do discurso literomusical brasileiro como procedimento para o ensino de leitura. *In*: GRUPO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO NORDESTE, 2014, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2014, p. 1-11.

UBERSFELD, Anne. O discurso teatral. *In*: UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 157-187.