

# Diálogo em cena: análise da canção cenográfica dialogal “A Lenda”, de Linn da Quebrada

Alanna Freitas Santos<sup>1</sup>

Luis Felipe Moura da Silveira<sup>2</sup>

Pollyane Bicalho Ribeiro<sup>3</sup>

## Resumo:

O presente trabalho tem como objetivo central apreender as confluências e divergências entre as noções de dialogismo, gêneros discursivos e diálogo apresentadas pelo Círculo de Bakhtin (2016) e pelas reflexões de Dominique Maingueneau (2001, 2004, 2006, 2010, 2015, 2025), para então, articular as categorias postuladas por Costa (2022) para análise de canções cenográficas e dialogais. Intenta-se, juntamente à análise da cenografia da canção “A Lenda”, de Linn da Quebrada (2017), realizada por uma metodologia de teor qualitativo e interpretativo, compreender as situações de enunciação da cenografia da canção encenando diálogos que são evidenciados através da marcação de seus enunciadores por meio de termos dêiticos. Verificamos, por meio da análise, que a canção é caracterizada como dialogal plurivocal e evidencia uma alta dialogalidade e alteridade entre as enunciantes. Portanto, a contribuição deste trabalho aos estudos dos marcadores enunciativos e as cenas construídas no plano cancionista é apontar como tal prática discursiva pode ser compreendida como encenação dialógica.

**Palavras-chave:** Diálogo; Dialogismo; Cenografia dialogal.

## Dialogue in scene: an analysis of the dialogical scenographic song “A Lenda”, of Linn da Quebrada

## Abstract:

The central objective of this work is to understand the convergences and divergences among the notions of dialogism, discursive genres and dialogue presented by the Bakhtin Circle (2016) and the reflections of Dominique Maingueneau (2001, 2004, 2006, 2010, 2015, 2025), in order to then articulate the categories postulated by Costa (2022) for the analysis of scenographic and dialogical songs. The intent, along with the analysis of the scenography of the song “A Lenda” by Linn da Quebrada (2017), analysed using a qualitative and interpretative methodology, is to understand the enunciative situations of the song's scenography, staging dialogues that are evidenced through the marking of its enunciators by means of deictic terms. Through the analysis, we verified that the song is characterized as a multivocal dialogical song and demonstrates a high degree of dialogicity and alterity between the enunciators. Therefore, the contribution of this work to the study of enunciative markers and the scenes constructed within songs is to point out how such discursive practice can be understood as dialogic staging.

**Keywords:** Dialogue; Dialogism; Dialogical scenography.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin/UFC) pela mesma universidade. Integrante do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais – Grupo Discuta. Professora substituta do Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes (IISCA), do curso de Design, na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: alanna.freitassa@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGLin) e membro do grupo Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais – Grupo Discuta. Bolsita da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). E-mail: felipesilveiraa08@gmail.com.

<sup>3</sup> Pós-doutora pela Universidade Federal do Ceará (UFC), professora associada da Universidade Federal do Ceará e membro do GERLIT/CNPq. E-mail: pollyanne\_br@yahoo.com.br.

## 1. Introdução

A linguagem, compreendida como prática social e interacional, é atravessada pela alteridade: toda enunciação se dirige a um outro e carrega marcas desse diálogo. Para o Círculo de Bakhtin (2016), esse caráter relacional constitui o cerne do dialogismo, entendido não apenas como troca comunicativa entre sujeitos, mas como princípio que rege toda produção de sentido. Vinculado a essa perspectiva, o conceito de gênero discursivo ganha centralidade ao organizar as formas relativamente estáveis pelas quais os discursos se manifestam em contextos sociais específicos. Essa visão é compartilhada, com desdobramentos próprios, por Dominique Maingueneau (2001, 2004, 2006, 2010, 2015, 2025), cuja abordagem enunciativa introduz noções como hipergênero, regime de enunciação e cenografia, enfatizando o modo como o discurso encena-se e se posiciona institucionalmente. Desse modo, a canção se apresenta como um objeto privilegiado para analisar o diálogo enquanto textualidade planejada, pois nela são encenadas interações que constroem sentidos por meio de vozes e papéis discursivos.

É nesse horizonte que se insere o presente artigo, cujo objetivo geral é compreender as aproximações e distanciamentos entre os conceitos de dialogismo, gênero discursivo e diálogo no pensamento do Círculo de Bakhtin e de Dominique Maingueneau, para então mobilizar essas reflexões na análise de uma canção que encene, em sua cenografia, uma situação de diálogo. Tal análise será realizada à luz da proposta de Costa (2022) que desenvolve categorias específicas para interpretar o discurso literomusical em canções que apresentam jogos de cenas enunciativas e encenam relações comunicacionais entre personagens marcados através de termos dêiticos, evidenciando suas posições de fala. Esses conceitos atuais para análise do discurso literomusical intentam auxiliar na interpretação e investigação das cenas enunciativas de uma canção, apreendendo de forma mais específica as posições identitárias e dialogais assumidas pelo locutor, assim como as interações entre as cenografias. Para isso, serão articuladas categorias como canção dialogal, monovocal ou plurivocal, canção monologal, subjetiva ou objetiva, cenografia simples, complexa ou mista.

A análise, construída no bojo da Análise do Discurso de base enunciativa e pela noção de discurso literomusical postulada por Costa (2012), será conduzida a partir da descrição das cenas enunciativas envolvidas: englobante, genérica e cenografia, além das categorias propostas por Costa (2022) na tipologização dos diferentes tipos de canções cenográficas, quanto a configuração de índices enunciativos ou em relação a interação entre as cenas. A canção escolhida para a análise é “A Lenda”, de Linn da Quebrada (2017), cuja composição revela uma estrutura dialogal que se manifesta por meio de uma marcação de mais de uma enunciadora, categorizando a canção como plurivocal, além de possuir um encaixamento cenográfico à uma cenografia principal, tendo o jogo de cenas sendo considerado complexo.

Desse modo, este trabalho busca contribuir com os estudos discursivos ao propor uma leitura que coloca em diálogo as contribuições de Bakhtin, Maingueneau e Costa para pensar a linguagem como prática social, articulando os textos como produções que são construídas dialogicamente, apontando sua relevância para o campo do discurso literomusical.

## 2. Dialogismo em Bakhtin

Ao abordarmos o dialogismo, é necessário, primeiramente, admitir que ele é um princípio constitutivo da linguagem para o Círculo de Bakhtin. Segundo Barros (1997, p. 30):

Deve-se observar em primeiro lugar que se a concepção de linguagem de Bakhtin é dialógica, se a ciência humana tem método e objeto dialógicos, também suas idéias sobre o homem e a vida são marcadas pelo princípio dialógico. A alteridade define o ser humano, pois o outro é imprescindível para sua concepção: é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro.

Diferente de abordagens que concebem a linguagem como um sistema fechado e autônomo, Bakhtin e seus colaboradores destacam sua natureza fundamentalmente interacional e responsiva. A linguagem não é algo que se completa no ato individual de um falante, mas sim um processo que envolve, necessariamente, o outro. Desse modo, toda enunciação é orientada para um interlocutor, real ou potencial, e só adquire sentido na medida em que participa de uma cadeia comunicativa mais ampla. Essa concepção torna o dialogismo não apenas uma característica eventual da comunicação verbal, mas sua própria condição de possibilidade.

É importante, contudo, distinguir duas camadas do conceito: o dialogismo como estrutura do processo comunicativo e o dialogismo como princípio da linguagem. No primeiro caso, tem-se a noção mais intuitiva de diálogo, no qual duas ou mais vozes se alternam em uma troca verbal. No segundo, o dialogismo ultrapassa a ideia de conversa concreta e passa a operar como matriz de produção de sentido: mesmo uma enunciação aparentemente monológica está atravessada por vozes alheias, pressupostos, respostas antecipadas e discursos anteriores. Ademais, o dialogismo como estrutura é a manifestação explícita – mostrada – da noção do dialogismo como princípio da linguagem. Assim, mesmo quando não há um interlocutor explícito, há sempre um outro virtual a quem se dirige a palavra. Nota-se:

Bakhtin, repetimos, considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Insiste no fato de que o discurso não é individual, nas duas acepções de dialogismo mencionadas: não é individual porque se constrói entre pelo menos dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; não é individual porque se constrói como um ‘diálogo entre discursos’, ou seja, porque mantém relações com outros discursos (Barros, 1997, p. 33).



Nesse sentido, o “eu” e o Outro são categorias centrais para a compreensão da linguagem. O sujeito não é autossuficiente na produção do discurso: ele se constitui na relação com a alteridade. O falante formula sua enunciação já antecipando a reação do ouvinte, ajustando o tom, o conteúdo e a forma de acordo com o que imagina ser compreensível ou aceitável para esse Outro. Isso vale tanto para a comunicação cotidiana quanto para os enunciados mais complexos, como os textos literários ou filosóficos. A palavra é, portanto, sempre palavra de alguém, para alguém e contra ou com alguém e “ignorar sua natureza dialógica é o mesmo, para Bakhtin, que apagar a ligação que existe entre a linguagem e a vida” (Barros, 1997, p. 34-35).

Dentre os desdobramentos mais sofisticados dessa teoria está a noção de supradestinatário. Segundo Bakhtin, além do destinatário imediato, aquele com quem se conversa, toda enunciação projeta um terceiro polo: uma instância ideal, ética ou valorativa, que orienta e valida o dizer. Trata-se de um outro absoluto, que transcende as condições empíricas da comunicação e funciona como horizonte último da responsabilidade discursiva. O supradestinatário pode assumir diversas formas: Deus, a ciência, a verdade, a consciência moral. Mesmo que não seja nomeado, ele atua como uma presença implícita, influenciando a escolha das palavras e o próprio conteúdo do enunciado.

Portanto, o dialogismo bakhtiniano é mais do que um fenômeno da conversação; é uma teoria da linguagem como prática social atravessada pela alteridade. Compreender essa concepção é fundamental para abordar discursos em que múltiplas vozes e posições de fala se entrelaçam, como ocorre nas canções que encenam situações dialógicas. Essa perspectiva se relaciona à proposta teórica de Maingueneau e à análise que será realizada posteriormente.

### 3. Noção de gênero em Bakhtin e o Círculo

A teoria dos gêneros discursivos proposta por Bakhtin e o Círculo constitui um dos pilares para a compreensão da linguagem como prática social. Ao contrário de visões que reduzem o gênero a uma simples convenção textual ou a um molde formal, Bakhtin concebe os gêneros discursivos como formas relativamente estáveis de enunciação, socialmente situadas e historicamente construídas. Sua principal característica é a natureza comunicacional e a função social que exercem: os gêneros existem porque são necessários à organização da comunicação em uma sociedade. Eles surgem e se estabilizam em função das exigências dos diferentes domínios da vida social, seja no cotidiano, na ciência, na literatura ou na canção e orientam tanto a produção quanto a compreensão dos enunciados.

Ainda é necessário destacar a relação entre gênero e cultura, como aponta Machado (2007, p. 158):

Os gêneros discursivos concebidos como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, não é espécie nem tampouco modalidade de composição; é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em

contextos culturais específicos. Afinal, antes mesmo de se configurar como terreno de produção de mensagens, os gêneros são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistemas de linguagens e não apenas entre interlocutor e receptor.

Contudo, cada gênero é composto por uma articulação particular entre tema, estilo e construção composicional (ou forma). O tema diz respeito ao conteúdo que o gênero geralmente trata; o estilo refere-se à escolha dos recursos linguísticos e expressivos empregados; e, a forma composicional diz respeito à organização interna do enunciado. Esses três elementos estão inter-relacionados e não podem ser dissociados. Assim, por exemplo, uma carta pessoal, um editorial de jornal ou uma letra de canção são reconhecidos não apenas pelo conteúdo que abordam, mas também pela forma como são estruturados e pelo modo de dizer que mobilizam.

Para além dessa dimensão interna, Bakhtin (1997) propõe que cada gênero possui uma forma arquitetônica, que o situa no interior de uma esfera da comunicação humana. Essa forma arquitetônica é mais ampla que a forma composicional, pois envolve a relação do gênero com a realidade social, histórica e institucional em que se insere. Dessa maneira, o gênero discursivo é sempre um lugar de interação entre interioridade e exterioridade, entre o plano de fala e o campo das forças sociais. Essa é a base daquilo que Bakhtin denomina a dupla orientação da realidade: o gênero é voltado tanto para dentro, para o horizonte experiencial do enunciador e seu projeto discursivo, quanto para fora, para o contexto social e as expectativas do interlocutor. Essa tensão entre os dois polos é constitutiva do modo como os sentidos se atualizam no uso.

Outro aspecto fundamental da teoria dos gêneros é a sua dimensão espaço-temporal. Sobre essa dimensão Machado (2007, p. 158) afirma:

O gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal. Logo, todas as formas de representação que nele estão abrigadas são, igualmente, orientadas pelo espaço-tempo. Essa é outra coordenada importante da teoria dialógica dos gêneros apresentada por Bakhtin em sua revisão da teoria dos gêneros da Poética de Aristóteles em nome das relações espaço-temporais das representações e da interatividade discursiva animadas em seu interior.

Ou seja, os gêneros não são entidades abstratas ou atemporais, mas formas históricas de comunicação que se desenvolvem e se transformam conforme as mudanças das necessidades sociais. Cada gênero carrega em si marcas do tempo e do espaço em que foi produzido. Além disso, ao serem utilizados, os gêneros atualizam vozes sociais e ideológicas que circulam nas esferas em que atuam, sendo, por isso, lugares privilegiados para a análise dos conflitos discursivos e das disputas de sentido.

Nesse contexto, Bakhtin distingue dois grandes grupos de gêneros: os gêneros primários (ou simples) e os gêneros secundários (ou complexos). Os gêneros primários são aqueles produzidos em

situações comunicativas imediatas, como uma conversa informal, uma carta, um bilhete. São espontâneos, ligados ao cotidiano, e frequentemente absorvidos por gêneros secundários, que se formam em contextos mais elaborados, como os da literatura, da ciência ou do jornalismo. Os gêneros secundários, por sua vez, integram múltiplas vozes e discursos, incorporando e reorganizando os gêneros primários em sua constituição. Por exemplo, um romance pode conter cartas, diálogos cotidianos e notícias de jornal, todos ressignificados dentro da nova estrutura composicional. Essa relação entre os dois tipos de gênero evidencia o caráter dinâmico e hierarquizado da linguagem, bem como sua inseparabilidade das práticas sociais.

A concepção de gênero no Círculo de Bakhtin, portanto, não se reduz à taxonomia de formas textuais, mas implica uma teoria da linguagem enquanto atividade comunicativa e cultural. Compreender essa noção é essencial para a análise de discursos como as canções, que frequentemente reconfiguram gêneros primários e secundários, encenando vozes múltiplas e tensionando posições sociais. No contexto deste trabalho, essa perspectiva será articulada à proposta de Maingueneau e à categorização de Costa, permitindo explorar a pluralidade de vozes e os modos de encenação na canção “A Lenda”.

#### **4. Os gêneros discursivos e o hipergênero nas reflexões de D. Maingueneau**

A concepção dos gêneros discursivos, desenvolvido inicialmente pela teoria de Bakhtin e o Círculo, é um conceito, junto ao dialogismo, basilar para compreender os efeitos do pensamento bakhtiniano tanto na Análise do Discurso e em outras disciplinas que se debruçam sobre noções comunicativas e discursivas, quanto na Análise do Discurso de base enunciativa fundada nas reflexões de Dominique Maingueneau. Na perspectiva tomada por Maingueneau (2010), ao se referir aos gêneros discursivos, o autor se ampara na noção de gênero abordada pelo Círculo, evidenciando a necessidade de apreendê-los enquanto práticas sociais aprendidas e utilizadas nos tipos de discurso que concedem materialidade e consistência à prática discursiva, agindo como um conceito base que impossibilita refletir sobre a linguagem sem que se pense sobre as práticas na qual esta se desenvolve.

Apoiado nesse pressuposto, as noções de gêneros discursivos trabalhada por Bakhtin e por Maingueneau possuem mais confluências do que divergências. O autor referenda e vai ao encontro das características essenciais apontadas pelo pensamento bakhtiniano para que a noção de gênero discursivo seja compreendida enquanto enunciados que são relativamente estáveis. Portanto, o aspecto da noção de gênero como sendo instituída e orientada pela dimensão espaço-temporal vai em confluência com o defendido por Maingueneau, ao compreender e demarcar a determinação espaço-temporal a partir de uma contextualização sócio-histórica. Contudo, o autor especifica certos aspectos, como propósito comunicativo, estatuto de parceiros legítimos, lugar e momento legítimos, mídiu, suporte e uma organização textual como constituintes do conceito (Maingueneau, 2010).



Partindo dessa determinação sócio-histórica, nas obras de Maingueneau, o conceito de gêneros discursivos é apresentado de três formas que se relacionam entre si. Primeiramente, é apresentada a noção estando presente na própria natureza do discurso, que ocorre devido a como a disciplina busca compreender o texto e contexto de modo imbricado, considerando a relação entre a enunciação e o espaço social em que esta ocorre. Assim, os gêneros discursivos se mostram presentes tanto através das instituições e lugares em que esse está sendo enunciado ou pelo próprio campo discursivo no qual este é produzido (Maingueneau, 2006).

É possível ainda destrinchar a cena de enunciação dos gêneros discursivos, esta que é hierarquizada na seguinte ordem: cena englobante, cena genérica e cenografia. Maingueneau (2004) aponta como a enunciação constrói um rastro pelo discurso, em que, através dela a fala é encenada, pressupondo assim marcações dos enunciadores, lugar e tempo. Portanto, uma das cenas que o autor defende que abarca as situações de enunciação e impacta na construção de sentido é o que ele define por cena genérica, uma vez que cada gênero discursivo age enquanto definidor dos papéis que são assumidos em naquela prática, fazendo com que estes assumam deveres e possuam direitos e habilidades prototípicas. Essa exigência que demarca um papel para a cena genérica pode possuir variações, visto que:

Há papéis "estatutários" (professor, presidente, comerciante...) associados a certos comportamentos discursivos e a certos papéis propriamente "verbais" (interrogador, narrador...) e a certas atitudes durante a enunciação (entusiasmo, calma, benevolência...) (Maingueneau, 2015, p. 121).

Por fim, o gênero pode ser apreendido também como um investimento, isso acontece quando o gênero discursivo não recobre necessariamente uma prática que tenha uma finalidade pragmática, mas a decisão do conteúdo ser contextualizado através de determinado gênero é com intuito de se posicionar em certo campo discursivo (Maingueneau, 2001).

Como apontado anteriormente, para Bakhtin a noção de gênero está diretamente atrelada à natureza comunicacional, e isso faz com que lhe permita dividi-lo em duas categorias, a dos gêneros primários e secundários. Logo, com base nesse pensamento bakhtiniano, Maingueneau (2015) propõe uma divisão em dois regimes, o conversacional e o instituído, eles se complementam e buscam abarcar as diversas formas de enunciação. Contudo, para o autor, é necessária essa separação, pois a conversação não se encaixa nas práticas genéricas, devido a aspectos como informalidade, espontaneidade, imediatez etc. No entanto, apesar de desconsiderar a conversa enquanto gênero discursivo, o autor aponta a importância desse regime, uma vez que é sob essa prática em que é construída e evidenciada a diversidade existente no regime instituído (Mendes; Matos; Marques, 2019).

Além desse ponto, outra diferença entre os regimes se encontra na questão de que o conversacional possui uma relação mais instável quanto à composição e à temática da prática enunciativa que ele abarca, havendo variâncias situacionais e quanto às identidades que compõem a

enunciação. Já o segundo regime, categorizado em quatro graus (baseados na relação entre o gênero e o quanto a cenografia varia em cada nível), busca incluir as práticas discursivas que se mostram mais estáveis e planejadas (Cavalcanti, 2013).

Quanto aos gêneros instituídos que são definidos por quatro tipos, Maingueneau (2025) aponta as principais diferenças entre eles na relação entre o gênero e a cenografia que este possui. O primeiro tipo não apresenta variações de cenografia, ou em certos casos podem até variar um pouco, como por exemplo, receitas médicas, formulários e documentos civis etc. Os gêneros do segundo tipo possuem uma estabilidade e norma fixada, onde quem enuncia constrói enunciados singulares enquanto ainda se orientam por algum roteiro específico. Já os gêneros tipo três, demandam que as cenografias sejam construídas e originais, e, por fim, o tipo quatro não é orientado por uma norma estabilizada e regrada, podendo haver a autocategorização do enunciado com base na experiência individual do produtor.

Compreendendo como Maingueneau reflete sobre os gêneros discursivos em sua obra, ele confere outro conceito para se pensar sobre, ou melhor, além do gênero, o hipergênero. Esse conceito surge com intuito de classificar os dispositivos enunciativos em que a condição sócio-histórica é dificilmente demarcada por serem enunciados que abrangem diversos tipos de textos e são utilizados “durante longos períodos e em muitos países” (Maingueneau, 2010, p. 131). As normatizações e a busca por um formato que são impostos a esse conceito introduzido pelo autor são frágeis e instáveis, são citados exemplos como a carta e o jornal, por exceder as restrições sócio-históricas que marcam e definem os gêneros, além de serem caracterizados por encaixarem ou recobrirem outros gêneros ou subgêneros, como pode haver o caso uma receita culinária (gênero discursivo) estar presente em um jornal (hipergênero).

Um ambiente em que a noção de hipergênero se mostra bem presente é na atualidade com os textos da internet, em que o autor aponta como tende a ocorrer uma inversão da hierarquia das cenas de enunciação, pautando como a cenografia assume o papel central em detrimento das cenas englobante e genérica, uma vez que o intuito principal é encenar o que o produtor daquele enunciado teve como intuito comunicar. Maingueneau (2010) usa como principal exemplo os “Blogs” explorando como esses são hipergêneros típicos, onde os atributos comunicacionais são mínimos e o interesse primordial para quem utiliza essa plataforma é construir cenografias que sejam comportadas pelo suporte material que o blog exige.

## 5. Diálogo: uma textualidade planejada

O dialogismo abordado pelo pensamento bakhtiniano parte do pressuposto de que a comunicação é o ponto basilar da linguagem, não podendo considerar a linguística sem apreendê-la também pelo seu caráter comunicacional e expressivo. Logo, a noção de diálogo é tratada por Bakhtin de modo a evidenciar a reciprocidade constitutiva entre o eu e o Outro que há nessa interação, como também pelo caráter amplo do conceito que participa tanto do cotidiano de modo



espontâneo na interatividade entre sujeitos, como, em seu modo mais extenso e complexo abrangendo toda comunicação verbal. Portanto, nessa linha teórica, o diálogo participa de forma a instituir a linguagem em ação, relacionando e movimentando a vida social, sendo construído pela réplica e por aquilo que a réplica pode antecipar, moldando essa relação dialógica (Marchezan, 2006).

Essa noção, conhecida como o primado do Outro, influenciou diretamente nas reflexões teóricas de Maingueneau que considera que o Outro já se encontra presente naquele que enuncia, tendo assim o discurso formulado pelo condicionamento que há entre o produtor de uma prática e aquele com o qual ele se relaciona. Tal categoria se mostra fundamental para pontuar como todo texto é constituído de forma dialogal e interacional, tanto que o autor traz para suas análises a ideia de um coenunciador que está presente na enunciação, uma vez que, o discurso se mostra ser orientado e interativo.

No entanto, essa confluência do dialogismo nas reflexões de Bakhtin e Maingueneau começa a se diferir com a noção do diálogo enquanto uma prática conversacional. Como apontado, em Bakhtin o diálogo abarca toda atividade comunicativa e verbal e tem também seu caráter rotineiro, podendo estar dessa forma presente tanto nos gêneros primários, quanto nos secundários, a depender da complexidade e espontaneidade do enunciado (Marchezan, 2006).

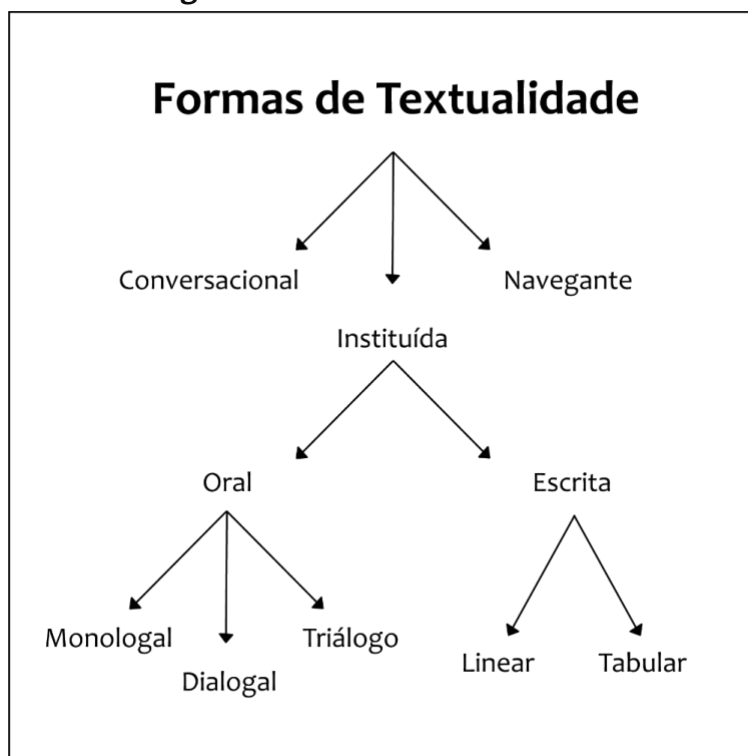
Contudo, para Maingueneau (2015), o diálogo deve ser compreendido enquanto parte do regime instituído, fazendo com que ele divirja do que é a conversação, não podendo estar presente no regime conversacional pelo seu caráter de textualidade planejada, independente de ser através da oralidade ou da escrita. A conversa, como já dito, é definida como tal pela sua imediatez, espontaneidade, alta variação temática, instabilidade composicional, por ser costumeiro. Em contraposição, o diálogo é caracterizado por ser um revezamento entre os momentos de enunciação que ocorre entre, no mínimo, entre dois interlocutores. Isso concede ao diálogo a propriedade de ser um hipergênero, devido a sua fraca restrição sócio-histórica, assume o caráter de ser uma textualidade planejada pela busca de mimetizar uma conversação através da imitação da posição, troca de turnos e papéis discursivos assumidos em uma conversa, fazendo com que ele seja determinado pela intenção de simular uma relação interativa que se mostre verdadeira (Mendes; Matos; Marques, 2019).

Desse modo, compreendendo o diálogo como um hipergênero que é construído enquanto textualidade planejada e analisando, juntamente, como atua os textos produzidos na internet, Maingueneau (2015) propõe uma classificação dos tipos de textualidade apresentando em três formas, a conversacional, a instituída e a navegante, influenciado pela noção de hipertexto defendida por Ted Nelson. A conversacional representa uma atividade comunicacional que não é entendida enquanto texto, o autor até sugere pensar em uma textualidade imersa, mas possui seu caráter principal de não ser abarcada por um gênero discursivo. Ao falar dos instituídos, esses possuem uma textualidade que é tida como planejada e que respeita as normas impostas pelo dispositivo comunicativo, podendo ser oral ou escrita, se apresentando ainda como monologal e dialogal na sua instância oral, e como linear ou tabular ao ser uma textualidade escrita. Por fim, a

textualidade navegante é bastante instável e construída juntamente às escolhas de quem navega, sendo formado no ato o hipertexto que é lido.

Mendes, Matos e Marques (2019) ao abordarem o hipergênero diálogo e sua divisão quanto às possíveis textualidades, salientam, junto ao diálogo oral, para além dos níveis monologal e dialogal, uma outra categoria com base nas noções propostas por Maingueneau (2010, 2015): o triálogo. Essa noção de triálogo é tratada visando abarcar diálogos que podem ocorrer por meio de transmissões através do uso de diversas tecnologias, o que não ocorre nos dois outros subtipos, pela necessidade de ocorrerem presencialmente, e, outro motivo é que há no triálogo um terceiro papel que é assumido, de um segundo destinatário, o telespectador.

**Figura 1 – Formas de Textualidade**



**Fonte:** Elaborado pelos autores com base nas formas de textualidade apresentadas por Maingueneau (2015) e por Mendes, Matos e Marques (2019).

## 6. Os marcadores de um diálogo encenado: uma aplicação ao gênero canção

As cenas de enunciação propostas por Maingueneau abarcam as situações de comunicação através de três cenas que são inter-relacionadas e se constroem através da união de um quadro prévio e uma encenação da fala que ocorre por meio da enunciação, essas são: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante, tem o intuito de determinar a qual tipo de discurso

pertence algum enunciado, já a cena genérica, como foi apresentado, se refere à qual gênero discursivo participa o texto a ser abordado. A relação entre essas duas primeiras cenas forma o quadro cênico, este que é o responsável pela estabilização que é concedida ao enunciado.

Partindo para a cenografia, que emerge para auxiliar na compreensão da totalidade do enunciado, uma vez que as regulamentações impostas pela cena genérica não se mostram o suficiente para apreender a prática enunciativa. Maingueneau (2015) aponta como: “Enunciar não é apenas ativar as normas de uma instituição de fala prévia; é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação: uma cenografia” (p. 122). Portanto, em suma, a cenografia abrange a situação de fala que é encenada no texto e que concede sentido e singularidade à enunciação. Para isso, a cenografia determina quais são as condições por meio das quais se desenvolve a enunciação, possuindo um enunciador, um coenunciador, uma topografia (espaço) e uma cronografia (tempo).

Desse modo, adentrando na situação que pode ocorrer através das relações entre as cenas enunciativas e que se mostra de interesse para o presente trabalho é em como o diálogo, enquanto um hipergênero que tende a mimetizar o regime conversacional, pode ser construído de forma encenada em uma cenografia do gênero canção. Sendo apresentado, nesse caso, o diálogo como parte de uma textualidade que se mostra através da cenografia e é pertencente a uma cena genérica diferente do hipergênero, pelo qual é caracterizado inicialmente.

Costa (2022) em seu relatório de pesquisa do estágio pós-doutoral onde aborda sobre os conflitos identitários na bossa nova nos anos 60, apresenta novas categorias para a análise de cenografias do discurso literomusical que se referem tanto ao jogo de cenas enunciativas que se mostram presentes no gênero canção, quanto aos marcadores de enunciação que evidenciam as relações comunicacionais que são encenadas nas cenografias.

As classificações desenvolvidas para categorizar canções com base na configuração de índices enunciativos são as seguintes: canções dialogais e monologais. Nas canções dialogais, a cenografia é construída de modo que encene um diálogo entre pelo menos dois enunciadores, e esse caráter referente a quem enuncia é o que faz o autor subdividir a categoria entre canções monovocais e plurivocais. As canções dialogais monovocais abarcam cenas em que há marcações tanto do enunciador, quanto do coenunciador, no entanto, este último é determinado somente através de termos dêiticos, fazendo com que ele não atue enunciando uma réplica, são canções onde só o enunciador fala. Logo, nas canções plurivocais, há a participação de mais de um enunciador. Já a categoria das canções monologais se refere às cenografias em que o enunciador age como se comunicasse consigo mesmo, mesmo que utilize marcadores da primeira pessoa. Essa classificação também é subdividida em canções monologais subjetivas e monologais objetivas, na primeira ocorre que, é priorizado a expressividade do enunciador, sem que esse se dirija a algum coenunciador, já na segunda se tem cenografias que o enunciador é apresentado simplesmente como um porta-voz que expressa sobre determinado acontecimento ou sobre uma realidade que se tenha como objetiva (Costa, 2022).



Para diferenciar e elucidar quanto a confusões que podem ocorrer no processo de análise de uma canção devido ao modo de construção de uma cenografia dialogal que se assemelha a uma narrativa, Costa (2022) estabelece ainda que em canções narrativas ocorrem a omissão de termos dêiticos que determinem a primeira ou segunda pessoa. Contudo, pode acontecer de uma canção possuir diferentes cenas em sua cenografia, podendo elas se encaixarem ou se misturarem, o autor abarca esse jogo que acontece entre as cenas enunciativas através de subcategorias para as canções cenográficas, que são as canções que apresentam uma cenografia que englobe o quadro cênico.

As canções cenográficas podem ser tanto simples, como complexas ou até mistas. As simples se referem a canções em que a cenografia é sustentada por apenas uma cena, nas canções complexas ocorre um encadeamento, onde há uma cena principal e desta são derivadas cenas que são encaixadas à ela. Por fim, as canções cenográficas mistas são construídas através de diferentes cenografias que se interpelam em um mesmo plano. Além dessas categorias, Costa (2022) ainda adiciona mais duas para abordar esse jogo de cenas fora da cenografia, ocorrendo relações com a cena genérica ou com a cena englobante, para isso são definidas as canções metagenéricas ou meta canções e as canções metadiscursivas. As canções metagenéricas abrangem situações em que são evidenciadas na cenografia a cena genérica, como por exemplo, quando o enunciador se apresenta na canção como o cantor da mesma. Quanto às canções metadiscursivas, elas exemplificam na cenografia uma relação com a cena englobante, exibindo situações que se relacionam com as condições de produção e o mundo discurso a qual pertence.

Em resumo, é possível esclarecer as categorias por meio das tabelas a seguir:

**Tabela 1** – Canções categorizadas pela configuração dos índices enunciativos

|                    |             |
|--------------------|-------------|
| Canções dialogais  | Monovocais  |
|                    | Plurivocais |
| Canções monologais | Subjetivas  |
|                    | Objetivas   |

**Fonte:** Costa (2022)

**Tabela 2** – Canções categorizadas pela configuração das cenas enunciativas

|                                      |           |
|--------------------------------------|-----------|
| Canções cenográficas                 | Simples   |
|                                      | Complexas |
|                                      | Mistas    |
| Canções metagenéricas ou metacanções |           |
| Canções matadiscursivas              |           |

**Fonte:** Costa (2022)

A primeira tabela explicita e reafirma uma noção textual e enunciativa que é construída de forma dialógica e interativa entre o eu e o outro, tendo sempre a enunciação partindo de um sujeito para outro. Isso vem a ser evidenciado nas cenografias das canções por meio das marcações desses enunciadores, sendo enunciado para o coenunciador ou do enunciador para si mesmo. Costa (2022) aponta ainda que com base nessas categorias as configurações denotam níveis de dialogalidade, podendo ser máxima, como nas canções dialogais, ou podendo ser mínimas, como nas canções narrativas. A segunda tabela tem como principal intuito auxiliar na apreensão de como se constituem as cenas enunciativas no gênero canção e deve ser analisada em complementaridade com as categorias da primeira tabela.

Tais categorias elaboradas por Costa (2022) para tratar da relação dialógica entre enunciadores ou o jogo de cenas, se mostram relevantes para maior compreensão e criteriosidade das análises a serem realizadas no campo do discurso literomusical. Seja pela apreensão das configurações cenográficas que podem ocorrer no gênero, seja referente a como os marcadores dêiticos podem evidenciar enunciadores, coenunciadores e a relação comunicacional que é construída através da cenografia da canção. As categorias devem ser analisadas de modo complementar, buscando interpretar no objeto as posições identitárias, interacionais e dialógicas que são investidas pelo locutor.

## 7. Análise da canção “A Lenda”, de Linn da Quebrada

A artista multifacetada Linn da Quebrada atua como intérprete, atriz, compositora e performer. Nascida na periferia da capital de São Paulo, em 1990, em suas obras, Linn demarca e explicita vivências e experiências de pessoas transsexuais e travestis, abordando através de suas canções e performances, temáticas que envolvem questões de gênero, sexualidade, sexo, marginalidade e travestilidade. A artista iniciou sua carreira musical em 2016, com a canção “Enviadescer”, sendo denominada na época como MC Linn da Quebrada, realizando suas canções misturando gêneros musicais, mesclando rimas de *rap* a outros gêneros, como funk, *pop* e eletrônica etc. Em 2017, a cantora realizou uma apresentação ao vivo no Estúdio Showlivre com algumas músicas que iam compor seu primeiro disco, o Pajubá.

A canção “A Lenda”, é a décima quarta canção do álbum Pajubá, e é a canção que fecha um álbum que, desde seu nome, se refere a um linguajar codificado e utilizado enquanto resistência, protesto e proteção de travestis no período ditatorial militar. Os termos e gírias do pajubá foram disseminados por toda comunidade LGBTQIA+ ao longo dos anos, contudo, ainda hoje, mantém muito de seus mistérios quanto a certas definições e mobiliza muitas pesquisas que buscam analisar tal código languageiro. Assim, com o pajubá enquanto um código linguístico, o álbum de Linn da Quebrada enuncia em suas canções um grito de defesa pelo pertencimento, uma luta para definir seu lugar sem que seja necessário higienizar seu palavreado.

Desse modo, a análise da canção “A Lenda” será estruturada buscando compreender e interpretar as seguintes noções postuladas por Maingueneau (2010, 2025) e Costa (2022): As cenas de enunciação; a relação dos tipos de gêneros instituídos com o gênero canção; a cenografia dialogal marcada através de índices de enunciação; e, a configuração quanto às cenas enunciativas.

## 7.1 A encenação da lenda posta em cena

Pelo nome da canção, “A Lenda”, já é exposta uma relação intrigante proposta pela cena genérica. A cena englobante a ser analisada é o discurso literomusical, a cena genérica é a canção e a cenografia será desenvolvida no decorrer da análise. Contudo, o ponto a ser debatido inicialmente é a questão de que o gênero canção, participando dos gêneros instituídos do tipo três, pode variar e ficar entre os níveis três e quatro em uma situação como essa. Isso acontece devido ao estabelecimento pelo locutor, partindo de sua experiência individual, de uma autocategorização do gênero, então, o que seria simplesmente canção e estaria instaurado no nível três dos gêneros instituídos, agora, por ser denominado como “A Lenda”, outro gênero discursivo, mobiliza uma instabilidade na construção cenográfica, fazendo variar entre o tipo três e tipo quatro do gênero analisado.

Com uma situação como essa ocorrendo, Costa (2022) questiona e deixa em aberto a seguinte pergunta de pesquisa referente à motivação desse acontecimento. O autor se indaga sobre o intuito de nomear como outro gênero discursivo a canção, questionando e hipotetizando se é pelo desejo do locutor de invocar a atenção para a construção cenográfica da canção, se se relaciona a uma decisão individual que busca evidenciar um posicionamento em determinado campo, ou, por fim, apontar a relação identitária que é colocada em jogo pelo produtor.

Partindo para a cenografia, “A Lenda”, de Linn da Quebrada (2017), apresenta já em sua primeira estrofe os seguintes versos: “Vou te contar / A lenda da bixa esquisita / Não sei se você acredita / Ela não é feia - nem bonita / Mas eu vou te contar / A lenda da bixa esquisita / Não sei se você acredita / Ela não é feia - nem bonita” (Linn da Quebrada, 2017). A canção inicia com uma cena que instaura seu caráter narrativo mítico: “Vou te contar / A lenda da bixa esquisita”. Esse enunciado inicial posiciona a composição no território do imaginário coletivo, aludindo a um discurso mitológico, como parte do folclore popular, remetendo ao gênero lenda, mas reelaborando-o sob a forma de canção dialogal plurivocal, conforme as categorias propostas por Costa (2022). Já no primeiro verso, há a marcação do enunciador pelo uso do verbo ir conjugado no presente do indicativo e em primeira pessoa do singular, apontando quem vai contar a lenda. Em seguida, é evidenciado uma das coenunciadoras, sendo marcada pelo pronome oblíquo átono “te”, que é para quem a lenda está sendo “cantada”. Apesar de nesse momento inicial não haver uma resposta direta a uma pergunta realizada, ainda há a presença de uma enunciadora e uma coenunciadora, demarcando então o caráter dialogal.



No trecho “Ela não é feia – nem bonita”, sendo esse ela a “bixa esquisita”, nos é apresentado também a voz de outra locutora, que junto à voz da intérprete Linn da Quebrada, cantam simultaneamente esse verso. Apesar de na creditação da canção a Linn é apresentada como única intérprete, é percebida a presença da voz da cantora Jup do Bairro<sup>4</sup> nesse trecho. Ao longo da canção, as vozes se alternam e se interpelam, como também constroem uma cenografia complexa, marcadas por cenas encaixadas e movimentos de deslocamento entre personagens e posições discursivas.

A cenografia da canção organiza-se por meio de um “eu” que narra a lenda a ser contada e um “eu” que aparece posteriormente e performa a própria história. Inicialmente, a enunciadora assume o papel de narradora da história, tendo conhecimento da lenda da “bixa esquisita”, mas, rapidamente, a voz se desloca para o interior da narrativa, em que a “bixa” narra sua lenda, tornando-se também o sujeito que além de viver, enuncia seus acontecimentos. Esse deslocamento entre narradora e personagem evidencia um jogo de vozes que estrutura a cenografia.

Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora / Desobedeceu seu pai / Sua mãe / O estado, a professora / Ela jogou tudo pro alto / Deu a cara pra bater / Pois pra ser livre e feliz / Tem que ralar o cu, se fuder / De boba ela só tem a cara / E o jeito de andar / Mas sabe que pra ter sucesso / Não basta apenas estudar / Isto dá / Isto dá / Isto dá sem parar / Tão esperta, sabichona / Não basta apenas estudar / Fraca de fisionomia / Muito mais que abusada / Essa Bixa é molotov / Com o bonde das rejeitadas (Linn da Quebrada, 2017).

A cena supracitada não é mais se referindo a lenda que vai ser contada, já é essa sendo narrada e, portanto, caracterizada como uma cena encaixada à cena principal. A tabela a seguir evidencia essa relação de encaixamento:

**Tabela 3** – Relação de encaixamento de cenografias

|                       | <b>Implicação</b>                        | <b>Citação</b>                                   |
|-----------------------|------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| <b>Cena principal</b> | Plano que antecede e comunica a narração | “Vou te contar / A lenda da bixa esquisita”      |
| <b>Cena encaixada</b> | Plano em que corre a narração da lenda   | “Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora” |

**Fonte:** Elaborada pelos autores.

Nesse trecho, a relação entre quem é a enunciadora (narradora) e coenunciadora (quem ouve a lenda) se mantém, sendo contado ao longo da cena a vivência da bixa, mostrando a relação de que

<sup>4</sup> Jup do Bairro é artista, cantora, performer e atriz. Produz canções com temáticas que se relacionam à questões de gênero, sexualidade e sexo e colabora com outros artista, como Linn da Quebrada.

apesar de sonhar com uma “vida promissora” precisou ir contra as normas sociais impostas pelos aparelhos de opressão do Estado para “ser livre e feliz”. Nessa segunda estrofe, apresentada acima, é instaurada a forma como essa “bixa” para “ter sucesso” precisou recorrer a um meio de subsistência, que, se apresenta de forma exacerbada pela repetição, da enunciação que a locutora busca estabelecer o sentido ambíguo de “isto dá = estudar”, atrelando a sua forma de sustentação sendo através da prostituição. E, podemos apontar ainda a objetificação desta “bixa” pelo uso do pronome demonstrativo “isto”, que intende tratá-la de maneira desumanizada.

No refrão da canção, há um retorno à cena principal, no entanto, a enunciadora dessa cena não é mais a narradora da lenda, e sim a “bixa”, que agora ela mantém uma relação dialogal plurivocal com as outras enunciadoras: “Eu tô bonita? (‘Tá engraçada) / Eu não tô bonita? (‘Tá engraçada) / Me arrumei tanto pra ser aplaudida mas até agora só deram risada” (Linn da Quebrada, 2017).

A outra enunciadora é explicitamente marcada na voz que responde aos questionamentos reiterados, junto à narradora: “Eu tô bonita?” / “Tá engraçada”. Essas respostas, funcionam como réplicas diretas e instauram um espaço de interação dialógica explícita. Há, portanto, mais de uma voz com papel enunciativo ativo, o que caracteriza a canção como plurivocal, sendo três enunciadoras na canção: a narradora; a “bixa”, que é personagem protagonista da lenda e enunciadora ao se posicionar como “eu”; e, a enunciadora que deslegitima a beleza da “bixa”, junto à narradora, ela também se apresenta como coenunciadora no início da canção quando tem a narração da lenda direcionada a ela. A função da enunciadora que responde com a narradora, nesse contexto, é desempenhar a instância social avaliadora que é aquela que ridiculariza, julga ou deslegitima a performance de feminilidade da personagem.

No verso a seguir e exposto as relações topográficas e outro jogo cenográfico:

Abandonada pelo pai / Por sua tia foi criada / Enquanto a mãe era  
empregada (alagoana arretada!) / Faz das tripas coração / Lava a roupa,  
louça e o chão / Passa o dia cozinhando / Pra dondoca e patrão / Eu fui  
expulsa da igreja! (ela foi desassociada) / Porque uma podre maçã deixa as  
outras contaminadas / Eu tinha tudo pra dar certo / E dei até o cu fazer bico /  
Hoje meu corpo / Minhas regras / Meus roteiros, minhas pregas / Sou eu  
mesmo quem fabrico (Linn da Quebrada, 2017).

É válido ressaltar que as topografias alternam-se entre espaços simbólicos e sociais diversos: a casa (“abandonada pelo pai”), a escola (“não basta apenas estudar”), a igreja (“fui expulsa”), o ambiente de trabalho doméstico que evidencia a subsistência da mãe da bixa (“lava roupa, louça e o chão” // “Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão”) e a cena pública da performance e do julgamento (“me arrumei tanto pra ser aplaudida”). Já a cronografia estrutura-se em dois tempos principais: o passado de repressão, rejeição e normatividade imposta, e o presente performático e autoafirmativo da enunciação: “hoje, meu corpo, minhas regras”. Essa dimensão temporal reforça a natureza histórica e transformadora do sujeito enunciator. Os versos supracitados expõem tais

noções topográficas assim como apresentam a cena encaixada sendo contada por duas enunciadoras diferentes, a narradora contando sobre a “bixa”, e, em seguida, a bixa assumindo o “cantar” da lenda. Como evidencia a tabela a seguir:

**Tabela 4** – Deslocamento do encaixamento cenográfico

|                       | Implicação                               | Enunciadora    | Citação                                          |
|-----------------------|------------------------------------------|----------------|--------------------------------------------------|
| <b>Cena principal</b> | Plano que antecede e comunica a narração | Narradora      | “Vou te contar / A lenda da bixa esquisita”      |
|                       |                                          | Bixa esquisita | “Eu tô bonita? (‘Tá engraçada)”                  |
| <b>Cena encaixada</b> | Plano em que corre a narração da lenda   | Narradora      | “Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora” |
|                       |                                          | Bixa esquisita | “Eu fui expulsa da igreja!”                      |

**Fonte:** Elaborada pelos autores.

Segundo a categorização de Costa (2022), “A Lenda” pode ser classificada como uma canção dialogal plurivocal, uma vez que encena um diálogo entre três enunciadoras com réplicas efetivas. As interações marcadas por perguntas e respostas reiteradas junto a utilização de termos dêiticos (“Eu tô bonita?” / “Tá engraçada”), não apenas evidenciam a pluralidade das vozes, mas estruturam a dinâmica de poder, reconhecimento e resistência ao longo da canção. O nível de dialogalidade é máximo e a voz da alteridade está não apenas no presente, mas tensiona diretamente o dizer enunciativo.

Além disso, trata-se de uma canção cenográfica complexa, pois há a presença de uma cena encaixada. A narrativa geral da personagem é constantemente atravessada por interrupções que encenam julgamentos, diálogos, bem como deslocamentos na posição de fala. A enunciadora se constrói em função da expectativa de resposta, que não vem como validação, mas como negação, ironia ou riso. A insistência da pergunta revela não apenas a busca por reconhecimento, mas também o conflito com a alteridade, que responde negativamente e obriga o “eu” a se reposicionar.

Na última estrofe da canção, é evocado: “Confessa vai, eu sei que eu tô linda / Só você não admite / Vou sair num monte de revista aí (tá belíssima mona) / O Brasil me ama / Eu tô bonita? (tá engraçada) / Muito mais que bonita, admite / Tô maravilhosa / A gente sabe que é a mais bela” (Linda da Quebrada, 2017). Fica evidente a presença das três enunciadoras, sendo a principal a “bixa” que agora reafirma sua beleza, se opondo à enunciadora que a criticava e, ainda, pontua nessa estrofe como ela continua “engraçada”. A terceira enunciadora, que fora antes a narradora da lenda na primeira cena, é apresentada nessa estrofe legitimando a beleza da “bixa” (“Tá belíssima mona”).

No trecho final apresentado acima, no verso: “A gente sabe que é a mais bela”, funciona como uma torção discursiva que rompe com o ciclo de negação. A enunciação reconfigura em forma coletiva (“a gente”), reafirmando o corpo, a voz e a performance como lugares de afirmação e não mais de alvo de zombaria. O que antes era “engraçada” torna-se, agora, “bela”, num gesto que ressignifica a alteridade, deslocando-a do lugar de julgamento para o lugar de cumplicidade. Essa marcação do “a gente” além de possuir esses papéis demarca um grupo social, como o “bonde da rejeitadas” que é apresentado no meio da canção, explicita tais vivências apontadas na cenografia da lenda e que ocasiona esse processo de reafirmação da “bixa”.

Logo, é de fundamental importância ressaltar que o que está em jogo é o hipergênero diálogo, apesar do texto não ser classificado como tal, contudo, há uma relação entre o gênero canção e o hipergênero diálogo pela encenação erigida sobre a lenda da bixa. De tal modo, é incorporado ao gênero canção, por meio da encenação de trocas verbais, a simulação do contar de uma lenda. Essas trocas não são espontâneas como no regime conversacional, mas sim encenadas, dramatizadas, compondo uma obra que simula situações comunicativas, apesar de que, é pelo regime conversacional em que se constitui a diversidade presente e possível para o regime instituído, como aponta Maingueneau (2015). O uso do diálogo em “A Lenda” funciona indicando que o discurso se apresenta como confronto entre posições e não como fluxo comunicativo espontâneo.

## 8. Considerações finais

Este artigo buscou compreender os atravessamentos entre as noções de dialogismo, gêneros discursivos e diálogo nas perspectivas do Círculo de Bakhtin e de Dominique Maingueneau, com o intuito de aplicá-las à análise do discurso literomusical da canção “A Lenda”, de Linn da Quebrada (2017). A proposta foi, a partir dessas bases teóricas, mobilizar as categorias desenvolvidas por Costa (2022), que auxiliam na descrição e interpretação das cenas enunciativas no gênero canção, com especial atenção aos posicionamentos discursivos e relações dialógicas encenadas.

A análise evidenciou que “A Lenda” se configura como uma canção dialogal plurivocal, com alto grau de dialogalidade e alteridade, marcada por trocas enunciativas explícitas entre três enunciantes. A construção cenográfica revelou-se complexa, composta por uma cena principal que introduz a narrativa da “bixa esquisita” e o encaixamento cenográfico onde distintas vozes encenam confrontos, ironias, deslocamentos e ressignificações. A alternância entre locutora e personagem, bem como a presença de interações verbais planejadas demonstram como o hipergênero diálogo se manifesta como textualidade planejada, segundo a terminologia de Maingueneau (2015), está encenado no gênero canção.

Com base nos termos de Costa (2022), as cenas enunciativas foram classificadas de forma precisa: a cena englobante pertence ao discurso literomusical; a cena genérica insere-se no gênero canção; e a cenografia, núcleo desta análise, revelou-se um espaço de disputas discursivas, construído a partir de elementos explicitados, como enunciativo, coenunciativo, topografia e cronografia. A presença de marcadores dêiticos, como os pronomes pessoais e os verbos em



primeira pessoa, possibilitou identificar os sujeitos do enunciado, assim como a tensão instaurada entre as vozes que interagem.

Portanto, ao conjugar teorias do discurso e uma proposta metodológica sensível às especificidades do gênero canção, este trabalho contribui para os campos da Análise do Discurso, ao demonstrar como a linguagem pode ser compreendida como espaço de encenação dialógica, onde se constroem identidades, resistências e modos de estar no mundo. Os conceitos de Bakhtin, Maingueneau e Costa revelaram-se profícuos e complementares para pensar o discurso literomusical contemporâneo, reafirmando a centralidade da linguagem como prática social e estética.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARROS, D. L. P. de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997. p. 27-36.
- CAVALCANTI, J. R. **A presença do conceito gêneros de discurso nas reflexões de D. Maingueneau**. Linguagem em (Dis)curso, Tubarão, SC, v. 13, n. 2, p. 429-448, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/sLTF9bNYJjrG7XfjQq6xVZN/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12 de jun. 2025.
- COSTA, N. B. da. **Música Popular, Linguagem e Sociedade: Analisando o Discurso Literomusical Brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.
- COSTA, N. B. da. **Conflitos identitários no discurso literomusical brasileiros dos Anos 60**. 2022 Relatório de Pesquisa Pós-Doutoral - Universidade Federal do Ceará, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Fortaleza, 2022.
- COSTA, N. B. da. **Dialogismo e análise do discurso** – alguns efeitos do pensamento bakhtiniano nos estudos do discurso. Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 321-335, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/f8sNQdhVkrfznwWDYnZXfkb/>. Acesso em: 24 de mai. 2025.
- GRILLO, S. V. de C.; VELOSO, S. R. de Á. **Diálogos entre Maingueneau e o Círculo de Bakhtin**. Filologia e lingüística portuguesa, São Paulo, n. 9, p. 229-251, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/flp/article/view/59782>. Acesso em: 10 de jun. 2025.
- LINN DA QUEBRADA. **Pajubá**. [S.l.], 2017. (46min 39s). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5xyoM3kQr3FJSGk2CVP6du?si=HjpX7OryTV2sNKho2opfzA>. Acesso em: 29 de jun. 2025.
- LINN DA QUEBRADA. **A Lenda**. In: QUEBRADA, Linn da. **Pajubá**. [S. l.], 2017. Faixa 14 (3min 21s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>. Acesso em: 29 de jun. 2025.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave**. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 151-166.
- MAINGUENAEU, D. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. Rev. e trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENAEU, D. **Análise dos textos de comunicação**. Tradução: Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

- MAINGUENAEU, D. **Discurso Literário**. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENAEU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. Org. Sírío Possenti, Maria Cecília Perez de Souza e Silva; Tradução de Adail Sobral ... [et ai.]. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- MAINGUENAEU, D. **Discurso e análise do discurso**. Tradução: Sírío Posseti. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- MAINGUENAEU, D. **As margens do discurso**. Org. Nelson Barros da Costa, Maria das Dores Nogueira Mendes, José Wesley Matos. São Paulo: Contexto, 2025.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p. 151-166.
- MENDES, Maria das Dores Nogueira; MATOS, José Wesley Vieira; MARQUES, Maria Bianca da Silva. **Por uma conceituação discursiva do diálogo**. Ícone: Revista de Letras (UEG. São Luís de Montes Belos) v. 19 n. 2, 114-128, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/9596>. Acesso em: 10 de jun. 2025.