

Configurações e jogos enunciativos em cena: notas sobre o conceito de cenas de enunciação de Dominique Maingueneau

Nelson Barros da Costa¹

Resumo:

Este trabalho visa examinar os conceitos de cena englobante, cena genérica, cenografia e cena validada, forjados pela perspectiva de Análise do Discurso de Dominique Maingueneau (2001, 2006, 2025 e outros), propondo a discussão de alguns fenômenos como a cenografia encaixada, as configurações enunciativas, as relações intercênicas e os jogos de cena que, julgamos, podem enriquecer o quadro teórico formulado pelo autor francês. Analisaremos tais fenômenos em diversos tipos de discurso, em especial no discurso literomusical, que tem sido objeto de nossas pesquisas nas últimas três décadas (Costa, 2012; 2022). Ao final, acenamos para a possibilidade de articular o conceito de cena englobante com temas atuais, como a questão contemporânea da identidade de gênero.

Palavras-chave: cenas enunciativas; cena validada; cenografia encaixada; configurações enunciativas; relações intercênicas; jogos de cena; identidade de gênero.

Configurations and Enunciative Interplay in the Scene: Notes on Dominique Maingueneau's Concept of Scenes of Enunciation

Abstract:

This paper aims to examine the concepts of encompassing scene, generic scene, scenography, and validated scene, conceived from the perspective of Dominique Maingueneau's Discourse Analysis (2001, 2006, 2025, and others), proposing a discussion of certain phenomena such as embedded scenography, enunciative configurations, interscenic relations, and scene games which, we argue, may enrich the theoretical framework formulated by the French author. We will analyze these phenomena across various types of discourse, with particular emphasis on the literary-musical discourse, which has been the subject of our research over the past three decades (Costa, 2012; 2022). Finally, we point to the possibility of articulating the concept of encompassing scene with current themes, such as the contemporary issue of gender identity.

Keywords: enunciative scenes; validated scene; embedded scenography; enunciative configurations; interscenic relations; scene games; gender identity.

1. A encenação discursiva

Desde a Antiguidade, a linguagem foi vista como representação do mundo e do pensamento, numa relação de reflexo: mente e língua espelhariam uma realidade prévia e independente. Essa concepção, dita **representacionista**, sustenta que a linguagem apenas capta e descreve o mundo existente. A **gramática tradicional**, herdeira dessa visão, reflete tal princípio ao associar categorias linguísticas (substantivo, adjetivo, verbo) diretamente a aspectos da realidade (seres, qualidades,

¹ Doutor em Linguística Aplicada pela Universidade Pontifícia Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor Titular do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará (UFC).

ações).

Em oposição, a **Análise do Discurso** (AD) e outras correntes, ditas **pragmáticas**, afirmam que a linguagem não só representa, mas **atua e transforma** o real. Mesmo quando representa, ela o faz de modo ativo, afetando sujeitos e situações. Assim, a linguagem é vista como **ação transformadora**, que não espelha uma realidade fixa, mas participa continuamente da **criação e modificação** do mundo que julga representar.

Dominique Maingueneau e outros (Maingueneau, 2000) traduzem essa ideia de **ação representacional** usando conceitos do discurso dramatúrgico. No teatro, uma cena típica envolve personagens que dialogam em um espaço que supõe a existência de outro espaço, tudo isso se desenrolando em uma temporalidade que, igualmente, supõe outra. Assim, se uma cena de uma peça retrata a conversa de um casal em uma **sala de estar**, esta sala supõe a realidade de um **palco**. Essa conversa no tempo de encenação da peça pode durar dezenas de minutos e até horas, mas supõe um diálogo que, no palco, dura apenas alguns minutos, assim como os personagens da troca verbal pressupõem a existência dos **atores**.

Esse esquema só faz sentido em uma cena mais ampla: em um setor da sociedade que criou e institucionalizou uma forma de enunciar chamada “teatro”. Trata-se do que também podemos denominar de **discurso dramatúrgico** ou **dramático**. Ele supõe todo um aparato constituído para poder funcionar e ser legitimado como um tipo especial de enunciação (que, apesar de ficcional, leva pessoas a se demorar assistindo e, por vezes, a participar e pagar para isso) e de função enunciativa (exercida pelos atores).

Assim, com base nesse curioso tipo de enunciação, Maingueneau (2001), elabora uma formulação teórica acerca do **cenário da enunciação**. Segundo ele, os gêneros do discurso, dispositivos enunciativos graças aos quais os sujeitos interagem em grande parte das situações, supõem posições virtuais legitimadas: um **eu** aí fala para um **tu** atuando em **cenas** mais ou menos pré-definidas. Supondo que essa fala se ancora necessariamente em um tempo-espço **significado**, temos uma **cena enunciativa** que o autor denomina de **cena genérica**.

Ocorre que um gênero não se realiza no abstrato. Ele está vinculado à **jusante** pela textualidade que assume na situação de discurso em que ele se materializa. No dizer de Maingueneau (2001), essa materialização também configura uma cena, por ele denominada de cenografia. Ao mesmo tempo, a cena genérica está vinculada à montante com o tipo de discurso numa cena englobante que possibilita as cenas anteriores em um jogo de mútua legitimação.

Assim, articulam-se cenografia, cena genérica e cena englobante instaurando um dispositivo de enunciação que valida e legitima a instituição discursiva que o torna possível (Maingueneau, 2001).

Pode-se perceber que as cenas não são senão representações da situação ou contexto de comunicação, que se inscreve na enunciação através de sua encenação. Mas essa encenação não é estanque como uma fotografia. Em especial, a cenografia é dinâmica, se desenrolando na medida em que a enunciação vai acontecendo, legitimando-a e sendo legitimada por ela. Por outro lado, na

prática, ela se estabelece sobre uma cena relativamente estabilizada composta pela cena genérica e pela cena englobante, o que Maingueneau (2001) denomina de quadro cênico.

Em suma, todo discurso, ao se manifestar, busca agir sobre o outro por meio da cena de enunciação que o torna legítimo e que ele legitima. A cenografia não é um quadro externo e pré-existente onde o discurso se instala. Pelo contrário, é a enunciação, ao se desenvolver, que, por meio dela (da cenografia), se empenha em construir progressivamente o dispositivo que sustenta a própria fala.

Maingueneau (2001) afirma, por isso, que esse processo constitui um enlaçamento paradoxal:

Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém (...) para promover certa mercadoria. (p. 87-88, grifos do autor)

Antes de prosseguir, é preciso lembrar que uma cena enunciativa supõe sempre diferentes **funções enunciativas**. Lembremos que a ideia de cenário e de cena se utiliza de uma transposição do sentido que tais palavras têm na dramaturgia, onde se instauram funções de “pessoas” (ator, personagem, público, etc.), lugares (da história, do cenário, do palco, da plateia, etc.), temporalidades (o tempo da peça, o tempo da história).

Assim, o cenário enunciativo implica a fundação de um enunciador, um (ou mais) co-enunciador, uma **topografia** (espacialidade) e uma **cronografia** (temporalidade) da enunciação correlativa ou não aos elementos empíricos de suas circunstâncias de produção. Ou seja, o enunciador constrói representações da temporalidade (o **agora**) e da espacialidade (o **aqui**) da enunciação, a partir de sua posição enunciativa. Essas representações, geralmente marcadas por palavras (chamadas **dêiticas**) como “aqui”, “lá”, “ali”, etc. (para a topografia) e “agora”, “ontem”, “hoje”, “amanhã”, etc. (para a cronografia) (Benveniste, 1991).

2. As relações intercênicas

2.1 Cenografia e quadro cênico - um exemplo

Maingueneau (2001) observa que, no discurso publicitário, a cenografia procura estrategicamente encobrir o quadro cênico (cena englobante + cena genérica). Isso porque o propósito último do enunciador da cena englobante publicitária, qual seja, obter capital, não é bem visto pelos consumidores: por algum motivo, em nossa cultura, a crua cena de troca de uma mercadoria por dinheiro é desagradável e precisa ser ocultada por alguma cena em que fique claro que o produto que está sendo oferecido é, mais que um meio de obtenção de lucro, um **objeto de desejo** do consumidor.

Essa observação sugere que a relação entre as cenas enunciativas não é estanque. Também a

canção popular parece funcionar desse modo.

Bilhete

(Ivan Lins - Vitor Martins)

Quebrei o teu prato,
Tranquei o meu quarto,
Bebi teu licor.
Arrumei a sala,
Já fiz tua mala,
Pus no corredor.

Eu limpei minha vida,
Te tirei do meu corpo,

Te tirei das entranhas,
Fiz um tipo de aborto
E por fim nosso caso acabou,
Está morto.

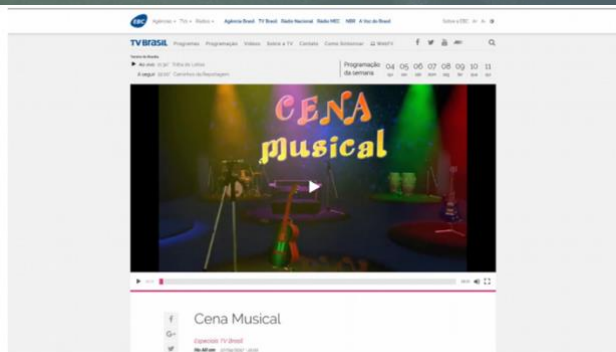
Jogue a cópia da chave
Por debaixo da porta
Que é pra não ter motivo
De pensar numa volta.
Fique junto dos teus,
Boa sorte, adeus.

Ao longo de toda a canção, somos interpelados pelas marcas dêiticas de pessoa que a atravessam: um **eu** dirige-se a um **tu**, encenando a transmissão de um comunicado direto e definitivo sobre o fim de um relacionamento decidido por apenas um dos envolvidos. Durante os poucos minutos em que a música se desenvolve, o ouvinte é convidado a assistir e a “tomar parte” nessa cena, concebida sob a forma de um **bilhete** — ora ocupando o lugar do **coenunciador** (“tu”), quando apenas escuta, ora o do **enunciador**, quando também canta. A cenografia que se constrói está fortemente associada a um *ethos*² de mulher ferida, porém decidida. Envolvidos por essa cena, tendemos a “esquecer” que quem efetivamente enuncia é um homem — e o faz por meio do canto, isto é, modulando cada vogal com determinada frequência, duração e entoação, compondo um desenho melódico e rítmico próprio que permite a repetição dessa “fala” (como ocorre na gravação original de 1980, em que Ivan Lins repete a última estrofe).

O que a cenografia nos levou a “esquecer” é que ela só se realiza por meio de outra cena: a **cena genérica**. É esta que nos convoca enquanto ouvintes — ou até como “intérpretes”, caso passemos a cantarolar a canção. Embora a cenografia, como cena concretamente textualizada, seja a que nos captura e transporta ao microuniverso de uma briga conjugal, fazendo-nos deixar momentaneamente de lado a cena genérica, esta não é apenas seu pano de fundo: ela a valida e, ao mesmo tempo, é por ela validada. Elementos como o prolongamento das vogais, o andamento lento típico do *blues* e o tom sussurrado da voz do cantor — traços próprios do gênero canção — ajudam a sustentar a cenografia melancólica que, em contrapartida, dá consistência estética à escolha desse gênero.

Contudo, esse dispositivo resultante da articulação entre gênero e cenografia nos convoca a uma outra instância: a cena pragmática, configurada pelo que se denomina **discurso literomusical** (Costa, 2012; 2022). É nessa cena que se inserem os compositores Ivan Lins e Vitor Martins, figuras midiáticas de destaque na instituição “MPB”. Curiosamente, no próprio jargão da música popular, a palavra “cena” é usada para designar esse universo — como ilustra o *print* apresentado a seguir.

² Sobre *ethos*, cf. Maingueneau, 2020.



Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/especialtvbrasil/episodio/cena-musical>. Acesso em: 17/10/2025.

Se assistirmos à canção “Bilhete” sendo executada — seja em um show ao vivo ou em um vídeo —, percebemos que estamos diante dessa cena mais ampla: o compositor no palco, ao teclado, acompanhado de músicos e diante de um público que o aplaude ao final.

No entanto, é essencial destacar que, conforme define Maingueneau, a cena englobante não se reduz ao contexto empírico e situacional da apresentação. Ela corresponde, antes, à instância discursiva que torna esse contexto possível e que ele próprio evoca. No caso de “Bilhete”, esse discurso constitui, como dissemos, o universo da música popular, no qual se estabelecem noções de autoria, obra e competência; reconhecem-se enunciadores legitimados, formas específicas de enunciação e de recepção; hierarquizam-se gêneros, temáticas, timbres e estilos; criam-se tradições e uma memória discursiva; validam-se determinadas cenas ou retomam-se outras já consagradas; e ainda se articulam outros discursos que o comentam e legitimam, como o jornalístico ou o midiático — características próprias de todo discurso institucional. (Costa, 2022)

2.2 Cenas validadas

Aliás, acabamos de tocar em um assunto que merece atenção: as **cenas validadas** (Maingueneau, 2001). Assim como os diversos artefatos languageiros com os quais lidamos cotidianamente se estabelecem na memória coletiva, como acontece com os gêneros, o *ethos* e as próprias estruturas linguísticas, também as cenas enunciativas podem, conforme o autor, se “cristalizar” e servir para facilitar certas estratégias discursivas.

Um ótimo exemplo de **cena validada** pode ser observado nos programas humorísticos da televisão brasileira que apresentam quadros ambientados em salas de aula, muito populares nas últimas décadas. Produções como *Escolinha do Professor Raimundo* (TV Globo), *Escolinha do Golias* (SBT) e *Escolinha do Barulho* (Record), entre outras, exploram a **cena escolar**, um cenário amplamente reconhecido e valorizado na cultura brasileira, para promover o riso e, em alguns casos, tecer críticas sociais.

Nesse tipo de quadro, o professor ocupa o centro da interação e representa o **ethos da autoridade do saber**, mas essa autoridade é constantemente desestabilizada pelos alunos, cujas

respostas incorretas — ainda que engraçadas — rompem com a lógica da disciplina e da ordem didática. Os alunos, por sua vez, não são personagens individualizados, mas encarnam tipos sociais estereotipados: o jogador de futebol, o homossexual, a mulher sensual ou ingênua, o bajulador, a fofoqueira, o nordestino, o caipira, entre outros elementos de grupos populares.

A comicidade surge, em grande parte, do uso criativo da linguagem — respostas absurdas, interpretações literais, trocadilhos — que subvertem as normas da instituição escolar. Também contribui o exagero na construção dos personagens e a repetição dos bordões, elementos que reforçam a previsibilidade e, ao mesmo tempo, o prazer cômico do público. Assim, a **sala de aula** é simbolicamente transformada: deixa de ser espaço de ensino e aprendizagem para se tornar um palco de inversão cômica, onde o aluno assume a supremacia discursiva.

O professor, nesse contexto, desempenha um papel paradoxal. Embora represente a autoridade e a racionalidade do saber, sua função é justamente ser desmoralizado pelos alunos. Ele simula exercer o papel tradicional do docente — conduzindo a aula, fazendo perguntas, corrigindo erros —, mas sua autoridade é constantemente anulada pelas intervenções cômicas dos estudantes. Desse modo, sua presença funciona como contraponto: o *ethos* sério do mestre realça o caráter burlesco dos alunos.

Esse é, portanto, um caso típico de cena validada que é subvertida — ou, mais precisamente, de uma tentativa de **invalidar** uma cena socialmente valorizada. Afinal, em uma sociedade que historicamente associa a escola à ascensão social e ao progresso coletivo, como entender o uso desse espaço como objeto de banalização e ridicularização, ainda mais quando essa comicidade recorre a identidades sociais vulneráveis como fonte de humor?

Ainda que a questão permaneça em aberto, podemos concluir que as **cenas validadas**, conforme define Maingueneau (2021, p. 92) — “já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam” —, estão, na verdade, em **constante disputa** dentro do jogo social, sendo continuamente questionadas, reafirmadas, ou transformadas.

2.3 Cenografias encaixadas

É importante notar que as cenas validadas se relacionam a um fenômeno mais amplo e recorrente nos processos cênicos do discurso: o **encaixamento de cenografias**.

Maingueneau, ao que nos parece, não utiliza o termo “encaixamento” (em francês, “emboîtement”) quando trata das três cenas nos diversos textos em que a questão é retomada, por vezes, *ipsis litteris*, incluindo o dicionário (Maingueneau; Charaudeau, 2004) e o glossário (Maingueneau, 2000) que privilegiam sua própria perspectiva de análise do discurso. O termo vai aparecer tardiamente, em Maingueneau (2020), que trata, na verdade, do conceito de “*ethos* encaixado”:

O monólogo de *ethos* “bucólico” acima evocado implicava a **existência de**



duas cenas de enunciação, uma encaixada na outra: a do personagem e a do autor, que nesse poema exibiu um ethos duplo: próximo daqueles que guardam contato com a Natureza e do conhecedor da poesia antiga.

O **encaixamento de um ethos em outro** ocorre em todos os tipos de texto. Nesse caso, o ethos representado interage com o ethos representante, segundo modalidades que variam em função do tipo e do gênero de discurso relacionados, mas também do posicionamento dos autores. A relação entre os dois ethos pode até mesmo estar no núcleo de decisões interpretativas importantes... (p. 33, grifos nossos)

Não há, porém, um desenvolvimento teórico consistente da noção no restante do texto.

Já havíamos assinalado, em Costa e Bezerra (2004), a importância desse fenômeno. Esse mecanismo discursivo consiste, como o próprio termo sugere, em inserir uma cenografia dentro de outra. Não temos condições aqui de aprofundar o conceito. Só podemos indicar que tal prática é bastante comum, pois frequentemente recorremos, em nossos discursos, a situações reais, imaginárias, oníricas ou hipotéticas — que, em geral, envolvem a fala própria ou a de outros (incluindo os fictícios ou imaginários). Esse recurso aparece com frequência em relatos de sonhos. Em tais relatos, o sonho é a cenografia que se destaca mais do que a cenografia composta pelo diálogo entre aquele que sonhou e seu ouvinte. Tal como ilustra o exemplo musical³ a seguir:

O sonho (Gilberto Gil)

³ Disponível em: <https://youtu.be/GDX96H3TiXA?si=-jzwrR36m6N866oF>. Acesso em 20 out. 2025.



Eu tive um sonho
Que eu estava certo dia
Num congresso mundial
Discutindo economia
Argumentava
Em favor de mais trabalho
Mais empenho, mais esforço
Mais controle, mais-valia
(...)
Apresentei
Estatísticas e gráficos
Demonstrei os maléficis
Efeitos da teoria
Principalmente
A do lazer e do descanso
Da ampliação do espaço
Cultural da poesia
(...)
Estava certo
De que tudo o que eu dizia
Representava a verdade
Pra todo mundo que ouvia
Foi quando um velho
Levantou-se da cadeira

E saiu assoviando
Uma triste melodia
Que parecia
Um prelúdio bachiano
Um frevo pernambucano
Um choro do Pixinguinha
E nessa hora
Todas as bocas sorriram
Todos os olhos me olharam
Todos os homens saíram
Um por um
(...)
Fiquei ali
Naquele salão vazio
De repente senti frio
Reparei que estava nu
Me despertei
Assustado e ainda tonto
Me levantei e fui de pronto
Pra calçada ver o céu azul
Os estudantes e operários que
passavam
Davam risada e gritavam
- **“Viva o índio do Xingu!”**

Nessa canção, pelo menos quatro cenas são construídas: a cena inicial do narrador (cenografia **encaixadora 1** – iniciada por “eu tive um sonho...”); a cena sonhada (**1.ª cenografia encaixada** - em itálico); a cena vivida pós-sonho (**cenografia encaixadora 2**), que pode ser considerada uma continuação da cenografia inicial; e a 2.ª **cenografia encaixada**, contida nessa continuação, em forma de discurso direto: “Viva o índio do Xingu” (em negrito).

Podemos também distinguir essas cenas considerando as cenografias encaixadoras **cenografias primárias** ou **principais** e as demais, **cenografias secundárias**. A primeira é relativa à cenografia produzida pelo próprio agente do enunciado (que conta uma pequena história em que sonha e desperta do sonho), já as outras se ligam à cenografia por ele relatada (a do sonho em si e o que ocorreu após o despertar), tal como o esquema abaixo:

CENOGRRAFIA ENCAIXADORA	CENOGRAFIAS ENCAIXADAS
1 Eu tive um sonho...	
	1.1 Discutindo economia em um congresso mundial (...) Um velho levantou-se e saiu assobiando (...) Todos os presentes sorriram e saíram (...) Fiquei sozinho, senti frio, estava nu.
2 Me despertei (...) Me levantei (...) Fui pra calçada (...) Os estudantes e operários (...) gritavam:	
	2.1 Viva o índio do Xingu!

Tabela 01 - Esquema de cenografias na letra da canção “Um sonho”, de Gilberto Gil (1991).

Fonte: elaboração própria.

2.4 Jogos de cenas

Do exposto, se conclui que investir num ato de fala, no fundo, é **jogar com cenas**. Na conversação cotidiana, por exemplo, as três cenas costumam se confundir. Se, caminhando por uma rua do centro de qualquer cidade, alguém fala, numa conversa, “Tá vendo aquele edifício, moço? Ajudei a levantar”, esse alguém pretende que o **eu** representado no seu enunciado (implícito em “ajudei”) corresponda ao produtor da fala, seja enquanto pessoa física, seja como pessoa institucional (um pai de família ou um operário da construção civil, por exemplo) e também um **eu** referido na cenografia situada no passado, o que ajudou a erguer o prédio.

Mas, fora disso, um jogo bem comum é a cenografia desviar o foco do leitor-ouvinte do quadro cênico (cena englobante + cena genérica). E é justamente o caso da canção. Basta que o “Tá vendo aquele edifício, moço? Ajudei a levantar” seja, ao invés de falado, cantado (“Cidadão”, Zé Geraldo / Lúcio Barbosa, 1981), por Zé Geraldo⁴ ou Zé Ramalho⁵, para que tudo mude. O **eu** da enunciação já não necessariamente remete ao produtor físico do enunciado, remetendo misteriosamente a alguém pouco determinado, de existência puramente virtual e passageira, que se tem chamado de “personagem” ou, equivocadamente, “eu lírico”, mas que interpela o ouvinte, monopolizando sua atenção. Não há mais confusão, pois certamente os Zés não ajudaram a construir o edifício.

Assim, diferentes discursos jogarão de diferentes modos com as cenas discursivas e esses jogos têm natureza histórica. A literatura tradicionalmente tem conferido uma posição de hegemonia à cenografia em detrimento do quadro cênico. Assim, o objetivo de um romance, por exemplo, durante muito tempo foi conquistar o leitor unicamente pela cenografia, ficando em segundo plano o autor, seja como responsável pela enunciação genérica seja como escritor

⁴ Disponível em: https://youtu.be/6aG8ikHY6L4?si=Jrpye7sq_KWJcbLe. Acesso em 20 out. 2025.

⁵ Disponível em: <https://youtu.be/siq9vTXUUY?si=taHoqqynOKWOrMzD>. Acesso em 20 out. 2025.

renomado ou desconhecido. Hoje, porém, tem sido comum o que se chama de “autoficção”. Trata-se de um estilo de escrita que une fatos da vida do autor e ficção, apagando a distinção entre cenografia e quadro cênico. Nesse formato, o escritor explora sua própria identidade e memória sem a necessidade de ser factualmente preciso. Além disso, as feiras literárias hoje têm reunido uma grande quantidade de leitores ansiosos por conhecer seus escritores prediletos, saber como eles são fisicamente, como é a sua voz, o que eles pensam e, se possível, conversar com eles e adquirir autógrafos e *selfies*.

Já na música popular, também são construídas cenografias, como vimos em “Bilhete”. Mas, por sua estreita vinculação a um corpo cantante, essa ocultação do quadro cênico é mais difícil e só pode ser momentânea ou talvez nem existir. A música popular é inseparável de uma exibição de corpos, vozes e performances em diversos canais midiáticos (capas de discos, fotos em revistas especializadas, entrevistas, vídeos na televisão e na Internet, etc.) oferecida a um público ansioso e ansioso, tudo isso em meio a um mercado cujos agentes investem e estimulam essa interação que resulta em retorno financeiro altíssimo.

Analisar o jogo das cenas enunciativas pode nos ajudar a entender o nexo de determinada configuração desse jogo e os diversos **posicionamentos**⁶ em dado momento histórico nessa instância discursiva. Diferentes posicionamentos demandam diferentes configurações enunciativas que correspondem a diferentes efeitos de sentido em determinada conjuntura sócio-histórica. No discurso literomusical brasileiro, os **tropicalistas**, por exemplo, cuidam, em diversas canções, de pôr em evidência a cena englobante, gerando um efeito de estranhamento junto ao ouvinte habituado com o esquema tradicional da canção, que podemos denominar de **narrativo**, que consiste, como dissemos, em fazer a cenografia prevalecer sobre o quadro cênico mesmo que momentaneamente: são exemplos, “Irene” (por Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1969)⁷, “Panis et circenses” (por Mutantes, 1968)⁸ e “Tropicália”, Caetano Veloso, 1968)⁹. Nessas três canções, explicita-se o quadro cênico, isto é, o processo de gravação dentro do próprio fonograma¹⁰. Nelas, o ouvinte é convidado a perceber que o estúdio não é um espaço oculto, mas parte integrante da criação artística. Essa presença sonora dos bastidores rompe com a ilusão de uma canção “acabada” e reforça a ideia tropicalista de mistura entre arte e vida.

Em “Irene”, essa fronteira se dissolve de modo especialmente sugestivo. Primeiro, a

⁶ Para Maingueneau (2006), **posicionar-se** é estabelecer uma identificação num espaço saturado por múltiplas posições já estabelecidas. Segundo o autor, o investimento em determinado gênero, ethos, variedade linguística, etc. implica um posicionamento, isto é, um engajamento a “escolas”, “doutrinas”, “movimentos”, por parte do enunciador, em relação a um determinado percurso no campo discursivo.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/INA4TcoqVcE?si=vXs7ein7O5kc9ovr>. Acesso em: 17 out. 2025.

⁸ Disponível em: https://youtu.be/PHfbbHUqZ_g?si=bCWmWSwdeRzIPnUg. Acesso em: 17 out. 2025.

⁹ Disponível em: <https://youtu.be/CFC9ceKU5Y?si=GwsI6Q8PKs8tzfLh>. Acesso em: 17 out. 2025.

¹⁰ Um **fonograma** é a gravação de uma obra sonora fixada em um suporte físico ou digital. Quando se pesquisa sobre o discurso literomusical a partir do século XX, a realidade do fonograma se impõe. Ao contrário de um poema, que continua tendo a mesma identidade independentemente do suporte em que circula (seja um livro, um caderno ou uma página na internet) e do agente que o fez circular, uma canção gera um fonograma próprio a cada nova gravação realizada por um intérprete ou grupo de intérpretes, em um estúdio (profissional ou caseiro) ou show.

contagem (“1, 2, 3...”) usada pelos músicos em ensaios. Depois, durante a canção, após repetir a letra uma primeira vez, Gilberto Gil, cantando com Caetano, erra a entrada e a canção cessa. Eles conversam entre si sobre a falha enquanto os instrumentos executam acordes avulsos. De novo a contagem, a canção é retomada (ou reiniciada) e se conclui. No fonograma, mostra-se a conversa dos artistas e o instante da gravação se transforma em parte da obra, como se o registro técnico constituísse uma cenografia encaixada que irrompesse na cenografia principal em que o enunciador expressa nostalgia (“Irene” é uma espécie de canção de exílio). Esse jogo de cenas paradoxal, em que a cena englobante “se insere” na cena englobada revela o gesto tropicalista de não esconder o artifício técnico que torna possível a canção, mas integrá-lo esteticamente.

Já em “Panis et Circenses” (1968), gravada pelos Mutantes e composta por Caetano e Gil, não o estúdio, mas o aparelho de reprodução da canção aparece como objeto estético. Na segunda metade do fonograma, após a execução da letra completa, exatamente quando a banda canta, acompanhada por orquestra, a palavra “morror”, toda a massa sonora ralenta e se converte em uma mixórdia de sons indiscerníveis que, progressivamente mais grave e em *fade out*, se encaminha para o silêncio. Trata-se de efeito que se ouve quando uma vitrola executando um disco é desligada da tomada. Mais uma vez, vemos (ouvimos) em ação a metadiscursividade do Tropicalismo nesse jogo de cenas no qual o todo é inserido na parte. Essa é uma forma de assumir e dar valor estético aos recursos técnicos que viabilizam a recepção da música.

Outro caso em que se expõem os “bastidores” da criação musical como parte da própria obra de arte é o da canção “Tropicália”, também de Caetano Veloso (1968). Logo nos primeiros segundos do fonograma, surgem sons de pré-ensaio: instrumentos testando a afinação, percussão preparatória e uma voz de teste dos microfones onde o processo de gravação é tematizado. Conta-se que, durante as sessões no estúdio da Philips, em 1967–68, o maestro Rogério Duprat, responsável pelos arranjos, trabalhava com uma orquestra e uma equipe que incluía músicos dos Mutantes, o percussionista Dirceu e outros colaboradores, dentre os quais, Rogério Gauss, o técnico de som e operador de gravação) que trabalhava no estúdio. Antes de gravar “Tropicália”, enquanto o maestro testava o som do microfone, o percussionista Dirceu, já imbuído do clima tropicalista, improvisa uma narração sobre a descoberta do Brasil. Ele cita a famosa frase de Pero Vaz de Caminha e, brincando, menciona o técnico de som (“e o Gauss da época **gravou**”). Essa fala, nascida do puro improviso de estúdio e complementado por sons tropicais, acabou virando cenografia encaixada ao se tornar a abertura oficial da música. Caetano transforma o próprio ato técnico de registrar uma canção em discurso artístico, ressaltando a consciência da mediação tecnológica e da colagem — princípios centrais do Tropicalismo.

Enquanto o movimento Bossa Nova, empenhado em criar um novo gênero musical derivado do samba, exhibe uma consciência **autorreferente** em **metacanções** como “Desafinado” e “Samba de uma nota só” — manifestação de uma modernidade que chega à canção brasileira com certo atraso em relação à literatura —, o Tropicalismo radicaliza rompendo com a narratividade tradicional ainda alimentada pela Bossa Nova. Em vez de reafirmar uma identidade coesa, seus “jogos de cena”

buscam desconstruir tal esquema narrativo, trazendo à tona o próprio ato de criação. Obras como “Tropicália”, “Panis et Circenses” e “Irene” deixam transparecer o ambiente do estúdio, os bastidores, as falas e as falhas técnicas, o equipamento de reprodução, etc., desmontando a ilusão de uma obra acabada e autônoma. Esse gesto metadiscursivo, característico da arte pós-moderna, propõe que a criação artística seja percebida como construção e artifício, e não como simples e espontâneo reflexo da realidade ou da “alma” do artista (Sant’Anna, 1986; Sanches, 2000).

3. Sujeito enunciador e cena englobante

Das três cenas discutidas por Maingueneau, a englobante talvez seja a que mais tem merecido aprofundamento por parte do autor francês. Desde que formulou o conceito, ele tem publicado trabalhos sobre o discurso literário (2006), sobre o discurso religioso (1983 e 2005) e, mais recentemente, sobre os discursos jurídico e filosófico (2025)¹¹.

A partir da leitura desses trabalhos, parece-nos crucial pensar que a cena englobante é **discursiva**, não podendo ser confundida com o contexto “socialmente descritível” (Maingueneau, 2006, p. 250), porque não existe sociedade sem linguagem nem linguagem sem sociedade.

Em palestra proferida durante o XVI Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Estudos do Discurso (ALED), ocorrido de 8 a 11 de julho de 2025, no campus de Belo Horizonte da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Maingueneau manifestou, o seguinte em um *slide* intitulado “As palavras e as coisas”:

Quando estudamos os EA (enunciados aderentes¹²) devemos também renunciar a um pressuposto muito enraizado que consiste em separar rigorosamente a linguagem e o mundo, as palavras e as coisas. Devemos fazer entrar no espaço do discurso **seres híbridos**, onde palavras e coisas são indissociáveis. (Grifo nosso)

A **cena englobante** é um desses “seres híbridos” que aparenta uma situação empírica, mas que é, na verdade, conforme a **AD**, profundamente social e profundamente discursiva. Essa concepção distingue a AD de abordagens como a **pragmática** e a **semântica**, nas quais o contexto é visto como externo e situacional — ligado a quem fala, onde, quando e com que intenção. Nessas perspectivas, o sentido depende das intenções e convenções sociais.

Já para disciplinas como a **História** e a **Sociologia**, o contexto é entendido como um conjunto de condições históricas e institucionais que explicam o discurso “de fora”. Em contraste, a AD concebe o contexto como **parte constitutiva e linguística** do discurso, inseparável dele na produção do sentido — não um entorno explicativo, mas algo que **se materializa na própria enunciação**.

¹¹ Os manuais “Pragmática para o discurso literário” (1996) e “Elementos de Linguística para o texto literário” (1996), embora não utilizem os conceitos, versam, de certo modo, sobre cenografia e cena genérica.

¹² Sobre esse conceito, cf. Maingueneau, 2022.

Dito isto, vejamos algumas reflexões um tanto esparsas sobre a relação entre cena englobante e sujeito enunciador.

3.1 Cena dramática e cena jornalística

Voltemos à cena teatral, a partir da qual o conceito foi forjado.

É fato que as funções dramatúrgicas das pessoas no tempo-espço dramático são bem sinalizadas, mas no caso de muitas cenas enunciativas, nem os agentes nem os elementos cronotópicos são necessariamente marcados.

Vejamos a cena englobante da maioria das apresentações teatrais: antes do início de uma peça teatral, o público recebe um material impresso com informações sobre a peça (elenco, ficha técnica, sinopse, agradecimentos, etc.). Além disso, três sons anunciam que a peça está prestes a começar: o primeiro avisa que o espetáculo vai começar em breve; o segundo, que o público deve se dirigir aos assentos; e o terceiro toque indica que a peça vai começar imediatamente e as portas da plateia serão fechadas. Esses sons, ao mesmo tempo que avisam, posicionam as pessoas presentes na posição de **público** ou de **atores** em atuação (além das outras funções secundárias).

No decorrer da peça, cada ator, especialmente os que desempenham os papéis principais, se equilibram entre “encarnar” com a máxima perfeição o *ethos* dos personagens e demonstrar sua **forma pessoal** de “ler” aqueles personagens. Ao final da peça, as cortinas fecham, os atores reaparecem (despidos do *ethos* de seus personagens), são aplaudidos e agradecem se curvando de mãos dadas aos aplausos da plateia. Depois, podem chamar o público para um debate sobre a peça, receber os fãs para autógrafos e fotos, ou simplesmente proceder ao desmonte do cenário.

Mas, em uma reportagem de uma revista ou jornal escritos, em nenhum momento (afora o nome do autor e a hora da publicação), a subjetividade do responsável pela enunciação se explicita. Ao contrário, oculta-se sistematicamente:

Professor brasileiro perde 21% do tempo de aula para manter disciplina
Relato dos professores brasileiros é semelhante ao dos docentes dos países da OCDE
Mariana Tokarnia - Repórter da Agência Brasil, da Agência Brasil
07/10/25 às 19:01 | Atualizado 07/10/25 às 19:01

No Brasil, os professores perdem, em média, 21% do tempo de aula para manter a ordem em sala. Ou seja, a cada cinco horas de aula, uma hora é perdida para conseguir a atenção dos estudantes. O dado é da Talis (Pesquisa Internacional sobre Ensino e Aprendizagem) 2024, divulgada nesta segunda-feira (6), pela OCDE (Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico).

O estudo, feito a partir de entrevistas com professores e diretores principalmente dos anos finais do ensino fundamental (6º ao 9º ano), compara a educação em 53 países. Enquanto no Brasil, os professores

perdem 21% do tempo de aula com questões relacionadas à disciplina, nos países-membros da OCDE a média é menor, 15%. O estudo mostra que houve um aumento de 2 pontos percentuais entre 2018 e 2024, tanto no Brasil quanto entre os países da organização.

(...)

(Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/educacao/professor-brasileiro-perde-21-do-tempo-de-aula-para-manter-disciplina/>. Acesso em: 08 out. 2025.)

Com efeito, o enunciador do texto acima não apela por seu interlocutor nem através de nome próprio ou genérico (“leitor”), nem de pronome; também não se auto identifica, não diz de onde fala (qual estado ou cidade do Brasil?) e só se sabe **quem e em que momento** fala através de elementos do paratexto. Isso porque a reportagem acima é, como se diz no jargão jornalístico, “assinada”, o que nem sempre é o caso.

O entendimento desse modo distanciado de funcionamento pode estar justamente na **cena englobante**: o texto acima emana do discurso jornalístico e é sabido que essa instância discursiva se pretende “objetiva”. Ela alardeia que seus enunciados se constituem um espelho do real, isto é, que refletem o mais fielmente possível os “fatos”, os “acontecimentos”. Trata-se de um modelo de enunciação em que o que foi enunciado sobre o mundo, no caso, o tempo perdido pelo professor brasileiro com a disciplina em sala de aula, não deve depender de um “eu”, de um tempo ou de um espaço específicos relacionados ao sujeito que está relatando, mas dos dados da pesquisa mencionada. O que foi dito é, independentemente de quem disse, de quando se disse e de onde se disse. Trata-se, no entanto, de uma estratégia, pois encobre que dados estatísticos não falam por si mesmos: a escolha de uma pesquisa e não de outras, a leitura dos dados, a adoção acrítica de pressupostos ideológicos (a manutenção da “ordem” é algo positivo em uma sala de aula e levar tempo para atingi-la é uma “perda”), etc. são opções do sujeito enunciador. Mas elas não são explicitadas e dificilmente são confessadas, sendo necessárias análises discursivas para demonstrar.

Assim, a cena dramática necessita aparecer enquanto cenografia com toda sua espessura, de tal modo que a plateia distinga claramente o que é encenação artística e o que é “realidade”, ou seja, do que é **cenografia** e o que é **quadro cênico**. A cena jornalística, ao contrário, deseja omitir-se enquanto cenografia ou que esta seja a mais fina possível, de tal modo transparente que possa, pretensamente, mostrar o “real como ele é” ou “os fatos como eles são”. No máximo, o que deve ficar explícito é que aquela é a voz de um jornalista em busca da notícia, porta-voz dos acontecimentos.

3.2. Configurações enunciativas e jogos de cena na música popular

Utilizaremos o discurso literomusical, que tem sido objeto de nossas pesquisas nos últimos anos (Costa, 2005, 2012, 2022), para discutir as diversas possibilidades de relação entre cenografia, cena genérica e cena englobante bem como a questão da configuração das posições enunciativas do

sujeito na construção cênica. Tais pesquisas nos levaram a propor duas tipologias de configurações enunciativas em canções:

Tipologia I (quanto à configuração dos índices enunciativos presentes no texto das canções):

1 - canções **dialogais** – canções em que a cenografia se apresenta em forma de diálogo.

1.1 - **polivocais** – apresenta mais de um enunciador. Ex.: “Sinal fechado”¹³, de Paulinho da Viola; “A noite dos mascarados”¹⁴, de Chico Buarque.

1.2 - **monovocais** – bem mais comuns, encenam apenas o dizer do enunciador do diálogo, sem a réplica do coenunciador, mas com a marcação deste último através de dêiticos (“tu”, “você” e correlatos). Ex.: “Coração selvagem”¹⁵, de Belchior; “Você é linda”¹⁶, de Caetano Veloso.

2 - canções **monologais** – canções em que o enunciador encena uma espécie de meditação, crônica ou contação de história. Ou seja, age como se falasse para si mesmo ou para ninguém.

2.1 **monologais subjetivas** - priorizam a expressão do sujeito, que fala de si sem se dirigir explicitamente a um coenunciador. Ex.: “Mulher eu sei”¹⁷ (Chico César); “Se eu quiser falar com Deus”¹⁸ (Gilberto Gil).

2.2 **monologais objetivas** - são canções que encenam narrativas: apresentam-se sem nenhuma referência seja ao sujeito enunciador seja ao coenunciador. “A jangada voltou só”¹⁹ (Dorival Caymmi); “O rancho da goiabada”²⁰ (João Bosco e Aldir Blanc).

Tipologia II (quanto à configuração de cenas enunciativas apresentadas no fonograma da canção):

1 - Canções **cenográficas** - canções que estabelecem uma cenografia que encobre o quadro cênico; podem ser:

a) **simples** - assentam-se apenas em uma única cenografia (enunciadores, topografia e cronografia). Ex.: “Fotografia”²¹ (Tom Jobim); “Na hora do almoço”²² (Belchior).

¹³ “- Olá, como vai? / - Eu vou indo e você, tudo bem? / - Tudo bem eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro, e você? - Tudo bem, eu vou indo em busca de um sono tranquilo...”

¹⁴ - Eu sou seresteiro, poeta e cantor. / - O meu tempo inteiro só zombo do amor. / - Eu tenho um pandeiro. / - Só quero um violão. / - Eu nado em dinheiro. / - Não tenho um tostão...

¹⁵ “Meu bem, guarde uma frase pra mim / Dentro da sua canção. / Esconda um beijo pra mim ? Sob as dobras do blusão. / Eu quero um gole de cerveja / No seu copo, no seu colo e nesse bar...”

¹⁶ “Você é linda, mais que demais / Você é linda, sim. / Onda do mar do amor / Que bateu em mim...”

¹⁷ “Eu sei como pisar / No coração de uma mulher / Já fui mulher eu sei / Já fui mulher eu sei. / Para pisar no coração de uma mulher / Basta calçar um coturno / Com os pés de anjo noturno...”

¹⁸ “Se eu quiser falar com Deus / Tenho que ficar a sós / Tenho que apagar a luz / Tenho que calar a voz / Tenho que encontrar a paz / Tenho que folgar os nós / Dos sapatos, da gravata / Dos desejos, dos receios...”

¹⁹ “A jangada saiu com Chico Ferreira e Bento / A jangada voltou só / Com certeza foi lá for a / Algum pé de vento / A jangada voltou só...”

²⁰ “Os bóias-frias / Quando tomam umas biritas / Espantando a tristeza / Sonham com bife-a-cavalo / Batata-frita e a sobremesa...”

²¹ “Eu, você, nós dois / Aqui neste terraço à beira-mar / O sol já vai caindo e o seu olhar / Parece acompanhar a cor do mar / Você tem que ir embora / A tarde cai / Em cores se desfaz, / Escureceu...”

²² “No centro da sala / Diante da mesa / No fundo do prato / Comida e tristeza / A gente olha, se toca e se cala / E se desentende no instante em que fala...”

b) **complexas** - quando possuem cenas encaixadas derivadas de uma cenografia principal. Ocorre, em especial, quando há uma cena hipotética ou citada. Exs.: “Eu e a brisa”²³ (Johnny Alf); “Folhetim”²⁴ (Chico Buarque).

c) **mistas** - constituídas de diferentes cenografias no mesmo plano. Exemplificam essa categoria as canções “Fotografia 3 x 4”²⁵ (Belchior) e “Arrastão”²⁶ (Edu Lobo / Vinícius de Moraes).

Nesta última, coexistem as seguintes cenografias (esquematizadas abaixo apenas na dimensão dos enunciadores):

1a cenografia: **eu** → Coenunc. (= coobservador “João”) [ela/e = “jangada”, “arrastão”]

2a cenografia: **eu** → Coenunc. (= “minha Santa Bárbara”) [ela = “Janaína”]

* Coenunc. = coenunciador.

2 - Canções **metagenéricas** ou **metacanções** – canções em que é explicitada a cena genérica (o **eu** da canção se apresenta como cantor, isto é, o enunciador do gênero canção); são exemplos “Saga da Amazônia”²⁷ (Vital Farias) e Samba de uma nota só”²⁸ (Tom Jobim / Newton Mendonça);

3 – Canções **metaenunciativas** - são aquelas que tematizam o próprio ato de enunciar sem necessariamente explicitar a cena genérica como fazem as metacanções. Observe-se que estas não são comuns, dado que a canção é um gênero que tende a requerer a criação de cenografias que confirmem sentido à existência de um texto verbal em uma melodia. Uma canção que se refere a si própria enquanto canção quebra uma espécie de contrato tácito em que a cenografia deve prevalecer em relação ao quadro cênico e, por isso, é encarada como algo até certo ponto inusitado (Costa, 2026). Daí que é mais comum canções referirem-se ao seu fazer enunciativo enquanto cenografia. Exemplos: “Joãozinho Boa Pinta” (Haroldo Barbosa, Geraldo Jacques)²⁹ e “Vide verso meu endereço” (Adoniran Barbosa)³⁰

²³ “Ahh se a juventude que essa brisa canta / Ficasse aqui comigo mais um pouco / Eu poderia esquecer a dor / De ser tão só / Pra ser um sonho...”

²⁴ “Se acaso me quiseses / Sou dessas mulheres / Que só dizem sim / ... / E te farei as vontades / Direi minhas verdades / Sempre à meia luz / E te farei vaidoso / Supor que és o maior / E que me possuis...”

²⁵ “Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei / Jovem que desce do norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana / ... / Desses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem / Veloso, o Sol não é tão bonito pra quem vem do norte e vai viver na rua / A minha história é talvez, é talvez igual à tua / Jovem que desceu do norte, que no sul viveu na rua...”

²⁶ “Êh!, tem jangada no mar / Ei, ei, ei, hoje tem arrastão / Êh!, todo mundo pescar / Chega de sombra, João / Já ouviu? // Olha o arrastão entrando no mar sem fim / Ei, meu irmão, me traz lemanjá pra mim / ... // - Minha Santa Bárbara, me abençoi! / Quero me casar com Janaína...”

²⁷ “Foi então que um violeiro chegando na região / Ficou tão penalizado / E escreveu **essa canção** / E talvez desesperado / Com tanta devastação / Pegou a primeira estrada / Sem rumo, sem direção / Com os olhos cheios de água / Sumiu levando essa mágoa / Dentro do seu coração...”

²⁸ “Eis aqui **este sambinha** / Feito de uma nota só / Outras notas vão entrar, / Mas a base é uma só / Esta foi a consequência do que eu acabo de dizer / Como eu sou a consequência inevitável de você...”

²⁹ “Eu desfolhando o meu caderno de notas / Encontrei seu endereço e resolvi telefonar / Alô, alô, cinco-cinco-sete / É você, Elizabete?, eu preciso lhe falar / ... / Sei que você se lembra / Por favor, não diga “não” / Não venha com a desculpa que eu errei **a ligação**...”

³⁰ “(Falado) Seu Gervásio, se o Dr. José aparecer por aqui, cê dá esse bilhete a ele, viu.”

4 - Canções **metadiscursivas** – no fonograma, explicitam a cena englobante, mostrando aspectos relacionados a seu próprio processo de produção e mundo discursivo. Podem ser **simples**, quando se trata de mera referência a sua prática discursiva, legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar. São exemplos: “Argumento”³¹ (Paulinho da Viola), além de “Pau de arara”³², de Guio de Moraes e Luiz Gonzaga. Mas podem também ser complexas quando há planos enunciativos distintos sobrepostos que conversam entre si. São exemplos “Derramaro o gai”³³ (Luiz Gonzaga / Zé Dantas) e “Tu és o MDC da minha vida”³⁴, de Raul Seixas e Paulo Coelho. Nesses fonogramas, os cantores aparecem enquanto tal comentando a própria execução da canção.

Em síntese, podemos esboçar os seguintes quadros:

a) Quanto à configuração dos índices enunciativos:

canções dialogais	polivocais	eu ↔ tu
	monovocais	eu → tu
canções monologais	subjéticas	eu ← (tu)
	objetivas	(eu) → (tu)

Tabela 2 - tipologia de canções conforme a marcação dos enunciadores na cenografia.

b) Quanto à configuração de cenas enunciativas:

Canções cenográficas	Simples
	Complexas
	Mistas
Canções metagenéricas ou metacanções	
Canções metadiscursivas	Simples
	Complexas

Tabela 3 - tipologia de canções conforme o jogo de cenas enunciativas.

Pode ler, num tem segredo nenhum.
Pode ler, seu Gervásio. (Cantado) Venho por meio / **Destas mal traçadas linhas**
/ Comunicar-lhe que fiz um samba pra você...”

³¹ “Tá legal / Eu aceito o argumento / Mas não me altere o **samba** tanto assim / Olha que a rapaziada tá sentindo falta / Do **cavaco**, do **pandeiro** e de um **tamborim**...”

³² “Quando eu vim do sertão / Seu môleço, do meu Bodocó / A malota era um saco / E o cadeado era um nó / / Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara / Eu penei, mas aqui cheguei // Trouxe um **triângulo**, no matolão / Trouxe um **gonguê**, no matolão / Trouxe um **zabumba** dentro do matolão / **Xote**, **maracatu** e **baião** / Tudo isso eu trouxe no meu matolão...”

³³ Eu nesse coco num vadeio mais / Apagaro o candeeiro, derramaro o gai / ... / Derramaro, derramaro, derramaro, aha, derramaro o gai! / Derramaro (- **será que sai?** - **sai!**) derramaro o gai... (cf. <https://youtu.be/DjwxlsRXD6o>. Acesso em: 25 out. 2025).

³⁴ “**Eu dedico essa música à primeira garota que está sentada ali na fila:** Tu és o grande amor da minha vida / Pois você é minha querida / E por você eu sinto calor...” (cf. <https://youtu.be/li8EEGSxSSo>. Acesso em: 25 out. 2025).

Fica claro, a partir da Tabela 2, que todo texto, seja de qual gênero for, parte de um sujeito enunciador para outro. No entanto, os diversos textos podem estrategicamente, através de índices linguísticos (dêiticos), realçar, na cenografia, seja o enunciador, seja o coenunciador, seja ambos. Assim, as configurações podem ir do máximo de dialogalidade, quando a cenografia simula o diálogo (canções dialogais polivocais), ao mínimo, quando a cenografia cancional simula a narrativa ou a reflexão, assemelhando-se a um microconto ou uma microcrônica (canções monológicas objetivas).

A terceira tabela complementa a primeira e ambas nos ajudam a ver como se comportam as cenas enunciativas na canção popular.

Maingueneau (2008, p. 155 - 157) propõe uma tipologia de gêneros de acordo com a relação entre os gêneros e a cenografia. Ele relaciona cinco tipos de gêneros: gêneros de 1.º, 2.º, 3.º, 4.º e 5.º graus.

Os **gêneros de primeiro grau** praticamente não possuem cenografia, pois obedecem a fórmulas fixas, como certidões ou listas telefônicas, e também não pressupõem autoria individual. Os **de segundo grau** exigem certa singularidade de seus enunciados, mas dentro de moldes rígidos. É como se possuíssem uma cenografia fixa. São exemplos as notícias televisivas. Já os **de terceiro grau** permitem alguma originalidade cenográfica. Guias de viagem e panfletos políticos podem ser exemplos.

Nos **gêneros de quarto grau**, a inovação cenográfica é constante, embora subordinada às estruturas do gênero — é o caso das propagandas e programas de entretenimento. Por fim, os **gêneros de quinto grau** problematizam a própria noção de gênero, pois dependem de uma **autocategorização autoral**. Neles, o nome atribuído pelo autor (“meditação”, “ficção”, “fantasia”) não é mero rótulo, mas um **ato de posicionamento discursivo** que influencia a interpretação do texto.

Nessa proposição, a canção³⁵ é colocada como exemplo de gênero de quarto grau. Preconizamos, no entanto, que a canção se situe entre os gêneros de 4º e 5º graus. Conforme o próprio autor indica,

Gêneros de quarto e quinto graus são em muitos aspectos similares: ambos precisam construir cenografias estimulantes para convencer suas audiências, dão sentido à sua própria atividade discursiva e propõem uma estrutura que deve estar em harmonia com o próprio conteúdo de seu enunciado. No entanto, enquanto os gêneros de quarto grau, por exemplo, são impostos por obrigações sociais, aparecendo em decorrência de restrições sociais precisas, os gêneros de quinto grau dependem do modo pelo qual um autor coloca sua identidade em jogo. (Maingueneau, 2008, p. 157)

É bem o caso da canção, porque, de um lado, o cancionista é obrigado a enquadrar suas

³⁵ Estranhamente, o autor adjetiva a canção como “folclórica”, provavelmente querendo diferenciá-la da canção erudita. Lembrando que, na França, não é comum associar a expressão “populaire” (“popular”) à palavra “chanson” (“canção”) no mesmo sentido que se faz no Brasil.

palavras no *script* definido pela linguagem melódica, ou seja, a imprimir a cada sílaba notas musicais convencionais que comporão diferentes intervalos melódicos e consequentemente diferentes desenhos melódicos, tudo isso dentro de um esquema rítmico norteado por um ou mais dos diferentes subgêneros já construídos no campo artístico. Por outro, porém, ainda que sob essas restrições, é comum o compositor redefinir seu gênero através do título. São exemplos: “**Poema azul**”, de Sérgio Ricardo, “**Aula de matemática**”, de Tom Jobim e Marino Pinto, e “**Meditação**”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, “**Carta ao Tom 74**”, de Toquinho e Vinícius de Moraes; “**Oração ao tempo**”, de Caetano Veloso; “**Receita para virar casaca de neném**”, de Chico Buarque, dentre tantas outras.

Podemos, então, relacionar o jogo de cenas em canções com a questão do **posicionamento**. A geração de artistas que concebeu a Bossa Nova no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, por exemplo, ciosa por se afirmar e consolidar seu movimento, investiu em uma série de canções metagenéricas e metadiscursivas embora oscilassem entre a afirmação identitária de um novo gênero e o investimento no que seria a **modernização** de um gênero tradicional, no caso, o samba. Semelhante fenômeno aponta para o que observa Maingueneau (1989) sobre o metadiscurso: essa suposta afirmação de identidade precisa ser pensada não como a relação de uma formação discursiva consigo mesma, mas, desde o início, “como uma maneira de organizar a relação com o que se imagina, indevidamente, exterior” (Maingueneau, 1989, p. 75). Por essa perspectiva, nas canções do movimento bossanovista, tal fenômeno indica um esforço de demarcar uma relação **alteritária**, mesmo que ambígua e vacilante, em relação a um modo de fazer canção considerado “ultrapassado”, “antigo”, “demodê”, etc.

3.3 Uma aplicação: Bossa Nova e identidade de gênero

Naves (2015), ao examinar as canções “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, ambas de Newton Mendonça e Tom Jobim, no intuito de comparar a construção de subjetividades operada pela bossa nova e os sambas-canção do período anterior, tece o seguinte comentário:

As duas canções são irônicas e mostram um sujeito lírico preparado para o jogo amoroso. Outra característica das duas músicas é que homens e mulheres podem cantá-las sem se preocuparem com questões relativas a gênero, pois elas se adéquam tanto à sensibilidade masculina quanto à feminina, para não falar na homoerótica. (p. 15)

A autora acrescenta “Insensatez”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que, por não precisar o gênero do enunciador, “recebeu interpretações masculinas e femininas” sem maiores alterações na letra (idem, ibidem). Naves nos dá o ponto de partida para as questões suscitadas neste artigo. Embora não aprofunde a questão, a autora sugere que a sensibilidade bossanovista neutralizou nas

canções a oposição homem-mulher, possibilitando que as intérpretes pudessem cantá-las sem a necessidade de adaptações. Em termos discursivos, a cenografia desenvolvida em forma de diálogo se confundiria, nesse aspecto, com o quadro cênico, fazendo parecer para o ouvinte que a intérprete o tem como interlocutor direto, sem a mediação cenográfica. Examinando-se um corpus maior, essa afirmação se confirmaria?

Antes de prosseguirmos, é importante assinalar que a Bossa Nova foi um movimento quase exclusivamente masculino. Ainda que Nara Leão tenha tido papel decisivo na aglutinação e na disseminação das ideias estéticas do grupo, ela não produziu nenhuma canção, sendo exclusivamente intérprete. Aliás, as mulheres se destacaram nesse movimento sobretudo como intérpretes: Sylvia Telles, Nara Leão, Maísa, Wanda Sá, Elis Regina, Leny Andrade, dentre outras.

Voltando à questão suscitada por Naves, tomamos um subcorpus composto por 28 canções de nosso corpus escolhidas a partir dos seguintes critérios:

- Trata-se de canções do período de auge da Bossa Nova, que vai de 1958 (ano de lançamento do disco “Canção do amor demais”) e 1964 (ano em que os principais expoentes do movimento se transferiram para o exterior);
- São canções que ocuparam a parada de sucessos no período, conforme Mello e Severiano (1997).

Eis um quadro das canções com um resumo das cenografias presentes em cada uma:

Título da canção (Autor(es))	Lançamento	Cenografia
“Chega de saudade” (Jobim e Vinícius de Moraes)	1958	diálogo monovocal (coenunciador → “minha tristeza”). (heterorreferência especificada por gênero “ela”)
“Eu nao existo sem você” (Jobim e Vinícius de Moraes)	1958	diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“Dindi” (Jobim e A. de Oliveira)	1958	diálogo monovocal (coenunciador → “Dindi”)
“Eu sei que vou te amar” (Jobim e Vinícius de Moraes)	1958	diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“A felicidade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1959	Monólogo subjetivo. (heterorreferência especificada: “a felicidade”)
“Lobo bobo” (Lyra e Bôscoli)	1958	Monólogo objetivo. (heterorreferência especificada: “o lobo mau” e “o Chapeuzinho”)
“Manhã de carnaval” (Luiz Bonfá e Antônio Maria)	1958	Monólogo subjetivo
“Este seu olhar” (Tom Jobim)	1958	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“Ho-ba-la-la” (João Gilberto)	1958	Monólogo subjetivo. Metacanção: heterorreferência a própria canção (“esta canção”).
“Maria ninguém” (Carlos Lyra)	1959	Monólogo subjetivo. (heterorreferência especificada: “Maria ninguém”)
“Corcovado” (Tom Jobim)	1960	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado). (heterorreferência: a topografia)
“Meditação” (Tom Jobim e Newton Mendonça)	1960	Monólogo objetivo. (heterorreferência: alguém não especificado que praticou determinadas ações)
“Chora tua tristeza” (Oscar	1960	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)

Castro Neves e Luvercy Fiorini)		
“Se é tarde me perdoa” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli)	1960	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“O pato” (Neuza Teixeira e Jaime Silva)	1960	Monólogo objetivo. (heterorreferências: “o pato”, “o marreco”, “o ganso”, “o cisne”, “o quarteto”, etc.)
“O barquinho” (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli)	1961	Monólogo subjetivo. (heterorreferências: a topografia e “o barquinho”, além da própria canção)
“O amor em paz” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1961	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1961	Diálogo monovocal - coenunciador especificado: coração
“Coisa mais linda” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes)	1961	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“Você e eu” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes)	1961	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado)
“Garota de Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1963	Monólogo subjetivo (heterorreferência especificada por gênero: “ela”)
“Samba do avião” (Tom Jobim)	1963	Monólogo subjetivo (heterorreferência especificada pela topografia “Rio de Janeiro”)
“Só danço samba” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1963	Monólogo subjetivo. (heterorreferência: diversos gêneros musicais)
“Balanço Zona Sul” (Tito Madi)	1963	Diálogo monovocal (coenunciador não especificado, infere-se que seja do sexo feminino)
“Bolinha de Sabão” (Orlann Divo e Adilson Azevedo)	1963	Monólogo subjetivo. Heterorreferência: “um garotinho”, a “bolinha de sabão”.
“Chove chuva” (Jorge Ben)	1963	Diálogo monovocal (coenunciador especificado: “chuva”). Heterorreferência: “o meu amor”.
“Ela é carioca” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	1963	Monólogo subjetivo. Heterorreferência especificada apenas pelo gênero: “ela”.
“Rio” (Menescal e Bôscoli)	1963	Monólogo subjetivo. Heterorreferência: “Rio”, topografia.

Tabela 04. Fonte: elaboração própria.

O teste é simples: quais dessas canções podem ser cantadas por uma mulher heterossexual (todas foram compostas por homens, com exceção de “O pato”, que tem a participação de Neusa Teixeira), sem que seja necessário alterar os dêiticos pessoais caso ela deseje fazer aparecer o quadro cênico no que tange à orientação sexual/afetiva da pessoa que canta? A resposta coincidirá com aquelas que escamoteiam o quadro cênico em relação a esse aspecto particular, isto é, as que não especificam o ponto de vista masculino. Em caso positivo, não será necessária nenhuma adaptação da letra. E em caso negativo, a intérprete terá duas opções:

- Adaptar a letra, mudando especialmente pronomes e adjetivos;
- Manter a configuração enunciativa, assumindo uma espécie de travestismo enunciativo³⁶.

³⁶ É quase uma tradição na música brasileira que compositores masculinos criem canções sob a perspectiva feminina, dando voz a sentimentos e experiências de mulheres. Essa prática, que vem desde o samba-canção (anos 40-50 do século XX), é vista em obras de artistas como Assis Valente (“Recenseamento”), Wilson Batista (“Inimigo do

Vejamos um quadro síntese da resposta à questão:

Canção	Resposta
“Chega de saudade”	Não , será necessário converter o “ele” em “ela” (“Mas, se ela voltar, se ela voltar...”), que posiciona o enunciador como homem hétero.
“Eu nao existo sem você”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Dindi”	Sim , pois, embora exista a especificação do coenunciador através de nome próprio (provavelmente um apelido), este nome não é claramente feminino como seria se tivesse -a em seu final.
“Eu sei que vou te amar”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“A felicidade”	A letra da gravação original (que é a que consta no corpus) indica que não , devido à presença da expressão “nos olhos da minha namorada”, que posiciona o enunciador como homem hétero.
“Lobo bobo”	Sim . Tratando-se de monólogo objetivo, não há presença de marcas dêiticas dos enunciadores que sinalizem seu gênero ou preferência sexual.
“Manhã de carnaval”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Este seu olhar”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Ho-ba-la-la”	Sim . Trata-se de monólogo subjetivo que não especifica o gênero ou preferência sexual do sujeito enunciador.
“Maria ninguém”	Não . O sujeito enunciador se posiciona como homem hétero (“João de nada”) em relação a “Maria ninguém”. Cf. também o trecho: “Maria ninguém / É um dom que muito homem não tem”
“Corcovado”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Meditação”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Chora tua tristeza”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Se é tarde me perdoa”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“O pato”	Sim . Trata-se de monólogo objetivo que não especifica o gênero ou preferência sexual do sujeito enunciador.
“O barquinho”	Sim . Trata-se de monólogo subjetivo que não especifica o gênero ou preferência sexual do sujeito enunciador.
“O amor em paz”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Insensatez”	Sim , uma vez que o “coração” é o coenunciador e não há especificação do gênero ou preferência sexual do enunciador.
“Coisa mais linda”	Não . O enunciador se posiciona como homem hétero e posiciona o coenunciador como mulher no trecho: “Você é mais bonita que a flor / Quem dera, a primavera da flor / Tivesse todo esse aroma de beleza que é o amor / Perfumando a natureza, numa forma de mulher ”.
“Você e eu”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Garota de Ipanema”	Não . Ao referir-se a uma mulher enquanto objeto de desejo, o enunciador é posicionado como homem hétero.
“Samba do avião”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.
“Só danço samba”	Sim , devido à não especificação do gênero ou preferência sexual dos enunciadores.

batente”), Ary Barroso (“Camisa amarela”) e, principalmente, Chico Buarque (“Olhos nos olhos”) e a dupla Ivan Lins / Vitor Martins (“Começar de novo”), dentre outros.

“Balanço Zona Sul”	Não. Ao referir-se a uma mulher enquanto objeto de desejo, o enunciador é posicionado como homem hétero.
“Bolinha de Sabão”	Sim, devido à não especificação do gênero ou preferência sexual do enunciador em letra monologal subjetiva.
“Chove chuva”	Sim, devido à não especificação do gênero ou preferência sexual do enunciador nem do referente “meu amor”.
“Ela é carioca”	Não. Ao referir-se a uma mulher (“ela”) enquanto objeto de desejo, o enunciador é posicionado como homem hétero.
“Rio”	Sim, devido à não especificação do gênero ou preferência sexual do enunciador em letra monologal subjetiva.

Tabela 05 – Fonte: elaboração própria.

Como se pode perceber, pela tabela, apenas 7 canções, devido a sua configuração enunciativa que posiciona os coenunciadores no binarismo homem-mulher heterossexuais, exigem adaptações às intérpretes que desejarem expor um quadro cênico em que se posicionam como heterossexuais. Trata-se de um indício de que Naves está correta ao afirmar que as canções bossanovistas, ao propor ou refletir uma nova sensibilidade masculina, menos frágil, e com menos necessidade de autoafirmação, convidam a interpretação feminina, ou, pelo menos, não perturbam a verossimilhança da cenografia em relação ao quadro cênico. Duas questões, no entanto, persistem em relação ao postulado da autora:

- Como fica a questão homoafetiva sinalizada pela autora?
- A configuração enunciativa aberta é uma característica específica da Bossa Nova, ou uma característica própria do tipo de canção popular feita no Brasil independentemente do posicionamento literomusical?

Não teremos condições de discutir tais questões nos limites desse artigo, pois elas exigiriam uma pesquisa mais ampla tanto em posicionamentos anteriores e posteriores à Bossa Nova, quanto em outros posicionamentos contemporâneos ao movimento. Discutiremos um pouco apenas o item b.

Na literatura que consultamos (Castro, 1991; Chediak, vols. 1 a 5; Severiano, 2022), praticamente inexitem referências à homossexualidade na Bossa Nova, seja nas letras, seja nas reuniões de pré-difusão ou de lazer do grupo fundador, ou ainda nas sessões noturnas de trabalho nas boates e inferninhos cariocas dos principais intérpretes e músicos do movimento. Há, no entanto, o caso do compositor e cantor Johnny Alf (João Alfredo da Silva, 1929 - 2010), que era assumidamente homossexual³⁷. Mas não se encontra nenhuma composição do autor em que aparecem claramente configurações enunciativas que posicionam enunciador e coenunciador em uma relação homoafetiva. Conforme depoimento de um jovem artista na época colhido pelo biógrafo de Alf, João Carlos Rodrigues (Rodrigues, 2012), a homossexualidade teria sido um dos motivos pelos quais Johnny Alf não foi bem absorvido pelo grupo mais jovem dos bossa-novistas,

³⁷ Lembremos também de Lennie Dale (Leonardo Salvatore La Ponsina - 1934 - 1994), coreógrafo e dançarino ítalo-americano naturalizado brasileiro que é considerado o criador da coreografia bossanovista tendo feito shows dançando o gênero e ensinado a dança a vários artistas, entre os quais, Elis Regina.

apesar da enorme influência que ele exerceu sobre ele. Em depoimento a Rodrigues, Alf declarou:

Meu homossexualismo [sic] interfere como nuance que evidencia e policia meu comportamento junto às pessoas. É ele a brisa do título da música, é ele o devaneio que inspirou a letra. Analise a letra e terá a sacação! Para um artista, o motivo de certas obras fica incrustado na pedra fundamental de sua personalidade e com bastante inteligência ele usa esse motivo num teor de simplicidade honesta, sem se revelar aos outros se é isso ou aquilo! A arte o faz. (Rodrigues, 2012, p. 95)

Enquanto discurso lúdico (Orlandi, 2006), os sentidos de uma canção não podem ser fixados, de modo que o compositor pode atribuir os sentidos simbólicos que desejar aos elementos lexicais da língua, com pouco ou nenhum compromisso com os sentidos já consolidados. É o que permite que o compositor associe a homossexualidade com a “brisa” que comparece no título e no corpo de sua canção “Eu e a brisa” (1965). Mas, ao contrário do que ele afirma, nenhuma análise da canção em si será capaz de detectar o sentido pretendido por Alf (a “sacação”), conforme seu depoimento.

No entanto, os mecanismos gramaticais, incluindo aí o chamado **aparelho formal da enunciação** (as formas dêiticas de tempo, espaço e de pessoa e não-pessoa (Benveniste, 1991), são menos suscetíveis à variação do sentido. Caso o compositor opte por construir numa canção um diálogo monovocal, por exemplo, ele terá que usar inevitavelmente as formas **eu** e/ou seus derivados/correlatos para marcar o enunciador e as formas **tu** e seus derivados/correlatos para interpelar o coenunciador. O que está ao seu arbítrio é manter a indefinição semântica, inclusive de gênero, que é constitutiva dessas formas, ou especificá-las através de nomes próprios³⁸, predicativos³⁹ e outros recursos.

O mesmo pode ocorrer em relação à não-pessoa, embora nesse caso as possibilidades sejam um pouco maiores. O compositor pode optar por “ela” ou “ele”, deixando especificado apenas o gênero e sujeitando-se a uma binariedade que certamente não corresponde à diversidade da realidade que vive. Mas pode também especificar mais, usando o nome próprio (cf. “Teresa da praia”⁴⁰, de Tom Jobim e Billy Blanco), ou menos, usando expressões como “meu amor” (“Chove chuva”⁴¹, Jorge Ben).

Uma das formas de marcação identitária de gênero e/ou de opção sexual consiste justamente nessa especificação que conta que o ouvinte relacione a cenografia com o quadro cênico. É como fazem, por exemplo, Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, na canção “Minha namorada”:

Se você quer ser minha namorada
Ah, que linda namorada

³⁸ Como fazem Tom Jobim e Aloysio de Oliveira em “Dindi”: “por toda a minha vida, esperei por você, **Dindi**...”.

³⁹ Como fazem Baden Powell e Vinícius de Moraes em “O astronauta”: “Mas você, sei lá / Você é uma mulher, sim / Você é linda porque é”.

⁴⁰ “... - É a minha **Teresa** da praia - Se ela é tua, ela é minha também...”

⁴¹ “Por favor, chuva ruim / Não molhe mais o **meu amor** assim...”

Você poderia ser
Se quiser ser somente minha
Exatamente essa coisinha, essa coisa toda minha
Que ninguém mais pode ser...

Em síntese, se é verdade que, como em qualquer discurso lúdico, a polissemia aberta permite que o enunciador indique extratextualmente os sentidos pretendidos com a canção, o fato é que ele **pode**, caso deseje, explicitar no texto tais sentidos através de mecanismos enunciativos de pessoa, ainda que estes sejam francamente insatisfatórios para dar conta da pluralidade da realidade genérica, sexual e afetiva dos sujeitos.

Em nenhuma das mais de 300 canções que compõem os 5 songbooks dedicados à Bossa Nova de Almir Chediak, referidos acima, mesmo nas canções de um compositor assumidamente gay como Johnny Alf, há marcações identitárias homoafetivas. Ou seja, não há:

- a) Canções monologais subjetivas em que o enunciador se identifica como homossexual (ou bissexual) através de diversos recursos: autodescrição, autoqualificação, narrativa de si, etc.⁴²
- b) Canções dialogais mono ou polivocais em que um enunciador masculino ou feminino no quadro cênico posiciona o coenunciador da cenografia como do mesmo sexo, através de especificação de gênero, expressando em relação a ele desejo ou vínculo afetivo⁴³.
- c) Canções dialogais monovocais, em que o enunciador posiciona-se como homossexual (ou bissexual) ao mencionar, na cenografia, uma terceira pessoa como objeto de desejo ou de afeto especificada como do mesmo sexo.⁴⁴

Os motivos desse silenciamento da homossexualidade estão, evidentemente, relacionados ao contexto sócio-histórico (cena englobante?) da época. O preconceito era muito forte e a luta LGBT (que ainda não possuía essa sigla, muito menos a ampliada) ainda dava os primeiros passos. Conforme o depoimento do próprio Alf, a identidade fora da norma acaba por interferir “como nuance” a policiar “o comportamento junto às pessoas”.

Considerações finais

Em síntese, a análise dos conceitos de cena englobante, cena genérica, cenografia e cena validada, conforme propostos por Dominique Maingueneau, permite compreender de modo mais aprofundado os modos de inscrição do sujeito no discurso e as dinâmicas enunciativas que se instauram em diferentes práticas discursivas. A observação de fenômenos como as cenografias encaixadas, as configurações enunciativas, as relações intercênicas e os jogos de cena revelam a

⁴² Como em “Super Homem, a canção”, de Gilberto Gil: “Um dia / Vivi a ilusão de que ser homem bastaria / Que o mundo masculino tudo me daria / O que eu quisesse ter // Que nada / minha porção mulher que até então se resguardara / É a porção melhor que eu trago em mim agora / É o que me faz viver...”

⁴³ Como o faz Ângela Rô Rô, em “Isso é para a dor”: “Não sei porque / **Sou sua irmã e mãe**, o seu dendê / Não adianta que você não vai esquecer, **querida** / Pois é, eu vou te amar até o fim da linha / Da linha que separa a dor...”

⁴⁴ Como o faz Maria Beraldo, em “Amor verdadeiro”: “Pai, gosto muito dos homens, sim / De tê-los ao alcance da boca, sim / Mas no calor da manhã **quem me fez delirar foi uma mulher** / Como é minha mãe...”

complexidade dos processos de produção de sentido, sobretudo no discurso literomusical, campo em que tais articulações se mostram particularmente fecundas. Por fim, a possibilidade de relacionar a noção de cena englobante a questões contemporâneas, como as discussões sobre identidade de gênero, reafirma a atualidade e a potência teórica da perspectiva maingueneana para a leitura atenta dos discursos da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1991.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade** – a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CHEDIAK, Almir. **Bossa Nova** - Songbook - Vol. 1. 2a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990.
- CHEDIAK, Almir. **Bossa Nova** - Songbook - Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- CHEDIAK, Almir. **Bossa Nova** - Songbook - Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- CHEDIAK, Almir. **Bossa Nova** - Songbook - Vol. 4. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2009.
- CHEDIAK, Almir. **Bossa Nova** - Songbook - Vol. 5. 6a. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.
- COSTA, Nelson Barros da. **A vida em canção** - música popular brasileira e discurso. São Paulo: Pá de Palavra, 2022.
- COSTA, Nelson Barros da. **Manual de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2026.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade brasileira**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Appris, 2012. Disponível em: https://www.amazon.com.br/M%C3%Basica-Popular-Linguagem-Sociedade-literomusical-ebook/dp/Bo7DM4PKC3?ref_ast_author_mpb. Acesso em 19 jul 2026.
- COSTA, Nelson Barros da; BEZERRA, Lígia Cristina M. O posicionamento da vertente nordestina da moderna Música Popular Brasileira: uma análise de metacanções. In: **Anais da XX Jornada Nacional de Estudos Linguísticos**, João Pessoa, 2004. p. 1427-1438.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução: Cecília Pérez de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. **As margens do discurso**. Organizado por Nelson Barros da Costa, Maria Das Dores Mendes e José Wesley Matos. Diversos tradutores. São Paulo: Contexto, 2025.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Organizado por Sírío Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, diversos tradutores. São Paulo: Parábola, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução: A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. Trad.: Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad.: Sírío Possenti. São Paulo: Criar Edições, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Enunciados aderentes**. Trad.: Sírío Possenti. São Paulo:

Parábola, 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Trad.: Freda Indursky. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. **Sémantique de la polémique**: du discours à l'interdiscours - étude d'un corpus de textes religieux du XVIIe siècle. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Trad.: M. Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

ORLANDI, Eni P. **A linguagem e seu funcionamento**. São Paulo: Pontes, 2006.

RODRIGUES, João Carlos. **Johnny Alf**: duas ou três coisas que você não sabe. Coleção Aplauso - Série Música. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SANCHES, Pedro A. **Tropicalismo** - decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANT'ANNA, Affonso R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1986.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de música brasileira. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 2.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2022.