

Cenas da enunciação e representações sociais de “Geni e o Zepelim”: elementos para o estudo do discurso lítero-musical

Maria Sabrina Moura Lima

sabrina.19lima@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar a canção Geni e o Zepelim a partir da relação entre as cenas de enunciação (MAINGUENEAU, 2010) e as representações sociais (MOSCOVICI, 1978 apud CRUSOÉ, 2004) que compõem tais cenas. O discurso dessa canção foi tomado como parte de um discurso constituinte, o discurso lítero-musical brasileiro (COSTA, 2001), que também constitui a cena englobante da canção analisada. Nossa análise articula o dispositivo das cenas com as representações que materializam essas cenas nos discursos. A cena genérica, composta pelo gênero canção, contextualiza a enunciação em práticas sociais de uso da linguagem, e, no que diz respeito ao aspecto material e histórico da canção em tela, localiza Geni e o Zepelim como uma canção que é parte de uma peça teatral, a Ópera do Malandro, estreada e publicada em 1978. Quanto às cenografias, que descrevemos a partir das ancoragens e objetivações das representações sociais no discurso, podemos apontar para cenas validadas por um discurso machista, de discriminação da mulher e de incitação à violência contra as mulheres, situados em uma sociedade conservadora, à qual a canção e a peça da que faz parte critica e satiriza.

Palavras-chave: discurso lítero-musical; canção, cenas da enunciação; representações sociais; violência contra a mulher.

Introdução

A Música Popular Brasileira apresenta formulações ideológicas muito marcantes, que ultrapassam os aspectos relacionados a poesia e a musicalidade que estão presentes nas canções, e avançam para pontos que vão desde as composições até ao momento social em que foram escritas, de modo a representarem o valor da cultura popular, e não somente ao que se refere aos aspectos pré-definidos para traduzir o termo cultura, mas das práticas cotidianas em si. Farias (2011), afirma que a música popular brasileira é um veículo de grande alcance e prestígio nacionais e, por isso seu potencial de ideias e sentimentos é incalculável. Ainda são escassos os estudos comprometidos com a análise discursiva da Música Popular Brasileira, isto é, pesquisas em torno das observações que estabeleçam o vínculo entre os préstimos linguísticos e sociais do discurso.

Parte das contribuições subsidiárias no que se refere ao discurso lítero-musical brasileiro, se instauram a partir do trabalho de Costa (2001), que propõe uma análise da Música Popular Brasileira enquanto prática discursiva, apoiando-se na Análise do Discurso francesa. Costa (2001) lança mão de uma proposta de descrever a Música Popular Brasileira partindo da designação da interatividade de vertentes e movimentos dentro de um campo discursivamente construído, que envolve tanto os produtores de canções, quanto os discursos que as comentam e divulgam. Além disso, seu trabalho debate a hipótese da atuação do discurso lítero-musical brasileiro como influenciador do papel do discurso constituinte.

Em busca de trabalhos que possam colaborar com a elucidação do discurso lítero-musical brasileiro, podemos remeter a Rêgo (2011), cuja pesquisa objetiva fazer uma descrição do discurso tribalista como uma tendência do posicionamento *pop* no discurso lítero-musical brasileiro, fazendo uma articulação do processo de tribalização proposto por Maffesoli (2006) e os investimentos reconhecidos na obra de Arnaldo Antunes, a partir da perspectiva da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2008a; 2008b; 2004; 2001; 1997).

A autora aponta em seu estudo os sinais da pós-modernidade como um elemento que “engloba processos que, em novas combinações de espaço-tempo e em escala global, atravessam fronteiras nacionais e tornam o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado” (RÊGO, 2011), e através desses sinais de pós-modernidade surge a tribalização por meio de um processo de transformação social. Essa transformação do social, também é explicada por ela através de Maffesoli (2006, p. 126), que afirma que em cada época, há um tipo de sensibilidade que predomina, um tipo de estilo destinado a especificar as relações que estabelecemos com os outros. A fim de fazer uma representação do social, Rêgo (2011), traz uma caracterização dos grupos urbanos, que segundo ela, “vêm se estruturando pela identificação com a reintegração do homem à natureza e às leis que regem seu próprio bem-estar, assim como sua responsabilidade consigo, com o outro e com o meio ambiente”, para integrar o suporte de seu estudo, ela também apresenta a perspectiva do tribalismo, bem como a circulação de seu discurso, e aspectos da cultura pop e os seus primeiros sinais.

Como na maioria dos trabalhos voltados para o discurso lítero-musical brasileiro, a contribuição de Rêgo (2011), segue a vertente da Análise do Discurso francesa, observando o seu caráter transdisciplinar em que o discurso aparece como

“uma rede de relações em que se articulam, na construção da enunciação, texto, coenunciadores e condições de produção” (RÊGO, 2011). Há aqui uma breve explanação de parte da proposta que será lançada como objetivo do presente trabalho, ou seja, momento no qual aparecem as “cenas” englobante e genérica que conjuntamente definem o espaço estável no qual o enunciado é legitimado.

Dentro dessa área, denota-se também o aporte de Osterno (2009), o qual é atribuída filiação ao trabalho de COSTA (2001), em que o discurso lítero-musical alude, enquanto prática discursiva, os sujeitos “como legitimador de verdades e disseminador de maneiras de como esses sujeitos interagem com a realidade, com os outros sujeitos e com eles próprios” (ORSTERNO, 2009). A proposta investigativa dessa pesquisa gira em torno de uma categorias das cenas de enunciação, que é a categoria de cenografia, mas também as categorias de *ethos* e código linguístico, em torno do engajamento seminal da linha de protesto das canções da década de 60, especificamente dos canceiros Geraldo Vandré, Zé Kéti e Sérgio Ricardo.

Osterno (2009), institui que a pesquisa acima mencionada serviu de esclarecimento e comprovação da hipótese proposta pelo estudo da existência de marcas de protesto na comunidade lítero-musical dos anos 60 e na tribo rockeira de 80. Isso se concretizou através da explanação do cenário do rock como influência internacional, em que foram apresentados os conceitos sobre a origem deste, e um pouco do contexto histórico acerca do que ocorreu com esse gênero musical na década de 80 no Brasil.

Assim como na pesquisa anteriormente citada, é relevante a averiguação de Block (2007), que também se utiliza da exploração dos conceitos cenográfico, ético e linguístico, porém, aqui são investigadas as características discursivas do Movimento Bossa Nova dentro do discurso lítero-musical brasileiro, tendo como objeto as composições de João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli e Newton Mendonça.

Block (2007), apresentou em primeiro lugar as influências percussoras da Bossa Nova, em seguida, explorou um pouco da história do movimento, dando nome a representantes da Bossa nova e demonstrando seus respectivos legados. A autora também descreveu concepções desse gênero musical, tanto no seu plano verbal quanto musical, atravessando um pouco do modo como se movimentava o mercado fonográfico da época, além da análise que contemplou os conceitos, como já citados,

de cenografia, *ethos* e código linguístico, resultando na constatação de diversos elementos referentes a cada um desses conceitos.

Faz-se, de igual modo, significativo para o campo em que nos aprofundaremos, o trabalho de Carlos (2007), que se propôs a investigar a forma como práticas discursivas, literária e lítero-musical são mostradas e ressignificadas nas canções de Belchior, nas quais culminaram em relações intertextuais e interdiscursivas. A investigação também apresenta posicionamento com relação a investimentos cenográfico, ético e linguístico, acrescentando-se aqui o posicionamento genérico.

Carlos (2007) averiguou o modo com que Belchior se relaciona discursivamente com textos e discursos de outros autores e compositores, movimentos e grupos musicais, tantos brasileiros como estrangeiros. Houve também uma investigação das ressignificações feitas por Belchior, no âmbito de perceber se isso foi feito de modo a se assemelhar ou de fazer funcionar de modo diferente, assim como a forma como ele se relaciona com seus próprios textos, buscando não somente “comparar discursos, quais sejam o literário e o musical, e sim perceber como esses textos materializados pela literatura e pela música são apropriados pelo sujeito discursivo das canções de Belchior” (CARLOS, 2007).

Em nosso trabalho, buscaremos expor um encadeamento de ideias que partem da relação entre as cenas de enunciação e as representações sociais presentes na Canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. Em referência às cenas de enunciação, Maingueneau (2011), aponta a tripla interpelação que integram a cena enunciativa, que são: a cena englobante (relacionada ao tipo de discurso), a cena genérica (que diz respeito ao gênero discursivo) e a cenografia (que é a enunciação que constrói seu dispositivo próprio de fala). Ele aponta o texto como o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada onde, existe um coenunciador que trata os discursos de modo particular, e cada gênero de discurso define seus próprios papéis. Através de tal perspectiva, nos deteremos no reconhecimento dessas cenas dentro da canção, bem como na contribuição delas na construção das representações sócias, as quais exploraremos posteriormente.

Saraiva (2005), afirma que “a prática discursiva do cancionista se dá no encontro de diversas modalidades semióticas, dentre as quais se destacam duas, pelo menos: a verbal e a musical”. Entretanto, para o presente estudo contemplaremos somente a modalidade verbal, que se refere à letra da canção, dado que cada uma das duas categorias possui um vasto terreno que pode ser explorado e, evidenciar apenas

uma delas, no caso a modalidade verbal, nos permitirá cumprir nossa proposta de maneira mais plena possível, resguardando os aspectos da outra especificidade para futuras pesquisas.

Para Carlos (2007) “toda prática discursiva está ligada a um contexto no qual um sujeito se posiciona dentro de um campo discursivo; conseqüentemente, seu enunciado também implicará um contexto: um enunciador, que se dirige a um coenunciador, inscrito em um tempo e em um espaço”, diante de tal pressuposto, também buscaremos explorar o contexto em que a canção foi escrita, assim como suas possíveis influências políticas e sociais. De modo semelhante a nossa asserção, Farias (2011), desenvolveu um estudo em que verificou as imagens discursivas do povo brasileiro usando como objeto doze canções do compositor Gonzaguinha, pautando-se no discurso do compositor como parte de um discurso constituinte, que é o que nós trabalharemos em “Geni e o Zepelim”, observando como os aspectos das cenas de enunciação fundamentam as representações sociais.

Analisar o discurso da canção nos fará perceber a imagem discursiva que a canção constrói através das cenas de enunciação, as dimensões culturais configuradas nas personalidades das personagens, bem como no enredo que elas se inserem. Essas questões justificam a importância de se trabalhar o discurso lítero-musical brasileiro que, para Costa (2001), fundamenta maneiras de agir de uma coletividade. Investigar a canção através das cenas de enunciação, corresponde a não somente observar os aspectos linguísticos, mas expor aquilo que de concreto os sujeitos produzem em viés discursivo, em meio aos mais diferenciados contextos.

1. Fundamentação Teórica

As representações sociais e as cenas de enunciação de modo vinculado, refletem no ápice de nossa averiguação. No intuito explorar a confluência dessas teorias, adentraremos nos conceitos pertinentes a elas e às vertentes associadas, a saber, a análise do discurso de linha francesa e os estudos já instaurados a respeito do discurso lítero-musical brasileiro. A execução desses posicionamentos e representação social e cenas de enunciação nos permitirá contribuir com a produção de conhecimentos significativos para ascensão dos estudos da análise do discurso,

fazendo-se notar a existência e a relevância das relações entre o sujeito e o enunciado que ele se insere.

1.1 Análise do Discurso

Nosso trabalho tomará como direção a perspectiva da Análise do Discurso Francesa, através da qual buscaremos, entre outros aspectos, o caráter interdiscursivo incorporado ao discurso lítero-musical. No intuito de produzir um levantamento em torno da essência conceitual de tal vertente da Análise do Discurso, reportaremos a Brandão (2004)

Como, através de cada ato de enunciação, se realiza a intersubjetividade humana, o processo de interação verbal passa a constituir, no bojo de sua teoria, uma realidade fundamental da língua. O interlocutor não um elemento passivo na constituição do significado. Da concepção de signo linguístico como um "sinal" inerte que advém da análise da língua como sistema sincrônico abstrato, passa-se a uma outra compreensão do fenômeno: a de signo dialético, vivo, dinâmico. (BRANDÃO, 2004. p.8)

Brandão (2004) apresenta, a partir de Maingueneau (1976), um esboço histórico em que afirma que o campo dos estudos linguísticos encontrou lugar para o que posteriormente se denominaria discurso, a partir dos formalistas russos. Segundo ela, os anos 50 foram determinantes para a concepção de uma análise do discurso na qualidade de disciplina. Tal concepção era veiculada para duas direções. A primeira delas era entendida como uma extensão da linguística e outra que considera o enveredar para a vertente do discurso o sintoma de uma crise interna, principalmente na área da semântica.

De acordo com Brandão, a AD filia-se a certa tradição intelectual europeia (francesa) que unia reflexão de texto e história. Nos anos 60, consoante o respaldo do estruturalismo propiciou-se a articulação entre a linguística, o marxismo e a psicanálise, o que implica dizer que a AD nasceu em uma interdisciplinaridade entre linguistas, historiadores e psicólogos. Outra concepção que legitima a AD, para Brandão, é a que da prática escolar da “explicação do texto”

Inscrevendo-se em um quadro que articula o linguístico com o social, a AD vê seu campo estender-se para outras áreas do conhecimento e assiste-se a uma verdadeira proliferação dos usos da expressão “análise do discurso”. (BRANDÃO, 2004. p.16)

Conforme aponta a autora, a linguística diferencia a AD das outras áreas das ciências humanas, mas não suficientemente para estabelecer sua especificidade. Para suprir essa insuficiência Maingueneau (1987) exhibe outras dimensões necessárias: o “quadro de instituições” que determinam a enunciação, os embates históricos e sociais, e o espaço que o discurso caracteriza com de si mesmo.

Dentre os conceitos relevantes a nosso trabalho, estão as concepções que Brandão (2004) expõe acerca da noção de sujeito, que é uma percepção descentrada deste, cuja fala é um espaço social

[...]como ser projetado num espaço e num tempo orientado socialmente, o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro. Outro que envolve não só o seu destinatário para quem planeja, ajusta a sua fala (nível intradiscursivo), mas que também envolve outros discursos historicamente já constituídos e que emergem na sua fala (nível interdiscursivo). (BRANDÃO, 2004, p.59)

De acordo com ela, a noção de história é fundamental, haja vista que o sujeito é “essencialmente histórico” marcado em um aspecto relacional entre tempo e espaço.

1.2 Discurso lítero-musical

O discurso lítero-musical constitui um dos principais quadros teóricos de nossa análise, nele estão inseridos os aspectos relacionados à interrelação entre música e literatura. Costa (2011) aponta que este se constrói a partir de uma interação complexa de múltiplos posicionamentos. Para ele uma forma de veiculação de sentimentos e ideologias, o discurso lítero-musical brasileiro tem um típico caráter institucional, isto é

[...]embora precariamente, configura-se um espaço no qual as produções discursivas sofrem estrangimentos e regulações prévia e historicamente estabelecidas; uma instância que produz uma tradição, uma memória, um corpo de enunciadores consagrados; um lugar que exige uma inscrição, um

posicionamento e uma competência especial de quem pretende nele enunciar. (COSTA, 2011, p. 21-22)

De acordo com Costa, o discurso lítero-musical, torna-se legítimo por meios de tal configuração, e pode ser considerado como um resultado da prática de um corpo social discursivo que incita o funcionamento do processo de produção de sentido que abrange “estilos de vida, gestos, rituais de criação”, ou seja, uma forma de ser que caracteriza e distingue de outras práticas do discurso.

Um aspecto importante que Costa aponta é a questão da heterogeneidade no discurso lítero-musical brasileiro. Ele menciona em seu trabalho a interdiscursividade entre o discurso lítero-musical brasileiro e os discursos literário, científico e religioso, pelos quais faz referência à dimensão constituinte do discurso. Para ele,

Toda essa saudável heterogeneidade, fruto da irresistível necessidade pela qual o artista se vê tomado de intervir de alguma forma na realidade, nos conduz a discutir a hipótese de que discurso lítero-musical brasileiro dos nossos dias conquistou ou vem conquistando o papel de **discurso constituinte** no sentido explicitado por Maingueneau (1995), que o define como o discurso que dá sentido aos atos da coletividade. (COSTA, 2011. P.138)

O caráter constituinte do discurso lítero-musical, discutido por Costa no âmbito da produção discursiva brasileira, instaura a hipótese de que certo “parentesco” entre a canção e a poesia literária.

A esse respeito, Costa afirma que Maingueneau (1995) expõe as condições enunciativas do discurso literário expressas pela constituição da “auto e heteroconstituição”, pela expressividade concernente à estética, através “relação entre os sujeitos do fazer literário tanto com a instituição literária como um todo”, por meio dispositivos enunciativos que investem em um código de linguagem, por intermédio da fundação de uma cenografia referente ao texto e pela constituição de uma corporalidade. A evidenciação dessas condições do discurso literário, em deferência às condições pertinentes à análise que iremos propor, assinam a hipotética relação entre canção e poesia anteriormente proposta.

1.3 Cenas de enunciação

A análise das cenas de enunciação contempla a três cenas que são: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. Essas três cenas, em concomitância, constituem o que pode ser chamado de quadro cênico, que é aquilo que define o lugar (tanto do tipo, quanto do gênero do discurso) onde o enunciado adquire sentido.

Apresentando as concepções vitais à nossa investigação, remeteremos a Maingueneau (2011), que estabelece que “um texto não é o conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”, a partir disso, é possível prosseguir com a assimilação dos conceitos referentes as cenas de enunciação, que são princípios indispensáveis na construção da nossa análise. Ele também nos fala da forma que o coenunciador trata o discurso, que é de um modo particular, fazendo com que cada gênero de discurso defina as suas próprias funções.

Maingueneau define a cena englobante como aquela que corresponde ao tipo de discurso, para interpretá-lo é preciso situar-se, ou seja, identificar a que tipo de discurso pertence determinado texto corresponde a identificar a cena englobante dessa situação discursiva. Segundo ele, não é suficiente definir a cena de enunciação apenas através do enunciado, pois o enunciador trata de gêneros discursivos particulares, o que caracteriza a cena genérica.

A cenografia é o elemento através do qual se confronta o leitor, ela coloca o quadro cênico em um segundo plano e não é simplesmente um cenário, mas se dá através do dispositivo de fala construído pela enunciação, visto que o próprio discurso instrui a cena de enunciação que o legitima. A cenografia implica em um enlaçamento paradoxal, pois é “ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra”, ou seja, o próprio local onde nasce a fala é a cenografia exigida para enunciar como se deve, o que também implica em dizer que a cenografia deve ser associada ao produto. Maingueneau complementa ainda que uma cenografia pode apoiar-se em cenas que chamaremos de validadas, isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que confirmamos a partir de elementos cultural e socialmente disseminados.

1.4 Representações sociais

A teoria das representações sociais surge em Serge Moscovici, cuja influência baseia-se na discussão de Émile Durkheim em torno da representação coletiva, que

designava as particularidades do pensamento social em associação ao pensamento individual, que de acordo com Farr (1995) (*apud* CRUSUÉ, 2004), Durkheim aponta o estudo das representações individuais como parte do domínio da psicologia, e o das representações coletivas no âmbito da sociologia.

Crusué (2004), afirma que essa contribuição de Durkheim para as representações coletivas foi importante para que Moscovici encontrasse, na sociologia, um contraponto independente na psicologia. Assim sendo,

[...] a Teoria das Representações Sociais proposta pelo psicólogo social francês Serge Moscovici e apresentada por ele na obra intitulada **A representação social da psicanálise** [grifo do autor] preocupa-se fundamentalmente com a inter-relação entre sujeito e objeto e como se dá o processo de construção do conhecimento, ao mesmo tempo individual e coletivo na construção das Representações Sociais, um conhecimento de senso comum. (CRUSUÉ, 2004, p. 106)

Dentro dessa explanação das representações sociais de Moscovici, Crusué (2004) afirma que essa teoria se volta para o conhecimento do senso comum que dá ao sujeito a possibilidade de interpretar o mundo e que, conforme tomam contato com determinados objetos, o representam orientando, assim, as suas ações e modos de agir.

Moraes *et al* (s/d), acrescenta que as representações sociais

[...]São o conjunto de explicações, pensamentos e ideias que nos possibilita evocar um dado, um acontecimento, uma pessoa ou mesmo um objeto. Configuram sistemas de valores e práticas que têm vida própria; são prescritivas, pois surgem no meio social, depois se esvaem, reaparecendo sob a forma de novas representações, em um processo que não tem fim. Essas representações resultam da própria interação social, sendo comuns a um grupo social, em determinado tempo e espaço, ou seja, em determinado contexto. (MORAES *et al*, (s/d), p. 2-3)

Moscovici, segundo Maia (1997) (*apud* CRUSUÉ, 2004), advoga a existência de “conhecimento de senso comum” pelo qual se explicam determinadas práticas, que é visto como verdadeiro e opositor ao conhecimento científico, embora seja um conhecimento circunscrito. De tal modo, a teoria das representações sociais pode ser classificada como um modo científico de ler e interpretar o conhecimento de senso comum.

Em nosso trabalho, iremos nos dispor de dois conceitos presentes nessa teoria, a saber: objetivação e ancoragem. Esses termos referem-se a processos que auxiliam no entendimento da forma como as representações constroem-se e como são

incorporados os universos consensuais. Tais fundamentos propiciarão a nossa investigação subsídios para a exploração das cenografias da canção que será analisada.

Sobre a objetivação, Crusué (2004), nos afirma que ela se expressa pela concretude dada a um determinado conceito, e exemplifica, com o estudo de Moscovici, mostrando que o conceito usado foi o da psicanálise que procurava entender o modo era determinada por um grupo específico. Segundo ela, as informações recebidas a respeito de um conceito passam por uma organização embasada em condicionantes culturais, inserção dos sujeitos no aspecto social por meio de um diferenciado acesso à informação e no sistema de valores culturais.

Para Moraes *et al* (s/d)

A objetivação é o momento em que o abstrato se transforma em concreto, cristalizando as ideias e tornando-as objetivas, ao que Moscovici denomina “face figurativa”. Tal processo permite trazer aquilo que até então inexistia para o universo do conhecido. (MORAES *et al*, (s/d), p. 9)

As autoras afirmam que esse processo ocorre através de três etapas distintas. A primeira delas é a seleção e contextualização, em que por meio dos critérios culturais o indivíduo se apropria do conhecimento. A outra fase é a formação de um núcleo figurativo, em que o indivíduo apela para os conhecimentos que possui a fim de entender o novo. A última etapa é a naturalização dos elementos do núcleo figurativo, na qual há a configuração do abstrato em concreto.

Já o processo da ancoragem, insere o conceito ou objeto apresentado em um campo familiarizado, ou seja, o processo onde aquilo que é desconhecido passa a se tornar habitual. É o momento em que aquilo que não tem nome passa a ter, tornando-se assim possível de ser imaginado e também passivo a uma representação. Moraes *et al* (s/d) atribuem ao desenvolvimento desse processo de classificatório um impasse de juízo de valores, visto que ao promover uma categorização provoca-se uma corrente de significações, fazendo com que se confronte os aspectos novos e antigos.

Crusué (2004) acrescenta que, para Alves-Massoti (2000), Moscovici vê a integração cognitiva do objeto representado em um sistema de pensamento preexistente. Os processos de objetivação e ancoragem se explicam simultaneamente, a inter-relação gerada por eles fundamentam a representação social. Essas orientações a respeito das representações sociais constituem um domínio pertinente às constatações que buscaremos explorar em nosso trabalho.

Desse modo, compreenderemos as noções de cenas enunciativas, com ênfase nas cenografias e cenas validadas, em correlação com os processos de ancoragem e objetivação, sendo as cenas a face discursiva, portanto materialmente acessível, de tais operações de consolidação das representações sociais.

2. Metodologia

Nosso trabalho se construirá em torno de um encadeamento de ideias que partem da relação entre as cenas de enunciação e as representações sociais presentes na canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. Para isso nos embasaremos na vertente da Análise do Discurso Francesa, explorando o caráter interdiscursivo incorporado ao discurso lítero-musical. Voltados para os aspectos relacionados à inter-relação entre música e literatura, exploraremos os estudos direcionados ao discurso lítero-musical brasileiro, que abrange o contexto da canção a ser analisada. Em nossa análise, serão contempladas a cena englobante (como parte do discurso lítero-musical), genérica (onde a canção será tomada como arte do repertório da peça teatral “A ópera do malandro [1978]”) e as cenografias que identificaremos no discurso da canção. Outro aspecto importante da construção da nossa análise são as concepções de Representação Social, observando as categorias de ancoragem e objetivação. Partindo desses pontos, pretendemos gerar conhecimentos úteis para o avanço do estudo da análise do discurso, considerando que existem relações entre o sujeito e o enunciado que ele se insere.

3. Análise

A partir da base teórica resenhada nas seções anteriores, em conjunto com a metodologia adotada, procederemos ao exercício de análise de modo a dar conta do objetivo geral de nossa pesquisa, que consiste na exposição de um encadeamento de ideias que instaurado por meio da relação entre as cenas de enunciação e as representações sociais presentes na Canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque.

3.1 Cena englobante

A primeira dimensão a qual referiremos é o da constituição da cena englobante da situação discursiva que trabalharemos. Como já explicitado, Maingueneau define a cena englobante como aquela que corresponde ao tipo de discurso. Dada essa informação, como forma de situar-se, isto é, identificar a cena englobante, o discurso lítero-musical assume papel determinante, pois é nele que está inserido o tipo de discurso no qual estamos investigando, ou seja, a canção Geni e o Zepelim, que como integrante do quadro de composições da chamada Música Popular Brasileira, assume dimensões tanto poéticas quanto literárias.

3.2 Cena genérica

Com relação à cena genérica, vimos que o enunciador trata de gêneros discursivos particulares, e que observar apenas o enunciado não é suficiente para definir a cena genérica. Diante dessa perspectiva, se faz necessário explanarmos acerca dos gêneros do discurso e do gênero canção.

Gêneros do discurso

Menezes (2005), afirma que é possível perceber a aproximação da atividade teatral dentro do discurso lítero-musical brasileiro

Quando se alteram as condições sociais no decorrer da história, alteram-se também os gêneros, os quais podem desaparecer ou transformar-se, ou ser criados, de acordo com as necessidades, interesses e condições de funcionamento dos grupos sociais que as utilizam, alterando-se também as formas de atividades a eles associadas. Desse modo, a transformação, a exploração das possibilidades de cada gênero, o seu enriquecimento, seriam formas de se transformar a própria atividade ligada a eles. (MENEZES, 2005, p. 28)

Nesse aspecto, Menezes aponta que o modo como os enunciados se apresentam dizem muito sobre sua persistência discursiva. Segundo ele, em análise do discurso os gêneros se manifestam principalmente pelo “como”. Desse modo, “Geni e o Zepelim” imergem em sua persistência discursiva através de seu conteúdo referencial, isto é, sua mensagem, trazendo à tona, através dessa atividade teatral essa manifestação do modo como esse discurso se produz.

Gênero canção

O Teatro de Chico Buarque possui toda uma contextualização histórica que abordaremos de maneira breve. A canção “Geni e o Zepelim” é parte integrante de um

musical chamado “Ópera do Malandro”, que Rabelo (1998), contextualiza sinteticamente:

Escrita, estreada e publicada em 1978, a *Ópera do malandro*, assinalada como “comédia musical”, é também uma criação de caráter intertextual. Chico Buarque se inspira novamente em textos ilustres da história do teatro para produzir uma peça interessada em discutir a realidade brasileira de ontem e de hoje. Os pontos de partida do autor são a *Ópera do mendigo* (*The beggar’s opera*), escrita pelo inglês John Gay em 1728, e a *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), escrita pelo alemão Bertolt Brecht em 1928, com música de Kurt Weill. (RABELO, 1998, p.157)

Ao considerarmos o contexto da canção, quer como trecho isolado, quer como parte integrante da obra teatral, perceberemos que os aspectos gerais se fazem presente de maneira plena até mesmo em ambas as conjunturas, isto é, a mesma realidade detectada na peça como um todo se faz perceptível em fragmentos dela, como no caso a canção “Geni e o Zepelim”. Segundo Rabelo (2005), a peça procura em suas influências de escrita, ou seja, nos escritores que serviram de suporte, aspectos constitutivos, busca “em John Gay a sátira corrosiva direcionada ao extrato social dominante num determinado momento histórico da sociedade de seu país”, em Bertolt Brecht, ‘um modo de construção teatral voltado para a reflexão sobre uma realidade, o teatro épico”, esses dois pontos são absolutamente marcantes na canção.

De acordo com Rabelo, A *Ópera do malandro* transcorre no final do período da história nacional conhecido como Estado Novo (1937-1945), período em que o plano internacional, se encontrava sob o impacto da ação das correntes ideológicas do liberalismo, do comunismo e do nazi-facismo, que aglutinavam em torno de si os interesses econômicos. Segundo ele, “as ações políticas decorrentes desses sistemas de pensamento conflitantes levaram à Segunda Guerra Mundial (1939-1945)”. (RABELO, 1998, p. 160)

Todos esses enfoques contextuais, são importantes para a construção da nossa análise, visto que interferem de maneira significativa nos argumentos tecidos com relação à composição da canção.

3.3 Cenografias: ancoragem e objetivação

A letra da canção “Geni e o Zepelim” narra a história de discriminação na qual a personagem apresentada como protagonista está inserida. Trata-se de Genivaldo, um travesti que, diante da forma como o enredo se reproduz (não oferecendo

nenhuma informação que caracteriza a personagem como um tal) pode ser facilmente identificada como uma mulher. Embora a canção faça parte de uma peça teatral, analisaremos apenas a letra em um contexto isolado, portanto, referenciaremos Geni apenas através da representação feminina que o discurso da canção lhe concede.

O primeiro impacto da canção se dá na representação de Geni como uma mulher sexualmente disponível, essencialmente se for levado em consideração a época em que a peça foi escrita. Geni aparece em locais onde a presença masculina é absolutamente marcante e que o simples fato de haver nesses locais uma mulher já contribui para essa representação de uma mulher facilmente violável. Geni é representada como alguém cujo corpo está acessível para qualquer tipo de homem, que são figuras que possuem características de pessoas que, por motivos não mencionados, se desviaram do caminho da sensatez e que não possuem mínimas condições financeiras de oferecer a ela nenhuma conquista material. Ao preencher esses espaços com sua presença e prestar-se ao convívio de natureza sexual com tais indivíduos, Geni demonstra um total despreendimento das convenções sociais, já que o sexo ocorre vários perfis masculinos. Esse comportamento marca em Geni uma rejeição a um dos preceitos socialmente impostos às mulheres das mais diferentes épocas e classes sociais, que é a não aceitação da figura do marido, o que constitui um investimento da representação da personagem.

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada

O enredo da canção aponta um aspecto que colabora para a construção de uma cenografia remota da vida de Geni: desde muito jovem ela apresenta este comportamento, envolvendo-se em situações de cunho sexual com os mais diferenciados perfis e em lugares que fogem do leito matrimonial ao qual a sociedade prescreve como norma de conduta feminina. Essa parte da canção constitui uma cenografia um tanto quanto problemática, por relacionar o reflexo das atuais circunstâncias de vida de Geni a projeções que vem sendo construídas desde que ela era

“menina”, o que implica dizer que sua história também constitui a representação social de diversos indivíduos (em sua grande maioria oriundas de famílias extremamente pobres) cujo contexto de vida abrange imensa vulnerabilidade resultante da negligência social que acarretam em abusos sexuais e maus tratos.

Dá-se assim desde menina

Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato

E também vai amiúde
Com os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir

As constantes atitudes de solicitude sexual apresentadas por Geni atribuem a ela o adjetivo de bondosa e nesse momento da canção, a sua representação com relação aos que a rodeiam começa a evoluir, pois além de ser alguém que convive com a camada marginal, ela também é vista pelo restante da cidade. Geni coloca-se como disponível, e isso dá ao enredo um teor ambíguo com relação a ela, pois ao mesmo tempo em que é “dada”, também é abnegada, bondosa. Fica claro o posicionamento da sociedade com relação à conduta de Geni. Em meio às pessoas que são do mesmo nível social que ela, ela é caracterizada como “um poço de bondade”, mas a “cidade”, que representa as demais esferas sociais, a enxerga como alguém que não merece prestígio algum e é tratada com apedrejamentos e cusparadas, que não são necessariamente metafóricos, e podem estar relacionados com as desigualdades que tanto maltratam as camadas mais simples.

Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Em uma atitude de gratuita agressão, a sociedade profere ataques constantes à Geni. O termo “maldita” atribuído a ela, confere ao discurso uma objetivação da

representação social, ancorada em conceitos de desprezo a quem não investe em um comportamento socialmente aceito por uma sociedade burguesa e moralista, e principalmente constitui a representação da crueldade com que a mulher é tratada. Essa cenografia remete ao que Maingueneau (2011) chama de “cenas validadas”, pois apoia-se em elementos relacionados à violência contra a mulher, que fazem parte de modelos de hostilidade socialmente disseminados que são os modos pejorativos de se referir a uma mulher desprezada de pudores corporais e intelectuais, que embora seja altruísta, não é digna de respeito.

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

O surgimento no enredo do comandante com seu zepelim outorga ao enredo uma transição de cenografia. O que passa a ser apresentado, é um cenário de guerra, potência, domínio financeiro, que impõe à cidade uma submissão. Há aqui mais uma cena validada, pois é possível aludir a conceitos sociais de imposição e submissão condicionadas, isto é, o posicionamento opressor só encontra fundamento diante de uma hierarquia de poder. A cidade, em ordem de níveis social oprime a classe de Geni, mas passa a ser oprimida com o surgimento de algo, que também em ordem de níveis sociais, se impõe como opressor. A cidade que ocupava um papel de superioridade suprema com relação aos indivíduos pertencentes à classe social de Geni, depara-se com a quebra dessa supremacia através do temor diante de algo que pode destruí-los por razão de suas iniquidades. Essa figura pode estar associada à busca pelo poder, que muitas vezes leva as pessoas a destruírem uns aos outros na busca pela realização de seus ideais.

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se ficou paralisada

Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

O comandante institui sua superioridade através de uma postura de intimidação, até mesmo o discurso passa a ser proferido em primeira pessoa, possivelmente como uma estratégia de reforçar a representação da figura opressora do comandante. O seu discurso deliberado, quando faz menção à “iniquidade” nos faz retomar ao conjunto de questões relacionadas a expressão “maldita” anteriormente atribuída a Geni. Em seguida, há uma reelaboração da representação da personagem, quando ao ser invocada como “formosa dama” lhe é conferido um aparente aspecto de nobreza, que posteriormente será incorporado pela população, embora não deixe de ser possível analisar isso com um mero artifício do comandante de pôr em prática a objetificação da figura feminina confessa em Geni.

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Instaura-se um embate de representações, quando a cidade se contesta o choque de realidade de precisar aceitar de forma submissa que aquele indivíduo socialmente estigmatizado, denominado como inferior fosse repentinamente enaltecido. A cidade fica surpresa com a imposição de sua condição para ela não seja destruída, ou seja, que Geni “sirva” ao comandante e assim todos sejam salvos. Exatamente a figura que é sinônimo de desprezo tem em suas mãos o poder de deter o mal que assola todos aqueles que desde sempre a destruíram.

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um

Maldita Geni!

Ao retomar o uso da terceira pessoa, o discurso sugere um deslizamento de representações, tanto com relação a Geni, quanto ao comandante. Ela passa a ser vista como “coitada” e “singela, o que indica” a sua inferioridade com relação à outras mulheres da cidade, que não a impossibilitou de ser olhada como recurso de redenção. Já o comandante desloca-se de apenas um intimidador a um homem “vistoso”, o que lhe confere qualidades. A atitude do homem é de aparente capricho, visto que ele poderia ter escolhido qualquer outra pessoa, mas escolheu justamente alguém “tão coitada e tão singela” para ser “dela prisioneiro”. É possível supor que tal escolha causaria espanto e alívio em iguais proporções, pois, embora Geni não fosse digna de receber posteriormente o título de redentora, seria bem difícil que ela recusasse o pedido, visto que ela já possuía a hábito de entregar seu corpo e não haveriam motivos explícitos de uma possível recusa.

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

A mudança de vocabulário com relação a Geni, que passa a ser chamada de “donzela”, revela uma face até então intocada da personagem: Ela “também tinha seus caprichos”. Pelo fato de relacionar-se com as mais diferentes personalidades que compõem a classe social a qual ela pertence, subentende-se que isso se dava por imposição involuntária, mas a sua atitude de negação deixa claro que isso era uma opção o que, embora por um momento, concede-lhe um aspecto de dignidade, ou seja, o reconhecimento do valor próprio e da possibilidade da recusa. A representação do comandante evoca a postura de um homem muito dado a responder às aparências de convenções sociais de prestígio, entretanto as preferências de Geni estão associadas a pessoas que não respondem a essas convenções, trazem uma ideia diferente acerca de sua conduta, de que sua relação com pessoas pobres,

desvalorizadas, não é apenas por estarem próximas a elas, a oportunidade de fugir desse padrão dá a ela a chance de demonstrar que também possui seus “caprichos” que por mais absurdos que possam parecer, fazem parte de sua personalidade. É possível perceber também os aspectos que foram transferidos das críticas para a personalidade de Geni, quando esta repudia a situação de deitar-se com um homem “tão nobre” e revela que sua inclinação afetiva a leva a preferir “amar com os bichos”, o que pode ser o reflexo de uma mentalidade que se construiu a partir de tudo o que ela aprendeu a ser de acordo com o meio que ela está inserida.

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Diante da atitude refusa de Geni, é possível perceber outra cenografia que acarreta em uma cena validade referente à hipocrisia social. O enredo passa por uma repentina mudança de situação, em que as atenções da cidade se voltam para Geni de modo a formar-se um clamor para que esta ponha em prática sua generosidade, deixando de lado suas motivações pessoais em nome do bem do povo. A sociedade, na canção representada pelas principais esferas de poder nas figuras do prefeito, do bispo e do banqueiro (poder político, religioso e financeiro), dobra-se perante aquela a quem ofenderam em busca de uma possibilidade de salvação. Eles se utilizam de argumentos contrários às implicações misóginas que ela estava acostumada a ouvir, a fim de persuadirem e influenciarem a sua decisão.

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!

Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Geni cede como que movida por uma violação emocional, pois “domina seu asco”, indo de encontro à sua própria vontade para atender aos pedidos “sentidos” da população. Os fatos se consumam demonstrando o total desprezo pela dignidade de Geni, deixando claro que a situação em nada a favorece, pois somente há referência às atitudes do comandante e ao modo como ele desfrutou da ocasião, revelando mais uma cena validada de misoginia, onde a mulher é violentada em diversos aspectos.

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado

Geni quase tem tempo de usufruir da sua sensação de dever cumprido, mas é interrompida com o raiar do dia, que traz consigo o regresso de todos os insultos, desmerecendo a sua atitude. É possível perceber, salvo alguns momentos, a postura de resignação involuntária de Geni, dentro de um padrão de mentalidades que ela está envolta, as ações de discriminação seguida de conveniente bajulação chega a ser previsível, o que não influi no rompimento do ciclo de hostilidade.

Num suspiro
aliviado Ela se virou
de lado E tentou até
sorrir Mas logo raiou
o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

4. Considerações Finais

Nosso trabalho considerou o propósito de explorar a articulação entre as cenas de enunciação e as representações sociais presentes na canção Geni e o Zepelim, de Chico Buarque, embasando-se na Análise do Discurso francesa, averiguamos o caráter interdiscursivo da canção vinculado ao discurso lítero-musical brasileiro. Através da resenha de um aparato teórico voltado para as temáticas relacionadas, referenciamos nossa problemática, amparando assim nossa análise que contemplou as cenas englobante e genérica, bem como as cenografias e cenas validadas presentes na canção, observando também os aspectos de ancoragem e objetivação concernentes às representações sociais.

A produção de nossa análise gerou uma constatação que nos permitiu validar a associação do discurso lítero-musical à cena englobante, devido ao seu aspecto correspondente à espécie de discurso evidenciado. Outro aspecto que foi ratificado através de nosso trabalho, foi a identificação da cena genérica, o que nos levou observar a canção como parte do repertório de uma peça, levando em consideração a perspectiva do gênero do discurso, que, em nossa análise, colocou a atividade teatral envolta no discurso lítero-musical, embora tenham se priorizado as concepções discursivas isoladas da canção.

Na detecção da cenografia e das consequentes cenas validadas foram gerados e abordados olhares relacionados a discriminação da representação feminina confessa em Geni (cuja figura elabora a rejeição de preceitos socialmente impostos), problemáticas de exploração física e emocional vivenciadas pela protagonista, a questão das hierarquias de poder (expressa pela subalternidade que oscila significativamente entre as camadas sociais no decorrer do discurso) e também a mudança linguística de pessoa verbal, e a forma estratégica e persuasiva como ela foi inserida na letra na canção.

Considerar que existem relações entre o sujeito e o enunciado que ele se insere, conferiu fundamento às nossas averiguações, pois supomos ter atingido nosso objetivo identificar essas relações de através delas ter gerado contribuições úteis para o avanço do estudo da análise do discurso, bem como motivação para futuras investigações que possam que abranjam condições mais específicas ainda com relação ao discurso lítero-musical brasileiro.

REFERÊNCIAS

- BLOCK, Mônica Dourado Furtado. *Caracterização discursiva da bossa nova no discurso lítero-musical brasileiro* / Mônica Dourado Furtado Block. – 2007.
- Brandão, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso* / Helena H. Nagamine Brandão. – 2ª ed. rev. – Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2004.
- CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior* / Josely Teixeira Carlos. – 2007.
- Costa, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero -musical brasileiro* - São Paulo: s.n, 2011.
- Costa, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero -musical brasileiro*. - São Paulo: 2001.
- Crusué, Nilma Margarida de Castro. *A teoria das representações sociais* / Nilma Margarida de Castro Crusué. - 2004.
- FARIAS, Geania Nogueira de. *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gozaguinha* / Geania Nogueira de Farias. - 2011.
- Maigneueau, Dominique. *Análise de textos de comunicação* / Dominique Maigneueau ; tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. – 6. Ed. – São Paulo : Cortez : 2011.
- OSTERNO, Maria do Livramento Rios. *A canção engajada nos anos 80: O rock não errou* / Maria do Livramento Rios Osterno. – 2009.

- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque* / Adriano de Paula Rabelo. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado), 1998.
- Rêgo, Carmem Silvia de Carvalho. *Tendências do pop nacional: O Discurso Tribalista na canção de Arnaldo Antunes* / Carmem Silvia de Carvalho Rêgo. – 2011.