



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS – CSHNB
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA
E LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA**



FLÁVIA NICAELE SOUSA SILVA

**ENTRADA PARA RAROS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE AS CONSTRUÇÕES
IDENTITÁRIAS DA BANDA O TEATRO MÁGICO**

PICOS – PI

2019

FLÁVIA NICAELE SOUSA SILVA

**ENTRADA PARA RAROS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE AS CONSTRUÇÕES
IDENTITÁRIAS DA BANDA O TEATRO MÁGICO**

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado à
Universidade Federal do Piauí - CSHNB como requisito
para obtenção do grau de Licenciado (a) em Letras-
Português, sob orientação da Profa. Me. Fernanda Martins
Luz Barros.

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

S586e Silva, Flávia Nicaele Sousa.
Entrada para raros : uma análise discursiva sobre as
construções identitárias da Banda o Teatro Mágico / Flávia
Nicaele Sousa Silva. – 2019.
56 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras-
Português) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2019.
“Orientadora: Profa. Me. Fernanda Martins Luz Barros”.

1. Análise do Discurso. 2. Estratégias discursivas.
3. Identidade. I. Título.

CDD 401.41

FLÁVIA NICAELE SOUSA SILVA

**ENTRADA PARA RAROS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA SOBRE AS
CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DA BANDA O TEATRO MÁGICO**

Monografia apresentada à Universidade Federal do
Piauí – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros
como requisito para obtenção do grau de
Licenciado(a) em Letras – Português, sob orientação
da Profa. Me. Fernanda Martins Luz Barros.

Aprovado em: 02 de dezembro de 2019.

Banca Examinadora:

Fernanda Martins Luz Barros
Prof. Me. Fernanda Martins Luz Barros – Orientadora

Aucelia Vieira Ramos
Prof. Dra. Aucelia Vieira Ramos – Examinadora

Luiz Egito de Souza Barros
Prof. Me. Luiz Egito de Souza Barros - Examinador

Ao amado de minha alma, a Deus, que me sustentou durante toda a caminhada do curso, desde a escolha inicial até a reta final, e a seu amor incomparável; à minha família sempre presente apesar de fisicamente longe, em especial, meu pai e minha mãe: Vianê e Joelma pelo apoio incondicional. Aos meus irmãos de sangue (Bruno e Fernanda) e os de alma, o meu coração é só gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao escrever estas palavras deparo-me com todas as memórias desde o dia da matrícula no curso até as conquistas acadêmicas simplórias, mas que me preenchem de uma forma inexplicável. Foram tantos dias de luta, de cansaço, sono, dores e ausências; até aqui nos ajudou o Senhor, obrigada meu Deus, por colocar a certeza no meu coração de que eu conseguiria, eu confiei e me dediquei, o caminho é árduo, mas a recompensa é gratificante. Agradeço à compreensão da minha família, em especial os de casa: Vianê, Joelma, Fernanda e Bruno, por entenderem a minha ausência, aos meus avós pelo carinho e pela ajuda diária. Vocês são a razão pela qual eu me dedico tanto! Agradeço a minha orientadora, Fernanda, que com paciência e dedicação me ajudou na construção deste, mesmo com as dificuldades e com a minha constância em mostrar a toda semana o que eu tinha produzido, por me deixar à vontade no processo de escrita, por fim, você é uma benção na minha vida. Agradeço aos membros do CALFI pela parceria e pela amizade, ao grupo de iniciação científica - ICV orientado pelo professor Juscelino que fez com que eu me apaixonasse pela pesquisa e me abriu muitas portas na universidade, sou grata pela oportunidade, o grupo molecada está no meu coração! Aos membros do AP 203, em especial a Brenda, por me acolher, compartilhar as dores e alegrias de sua vida, e me transformar numa pessoa melhor. Obrigada de verdade. Conviver com você é um aprendizado diário e claro estar perto de Deus! Ao meu grupo de seminário e aos colegas de curso, aprendi muito com vocês e com certeza fazem parte de quem sou hoje. EU AMO VOCÊS! Agradeço aos amigos que a UFPI me proporcionou, em especial, o Francisco Carlos e o Fabrício, por acreditarem tanto em mim, quando nem eu consigo. Obrigada por cada conversa e riso partilhado! Aos meus professores que são minha família em Picos e que me ajudaram tanto, em especial, Me. Egito Barros que me cativou desde a primeira aula de latim, obrigada por tanto cuidado. A UFPI uniu propósitos e tenho convicção disso, sou encantada pelo curso, pelas pessoas, pelos amigos que fiz, pelos professores e por todas as oportunidades, não existe lugar melhor. Ao *Teatro Mágico* por despertar em mim os melhores sentimentos e me fazer descobrir ser plural em meio a minha pequena singularidade, o meu muito obrigada a todos os meus amigos de Francisco Santos e de outros lugares que com uma palavra, uma oração, pequenas mensagens e muito afeto me ajudaram durante essa caminhada incrível da universidade. Obrigada de coração!

“Metade de mim, agora é assim, de um lado: a poesia, o verbo, a saudade. Do outro a luta, força e coragem para chegar no fim, e o fim é belo e incerto, depende de como você vê, o novo, o credo, a fé que você deposita em você...e só”. (Fernando Anitelli).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as estratégias discursivas e cenográficas que atribuem ao grupo musical *O Teatro Mágico* caráter identitário, cujas discussões teóricas tem por base estudos de pesquisadores como Costa (2001), Maingueneau (2002), Orlandi (2015), Charaudeau (2016), Brandão (2004) e (2012); e com isso identificar a construção lúdica e teatral presente em três canções da banda intituladas: *Sintaxe à vontade*, *Entrada para raros* e *Sonho de uma flauta*, dentro da perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa sobre os estudos culturais de Identidade, de acordo com Hall (2006) , Coracini (2003) e Grigoletto (2006). Em síntese, buscou-se verificar como o caráter identitário se materializa nos discursos tendo em vista as estratégias discursivas e as cenas enunciativas. O método utilizado para realização desta pesquisa é o bibliográfico e em relação ao caráter da pesquisa, este classifica-se em qualitativo e interpretativo com base em Moreira (2002) e nos procedimentos de análise segundo Orlandi (2015). Em relação aos resultados, podemos identificar nas canções o uso recorrente, por parte do enunciador, de jogos de palavras e onomatopeias como estratégias para suscitar o lúdico através do que está no texto, ou seja, nas canções. Assim, a identidade do grupo é constituída através de movimentos contra a industrial cultural, conhecido como Música Para Baixar (MPB), pelas referências e inspirações históricas ao *Commédia Del Arte* e ao *Cirque Del Soleil*, das críticas ferrenhas feitas em cada composição, seja de temas triviais ou de maior relevância, e o anseio pela militância constante através das canções.

Palavras-chaves: Estratégias discursivas. Identidade. Análise do Discurso.

ABSTRACT

This research aims to analyze the discursive and scenographic strategies that attribute identity to the musical group The Magic Theater. The theoretical discussions are based on studies by researchers such as Costa (2001), Maingueneau (2002) Orlandi (2015), Charaudeau (2016) , Brandão (2004) and (2012); and with this identify the playful and theatrical construction in three songs of the band entitled: *Sintaxe à vontade*, *Entrada para raros e Sonho de uma flauta*, within the perspective of the French Discourse Analysis and the cultural studies of identity, according to Hall (2006), Coracini (2003) and Grigoletto (2006). In summary, we sought to verify how the identity character materializes in the discourse in view of discursive strategies and enunciative scenes. The method used to conduct this research is bibliographic and in relation to the character of the research, it is classified as qualitative and interpretive based on the theories by Moreira (2002) and the analysis procedures according to Orlandi (2015). Regarding the results, in the analysis, we can identify in the songs the recurrent use of word games and onomatopoeias by the enunciator, as a strategy to arouse the playful through what is in the text, that is, in the songs. Thus, the group's identity is constituted by movements against the industrial culture, known as Music to Download (MPB), by the historical references and inspirations to the *Comédia Del Arte* and *Cirque Del Soleil*, from the fierce criticisms made in each composition, of trivial themes or of more relevance, and the yearning for constant militancy through the songs.

Keywords: Discursive strategies. Identity. Discourse analysis.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Imagem da apresentação da música: <i>Sintaxe à vontade</i>	35
Fotografia 2 - Show <i>Recombinando Atos</i> da banda O Teatro Mágico contendo no repertório a música <i>Entrada para Raros</i>	40
Fotografia 3 - Show <i>Recombinando Atos</i> com a música do álbum <i>Segundo Ato</i> (2008) – <i>Sonho de uma Flauta</i>	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DISCURSO MUSICAL E AS PRINCIPAIS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS	14
1.1 O TEATRO MÁGICO.....	19
2 IDENTIDADE DENTRO DA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO	24
3 CENA ENUNCIATIVA	29
4 “ATALHOS, RETALHOS E SOBRAS”: PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	31
5 “NEM TODA PALAVRA É AQUILO QUE O DICIONÁRIO DIZ”	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	52

INTRODUÇÃO

É através da interação com o outro em sociedade, pelo contato com diversas culturas e com as mais variadas artes que as identidades são construídas. Nota-se que elas estão cada vez mais fragmentadas devido às constantes mudanças relacionadas à globalização e ao capitalismo, gerando o que chamamos, crise de identidade. Sabe-se que o caráter identitário é maleável de acordo com influências externas ao ambiente social, onde os sujeitos se constroem, por isso, investigamos a partir da linguagem musical a produção artística da banda *O Teatro Mágico* que expressa através de suas músicas sentimentos, mensagens e críticas sociais na contemporaneidade.

A inquietação para a construção dessa pesquisa se deu pelo contato com as letras da banda, ao passo que, nota-se elementos próprios do circo-teatro não tão comuns diante do cenário musical brasileiro e pela forma como os compositores brincam com as palavras e seus usos, atrelados a contextos sociais, políticos e históricos para desmitificar e/ou desconstruir conceitos da norma padrão da língua portuguesa. Assim, esses fatores caracterizam a banda com uma identidade própria, sendo uma releitura de espetáculos musicais mesclando características do circo-teatro que acontecem em outros países, por exemplo, no Quebec - Canadá, adequado à realidade brasileira.

Desse modo, o problema de pesquisa está na indagação a seguir: como se dá a construção identitária do grupo musical *O Teatro Mágico* por meio da utilização de estratégias discursivas e cenográficas? Para tanto, leva-se em consideração as categorias de análise, quanto a presença de estratégias discursivas, descritas em Costa (2001) a saber: o discurso indireto livre, a alusão, a metáfora, a referência, a paródia, que constituem os jogos de palavras e de sons. Assim, esta pesquisa tem por objetivo geral analisar as estratégias discursivas e cenográficas que atribuem ao grupo musical caráter identitário, tendo em vista a influência de movimentos sociais que a banda defende e que contribuem para a construção da sua ideologia enquanto grupo.

Assim, de forma detalhada em relação aos objetivos específicos, investigamos as principais estratégias discursivas utilizadas no *corpus* intencionalmente pelos compositores, em seguida identificamos a construção do lúdico e teatral por meio desses discursos, formadores das cenas enunciativas, que desenvolvem o quadro cênico, através da análise das músicas e de

imagens dos shows. E por último, verificamos como todos esses fatores já mencionados se materializam nos discursos dos compositores a fim de construir a identidade da trupe musical.

O trabalho está estruturado da seguinte forma: o primeiro capítulo sobre o discurso musical e as principais estratégias discursivas, um sub tópico sobre o contexto da banda analisada; no segundo capítulo, apresentamos os conceitos de identidade dentro da perspectiva da Análise do Discurso; seguindo de um novo capítulo em que tratamos das cenas enunciativas. No quarto capítulo apresentamos a metodologia, ao qual se segue um novo capítulo onde fazemos a análise do corpus (imagens dos shows) como também os resultados encontrados e por fim as considerações finais acerca da pesquisa.

No primeiro capítulo intitulado *O discurso musical e as principais estratégias discursivas* é apresentada a linguagem musical como signo inerente à nossa vida, pois a música possibilita o despertar de sentimentos, da imaginação ou ainda a socialização com o mundo de nossas vivências. Dessa forma, com base nos conceitos que constituem o discurso segundo a AD, são discutidas as principais estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador dentro de seus discursos. No subtópico sobre a banda, *O Teatro Mágico*, é apresentado um breve histórico da trupe, suas ideologias, a discografia e as inspirações que motivam a banda como os livros *O Lobo da Espete*, de Hermann Hesse, e *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord.

No segundo capítulo sobre *Identidade* discute-se as noções de sujeito e o processo de formação de identidade com base na AD em relação aos estudos culturais influenciados pela globalização na contemporaneidade. No terceiro capítulo, *as cenas enunciativas*, discute-se sobre a composição das cenas em três tipos: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia em relação aos seus parâmetros, a fim de constituir o quadro cênico de análise.

A metodologia deste trabalho quanto a sua natureza é uma pesquisa bibliográfica, em relação aos seus objetos trata-se de uma pesquisa qualitativa e interpretativa, baseia-se em postulados da Análise do Discurso de Linha Francesa entre eles: Costa (2001), Charaudeau (2016), Maingueneau (2011) e (2015), Orlandi (2015), Brandão (2004) e (2012). Em relação a AD com os estudos culturais, a fundamentação teórica quanto à identidade baseia-se nos estudos de Hall (2006), Coracini (2003) e Grigoletto (2006). Foram utilizadas na constituição do corpus três músicas da banda *O Teatro Mágico* que recorre ao uso constante de jogos de palavras que suscitam o lúdico e assim contribuem para a constituição da sua identidade.

Espera-se que esta pesquisa possa despertar reflexões em torno da língua, que são importantes e necessárias para sua evolução, com o intuito de instigar acadêmicos e demais

pesquisadores sobre as temáticas propostas neste trabalho como: a linguagem musical, o caráter identitário e o interesse pelo social através de críticas feitas nas canções. Desse modo, busca-se unificar as discussões delimitadas neste trabalho para assim ampliá-las e contribuir para a pesquisa acadêmica.

1 DISCURSO MUSICAL E AS PRINCIPAIS ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS

Desde os tempos mais remotos o ser humano sente a necessidade de se comunicar, se utilizando de sistemas linguísticos distintos, seja através da fala, de gestos, sinais ou escrita, recorrendo a um código para se comunicar que exige não só o conhecimento superficial, mas também o domínio interpretativo do sistema utilizado. Assim, o ser humano além de se comunicar por meio de um código linguístico possui a necessidade de expressar-se através de outras formas que não a fala, recorrendo a outras formas de linguagem que não a verbal, como imagens, sons ou ruídos.

A música é uma forma de expressão que se utiliza da linguagem (rítmica, sonora e instrumental) para emitir uma mensagem ao público sobre diversas temáticas: o amor, as lutas, as dores, reflexões sobre o mundo, sobre política, história, dentre outros. Atualmente, no cenário musical, as composições são voltadas principalmente para despertar no outro sentimentos e emoções, independentes de quais sejam, que na maioria das vezes não conseguimos verbalizar; músicas que possuem caráter de reivindicação, de lutas e movimentos sociais, dentre elas a MPB (Música Popular Brasileira) que trouxe dentro de suas músicas movimentos identitários, como a Tropicália e a Bossa Nova.

O texto/ discurso está permeado por tudo aquilo que se produz em sociedade; a ideologia, seguindo a perspectiva da Análise do Discurso, a ideologia está presente ainda que não se perceba. Portanto, tendo em vista a arte musical, esse contexto na música apresenta-se por resquícios ideológicos ligados à época em que as canções são escritas. De acordo com Azevedo, que tem como proposta analisar a música/ discurso musical desde a Idade Média até a modernidade, para realizar um estudo sobre música, para o autor, seria necessária uma contextualização histórica e social:

Podemos dizer que as linguagens e técnicas musicais são frutos de forças e características próprias das épocas em que são criadas, a partir de questões sociais, culturais, econômicas, políticas e, talvez principalmente, pelo o que os sujeitos que as criam almejam com sua obra. Como Foucault nos aponta, o discurso de uma obra musical pode ser entendido como uma forma de organização e representação do mundo na qual está em jogo um conjunto de forças sócio-histórico-culturais aliadas às formações discursivas que constituem-na. (AZEVEDO, 2008, p. 41).

O Brasil é um país com uma enorme variedade de culturas, raças e etnias. Essa mistura identitária do povo brasileiro, seja de gêneros musicais ou de pessoas, pode ser contada através

dos ritmos musicais brasileiros como: o samba, o choro, o axé, o forró, as músicas sertanejas e a MPB, que construíram um movimento de identidade no país voltado para suas raízes históricas e sociais. Assim, os gêneros musicais são mesclas uns dos outros, em que se sobressaem características dominantes de um determinado gênero, colocando em voga a presença de aspectos polissêmicos, ou seja, a possibilidade de muitos sentidos que um único termo pode conter. Sobre a temática Costa (2001. p. 54) ressalta:

Cabe ainda lembrar que pretendemos incluir como fenômenos polissêmicos todos aqueles derivados da plasticidade das palavras, que possibilita excedentes de significação pretendidos ou incontrolados, quais sejam os produzidos pelos trocadilhos, jogos de sons, de sílabas e de palavras, fusão e justaposição de palavras etc. Esses fenômenos possibilitam que as palavras, quando modificadas ou articuladas a outras, adquiram outras leituras e novos matizes semânticas, explodindo a monossêmia institucionalizada pela língua.

Alguns autores voltam suas pesquisas na área da AD¹ para investigar a música de acordo com os fenômenos existentes nas canções, nesta pesquisa em questão: o discurso indireto livre, a referência, a paródia, a metáfora e a alusão, bem como aspectos cenográficos. Dentro desse contexto, Costa (2001) investiga a produção litero-musical nas canções da MPB (Música Popular Brasileira), cujo trabalho serve de base para desenvolvimento deste estudo, que tem como finalidade a identificação das estratégias discursivas e cenográficas que marcam o discurso identitário da banda *O Teatro Mágico*.

A heterogeneidade é uma característica inerente aos textos e discursos, visto que a própria língua possui esse caráter “dialético, vivo e dinâmico” (BRANDÃO, 2004, p.7). De acordo com a autora, um simples enunciado pode representar ou carregar um discurso, assim chegamos ao um conceito técnico, onde o texto está relacionado a um conjunto de palavras que têm sentido, já o discurso apresenta-se como a materialização de um texto. Entretanto não é tão simples assim, para Marcuschi essas discussões são mais complexas do que o senso-comum imagina, de acordo com o autor:

[...]deve-se ter o cuidado de não confundir texto e discurso como se fossem a mesma coisa. Embora haja muita discussão a esse respeito, pode-se dizer que *texto* é uma entidade concreta realizada materialmente e corporificada no texto em algum gênero textual. *Discurso* é aquilo que um texto produz ao se manifestar em alguma instância discursiva. Assim, o discurso se realiza nos textos. Em outros termos, os textos realizam discursos em situações institucionais: históricas, sociais e ideológicas. (MARCUSCHI, 2002, p. 5).

¹ Sigla utilizada para se referir a área Análise do Discurso (AD).

Assim, o texto e o discurso estão interligados, este último caracterizando-se como o texto em movimento. No entanto, ambos possuem estruturas diferentes, logo as condições em que são produzidos se diferem, o texto e o discurso estão um dentro do outro, isso porque todo texto carrega em si um discurso de alguém, assim como todo discurso é construído através de um texto. As relações entre texto e discurso, em suma, se diferem ao passo que estão ligadas, sendo um jogo complexo de sentidos.

De forma sintética, a presença de outros textos dentro de um texto, chamamos de intertextualidade, assim como a presença de discursos alheios presentes em nossos discursos constitui o interdiscurso. Essas características citadas são constituintes, ao passo que as estratégias utilizadas pelos enunciadores surgem através das relações de sentidos entre elas desencadeadas. Assim, diante da não uniformidade de concepções a respeito dos conceitos de intertextualidade e texto, adotamos a perspectiva de Kristeva, que segundo Costa (2001, p. 38):

Para ela, o texto é uma combinatória, o lugar de reciclagem de fragmentos de textos: construir um novo texto é partir sempre de textos já construídos, que são decompostos, negados e retomados. A construção de um texto é, portanto, um processo, uma dinâmica intertextual. Mas a intertextualidade de todo texto não provém apenas do fato de que este eventualmente contém elementos emprestados, imitados ou deformados. Qualquer texto, o processo mesmo de produção textual é um trabalho de redistribuição, desconstrução, disseminação de textos anteriores. O texto, então, é um conjunto inextricável de traços dificilmente recuperáveis, muitas vezes inconscientes, de enunciados anteriores ou contemporâneos.

O discurso, por sua vez, é definido como um “jogo estratégico”, como lugar de concretização do texto, este apresenta-se como lugar de conflito, de relações de poder, de condições de produção e de formações discursivas/ideológicas, conforme conceitua Brandão (2012). Por sua vez, as condições de produção para que um discurso faça sentido são: quem fala e para quem fala (interlocutores), de onde fala e o contexto histórico social. As formações ideológicas estão atreladas ao posicionamento de cada indivíduo, e por fim as formações discursivas compõem “o que pode e deve ser dito” em determinada situação. Assim Costa (2001, p. 48) apresenta o conceito de interdiscurso:

[...]a convocação de, ou o “dar a ouvir”, vozes exteriores ao fio discursivo (ou seja, ao que foi efetivamente dito), que flutuam na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros co-relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas.

Em relação ao interdiscurso, Maingueneau (1984) aborda uma tríade do discurso em: universos, campos e espaços discursivos. O universo discursivo “compreenderia o conjunto de formações discursivas de todos os tipos interagindo em uma dada conjuntura”, os campos discursivos são também conjuntos de formações discursivas, só que estas possuem dentro delas subconjuntos; “seriam campos discursivos o político, o pedagógico, o filosófico etc. ou subconjuntos desses, que comporiam, dentro desses campos maiores, uma configuração relativamente autônoma”; por fim, os espaços discursivos são “um recorte resultante de hipóteses fundadas no conhecimento dos textos e da história destes, que serão confirmadas ou rejeitadas no decorrer da pesquisa”. (MAINGUENEAU, 1984 *apud* COSTA, 2001).

Brandão (2012), com base nos postulados de Maingueneau (2004), compreende o discurso não só como um conjunto de palavras, visto que envolve uma série de questões extralinguísticas, como o contexto sócio-histórico em que um enunciado foi produzido, de modo que este só terá sentido com o seu contexto, com a presença de sujeitos e através da interação com o outro, por meio das relações dialógicas que só se materializam no e pelos discursos. O discurso, em síntese, se constrói através de uma pluralidade de ideias. Conforme Brandão (2012, p. 5), “é nesse sentido que se diz que o discurso é uma arena de lutas em que locutores, vozes, falando de posições ideológicas, sociais, culturais diferentes procuram interagir e atuar uns sobre os outros”.

O discurso como já foi citado é considerado um jogo estratégico, lugar onde até o que não está dito (o silêncio, lacunas, vazios), implica numa intenção do enunciador que também significa. A linguagem é assim utilizada como uma forma de persuasão, levando em conta determinados contextos. Como exemplo podemos citar o Pe. Antônio Vieira que se utilizou da argumentação nos seus sermões como estratégia para persuadir os fiéis a voltarem para Igreja Católica num movimento de Contrarreforma. Assim, essas estratégias têm uma intenção comunicativa, as próprias figuras de linguagem são utilizadas em poemas, por exemplo, para trazer efeitos de sentido. Essas estratégias possuem uma função específica de acordo com as intenções de cada discurso.

Diante disso, definimos neste trabalho as principais estratégias discursivas conforme especifica Costa (2001), a saber: o discurso indireto livre, a alusão, a metáfora, a referência, a paródia, a ironia e os jogos de palavras. O discurso indireto livre para Maingueneau (2011) define-se como “a mistura perfeita de duas vozes: em um fragmento DIL (Discurso indireto

livre) não se pode dizer exatamente que palavras pertencem ao enunciador citado e que palavras pertencem ao enunciador citante”. Não se trata, portanto, da junção de discursos convencionais como discursos diretos e indiretos, mas da junção de vozes do discurso indireto e do discurso livre a fim da formação de um novo termo, DIL, utilizado pelo sujeito de forma estratégica instigando o leitor/ interlocutor.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa a palavra *alusão* vem do latim *allusione* que significa jogar. Como também, o ato de aludir, fazer menção a algo ou alguém. A alusão, assim, é um jogo utilizado para que o interlocutor ative seus conhecimentos e sua memória sobre um texto/discurso de uma outra pessoa. O conceito dessa estratégia está presente em Piegay-Gross (1996) e reformulado por Costa no esquema proposto (2001, p. 50):

a alusão, neste caso, é uma maneira engenhosa de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo, utilizando-se de recursos como o jogo de palavras, a implicação e o disfarce, dentre outros; dispensando a menção de personagens, cenários e autores (referência discursiva) e, principalmente, a reportação de trechos de textos alheios (citação intertextual). (PIEGAY GROSS, 1996 *apud* COSTA, 2001)

A alusão, nesse contexto, faz uso de menções a outros textos de uma forma secundária ou metafórica, e que, conforme os autores, se constitui em forma de *disfarces*. Pode ser confundida com a referência devido a utilização de menções de outros textos, a diferença entre elas se dá porque a alusão não utiliza as palavras literalmente do outro, já na referência não há alteração do texto mencionado.

A referência como o próprio termo sugere, está relacionada ao uso de termos característicos de outros discursos, e ocorre “quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso”. (COSTA, 2001, p. 50). Assim, se distingue da alusão por sua menção de forma literal a um outro texto.

Outra estratégia é a metáfora sendo um recurso utilizado para dar outros sentidos a um determinado termo, sendo associado ao termo comparação. De acordo com Costa (2001, p. 52) “a metáfora então acaba funcionando como encruzilhada de vozes, fazendo ouvir não apenas a voz da prática discursiva à qual pertence o discurso, mas a voz de uma prática pertencente a outra região discursiva”. O processo de metaforização é próprio dos discursos, visto que estes não são propriedades particulares, muito menos as palavras utilizadas são nossas, será levado em conta a metáfora enquanto figura de linguagem empregada no discurso musical para alcance

de efeitos sensoriais. Já a paródia enquanto estratégia decorre da alteração no conteúdo ou estrutura de um texto, sendo definida por Costa (2001, p. 43):

A paródia consiste na modificação do assunto ou conteúdo de um texto, que conserva o seu estilo ou estrutura. A paródia pode agir em diversos graus: pode deformar máxima ou minimamente o conteúdo do texto parodiado, conservando sempre sua estrutura; pode também conservar conteúdo e estrutura, mudando-lhe apenas o contexto etc. Seja como for, a estrutura do texto primeiro é sempre respeitada, causando um efeito de diferença e semelhança, que demanda engenhosidade e suscita o lúdico e a carnavalização.

A paródia, assim como a alusão e o plágio, constitui-se através de seus discursos mantendo relações com a palavra do outro (alheia), tendo em vista sua característica de alteração no texto, seja na estrutura ou no conteúdo. Piegay-Gross (1996) utiliza os termos “estratégias de escrita deliberada” para se referir às estratégias aqui descritas, porém com um número maior sobre as relações de co-presença e relações de derivação. A ironia e os jogos de palavras (sub-estratégias) estão de forma recorrente dentro dessas estratégias discursivas, isto é, são disfarces utilizados pelo enunciador como forma de provocar e instigar os interlocutores a fim de chamar a atenção para esses jogos, causar estranhamento e despertar a imaginação através dessas estratégias. É por meio dos postulados da Análise do Discurso que investigaremos as construções identitárias da banda *O Teatro Mágico*, identificando tais características nas canções.

1.1 O TEATRO MÁGICO

O grupo musical *O Teatro Mágico* reúne características das mais variadas artes, como o próprio nome da banda sugere, do teatro, e por conseguinte da dança, da literatura, do circo, da poesia e da música. A banda foi criada pelo idealizador e vocalista, Fernando Anitelli, no ano de 2003, na cidade de Osasco, São Paulo, que trabalhava nos Estados Unidos como garçom, juntou uma quantia para custear as despesas da formação do grupo. Em entrevistas, o cantor afirma que devido frequentar saraus, shows, espetáculos de circo e teatro, teve a ideia de unificar todas as artes e registrar na música, apresentando ao ambiente lúdico as diversas possibilidades.

A banda ou trupe musical foi formada por amigos e artistas do idealizador que enxergaram na proposta de Anitelli algo de encantador e inovador no cenário musical brasileiro. É constituída de 10 pessoas presentes de forma de direta, onde 5 pessoas compõem o núcleo musical: Fernando Anitelli, Zeca Loureiro, Rafael dos Santos, Maria Fernanda e Emerson Marciano, sendo respectivamente, voz e violão, guitarra, bateria, violino e baixo. E as outras 5 pessoas constituem a formação artísticas e as performances: Andrea Barpour, Nô Stopa, Nathalia Dias, Nayara Dias e Matheus Bonança. Há ainda a participação de outras pessoas que agem de forma indireta durante cada espetáculo musical, somando um total de 40 membros ao todo.

A escolha do nome para o projeto musical foi inspirada a partir da filosofia construída na obra e em especial numa expressão utilizada (Teatro Mágico: uma entrada só para raros, só para loucos) pelo autor alemão Hermann Hesse em seu livro *O Lobo da Estepe*, que conta a história do protagonista Harry Haller, um homem na casa dos 50 anos que se redescobre como pessoa. O romance aborda a desconstrução da personalidade, dos valores e da essência de um indivíduo devido aos seus fracassos ou vitórias durante sua vida. Fernando Anitelli ao ler o romance sente-se inspirado e adota a filosofia trabalhada na obra lida em sua música, o trecho relata o momento em que Anitelli e Vianna chegam a essa conclusão:

[...] justamente quando eu estava lendo esse livro me deparei com aquele momento em que o personagem se depara com aquela placa —hoje a noite teatro mágico entrada para raros. Ele acredita que aquilo não é para ele, ele quer ir embora, quando olha —só para raros, só para loucos, mas ele entra e ali se descobre plural, o personagem descobre a própria pluralidade. Isso é fabuloso porque a gente é assim. Diariamente nós não somos somente um em um milhão, somos um milhão em um. As maneiras como a gente resolve reagir às coisas do cotidiano são muito distintas, então é buscar esse melhor personagem que vive em nós. E o palhaço traduz isso. Então juntei essa ideia do Lobo da Estepe, essa inspiração – porque a ideia não é traduzir o livro de maneira alguma, ele serviu como inspiração. Eu peguei isso aí e misturei com a ideia do sarau, que é aquela variedade de timbres, de cores, misturei numa coisa só e a gente foi aprendendo a montar, a fazer isso aí esse tempo todo. (ANITELLI, 2010 *apud* VIANNA, 2010).

A obra citada serviu de inspiração para nomear não só a banda, como também inspirou grande parte das canções com a filosofia voltada para a descoberta de si no outro e uma pluralidade de personagens internos dentro de cada um de nós, influenciados por autores como Goethe, Mário Quintana e Hermann Hesse. E assim, com a junção das músicas com as apresentações, o roteiro do espetáculo se constrói em interação com o público, os coelhos saem

das cartolas como no circo, os artistas interpretam a música como se estivessem no teatro e o espetáculo de truques/malabares se faz mágico.

Em relação ao gênero da banda, trata-se de uma nova MPB (Música Popular Brasileira), que mescla com os gêneros POP, Indie e Rock. É importante citar que a banda criou o movimento Música Para Baixar (com a sigla também MPB) que tinha como objetivo discutir questões relacionados aos direitos autorais, a prática do jabá e a necessidade do acesso gratuito à produção cultural, ao fazer isso, Anitelli e sua banda tornam-se ainda mais populares no cenário musical, causando incômodos à indústria musical.

Sobre a discografia do OTM², ela é composta de 5 álbuns em estúdio ambos em CD: o primeiro disco da banda intitulado *Entrada para Raros* gravado no ano de 2003, inspirado na expressão retirada do livro *O Lobo da Estepe* do ganhador do Prêmio Nobel em literatura, Hermann Hesse, contém 17 faixas com duração de 60 minutos, o segundo disco intitulado *O segundo ato* contém 19 faixas, foi gravado em 2008, aborda uma temática distinta do primeiro disco apresentado as questões urbanas e a mecanização do trabalho.

O terceiro disco chama-se *A sociedade do Espetáculo* que mescla o sentimentalismo com questões políticas e culturais das cidades. Gravado em 2011, contém 19 faixas com duração de 1 hora e 7 minutos, foi um dos álbuns mais comentados nas redes sociais, principalmente no *Twitter* e com um total de 300 mil downloads em menos de um mês do lançamento; as canções e assuntos trabalhados foram inspiradas no livro *A Société du Spectacle* (A sociedade do Espetáculo) do autor francês Guy Debord.

O quarto disco é intitulado *Grão do corpo*, gravado em 2014, e contém menor duração se comparado aos discos anteriores, apresenta onze faixas com duração de 43 minutos, onde em entrevista ao *Jornal Primeira Página* (online) define o álbum: “Para Fernando Anitelli, vocalista do grupo, as ruas, os seus movimentos e as particularidades de um cotidiano em uma metrópole dialogam com o espírito existencial e poético das letras, evidenciando que o *Grão do corpo* não se trata de um olhar para o individualismo contemporâneo, mas, pelo contrário, o entendimento e a consciência de que esse corpo individual – pequeno grão – compõe o corpo social, o universo e as particularidades da Terra”.

² Sigla utilizada para se referir a banda *O Teatro Mágico*, adotada pela própria banda e utilizada nesta pesquisa com o mesmo fim

O quinto e último álbum em estúdio é intitulado *Allehop*, gravado em 2016. Esse disco marca a mudança de estilo da banda, voltado para o eletrônico, contém dez faixas com duração de 40 minutos com participações especiais como Marcelo Jeneci e Dani Black. A banda contém ainda outros 3 álbuns ao vivo gravados em DVD: *Entrada para raros - Ao Vivo* (2008), *O Segundo Ato Ao Vivo* (2009) e *Recombinando Atos - Ao Vivo em São Paulo* (2013).

Em relação aos instrumentos utilizados e aos figurinos, cada um deles condizem com o objetivo do projeto musical, ou seja, além das músicas que são carregadas de significados e pluralidade de sentidos, cada detalhe é intencional. Os instrumentos oscilam entre violões, chocalho, baixo, guitarra, pandeiro, bateria e saxofone, alguns sons são incrementados durante a execução dos instrumentos como mensagens de voz, ruídos telefônicos e sinais de rádio. São acrescentados números circenses como alguns truques, malabaristas, passos de dança e o vocalista, também chamado de palhaço-mor, conduz o show.

O aspecto do show possui referência histórica na *Commedia dell'arte*³ fundada na Idade Média, onde se tinha a concepção com base na Igreja Católica de que estas manifestações artísticas eram profanas, e, portanto, foram censuradas. No entanto, os atores da arte buscaram outros meios de disseminar sua arte ao povo, surgem assim os saltimbancos, que eram artistas que saíam em carroças distribuindo sua arte pelas regiões sem a necessidade de muitos recursos, um banco já era suficiente para realizarem seu show como o nome sugere. A *Commedia dell'arte*, neste contexto, sofreu contínuas transformações ao longo dos anos, caracterizada tardiamente como arte profissional, contendo trupes formadas por vários atores, personagens-tipo geralmente reunidos em duplas como Pierrot e Colombina, o uso de máscaras inexpressivas e utilizando-se da arte do improviso, sendo totalmente técnico. Essa referência ao palhaço é aderida por Anittelli, de acordo com o site oficial da banda *O Teatro Mágico*, pois o palhaço é aquele que “seria capaz de traduzir essa instabilidade, esse caos interior”.

O Teatro Mágico constrói em suas músicas e durante os shows alguns traços que despertam o lúdico, a imaginação, o mundo de possibilidades, aborda temas sociais, culturais e políticos, sendo inspirado em técnicas já utilizadas antes como a junção do circo-teatro chamado de *Cirque Du Soleil*⁴, no Quebec, Canadá. E como já citado, a referência histórica dos atores da

³ Companhia de teatro formada na segunda metade do século XVI na Itália.

⁴ Tradução: Circo do Sol, é uma companhia multinacional canadense que tem identidade semelhante a banda *O Teatro Mágico*, mesclando nas suas apresentações características do circo-teatro.

arte, como a pluralidade inserida nos shows, canções e performances caracterizam a banda, conforme destaca Chagas (2013, p. 4):

Além da mistura de influências musicais, sonoridade, arte circense e teatro, por meio das intervenções performáticas, utilização de elementos visuais e cênicos, todos os integrantes apresentam-se maquiados e usando figurinos. A pluralidade nas apresentações é o que define a identidade do espetáculo de O Teatro Mágico.

Em síntese, a banda conta com acervo de 7 CDs autorais⁵ (em estúdio e ao vivo), 3 DVDs, algumas músicas em novelas como em *Viver a Vida* e *Flor do Caribe* pela emissora de televisão *Globo* e na telenovela infantil *Cúmplices de um Resgate* pelo *SBT*, com mais de 2 milhões de álbuns vendidos mesmo disponibilizando suas músicas gratuitamente pela internet através do projeto Música Para Baixar (MPB).

Esse por sua vez é um movimento social que tem como objetivo fazer uma crítica à indústria cultural, sendo uma política adotada pelo grupo musical, trabalhando questões como os direitos autorais das canções, a prática do famoso jabá e a necessidade de disponibilizar de forma gratuita a produção cultural. Apesar de disponibilizarem as músicas de forma gratuita na internet, os shows estavam cada vez mais lotados, seus CDs sendo comprados pelo público e as turnês mais requisitadas. A banda traz em seu rótulo novos assuntos, movimentos culturais e visões do cotidiano nunca trabalhados antes no cenário musical brasileiro.

⁵ Disponível no site oficial da banda: <http://oteatromagico.mus.br/site/>

2 IDENTIDADE DENTRO DA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO

A escola francesa de Análise do Discurso surge na década de 60-70 no respectivo país, num período considerado de muitos conflitos e turbulências. No cenário nacional, o clima estava bastante conturbado devido a ditadura militar e as manifestações que aconteciam no âmbito musical, social e cultural, vindo a influenciar essa área científica. A área de estudo teve por objetivo interpretar os discursos, principalmente políticos da época, procurando entender o momento político. Brandão (2012) define a AD caracterizando-a como “aliada ao aspecto histórico e social”, para tanto é necessário considerar fatores como: as condições de produção, isto é, o contexto histórico-social, os interlocutores, o ambiente e a imagem feita sobre o discurso.

A AD tem suas bases teóricas do marxismo, na linguística e na psicanálise. No marxismo o caráter histórico é afetado, este se constitui com base nas situações comunicativas de um discurso. Na linguística, o objeto de estudo, a língua, se torna autônoma, as noções de sujeito e da construção de identidade são reconstruídas. Segundo Brandão (2012), o sujeito é aquele que produz o discurso, marcado pela historicidade, pela ideologia, ao passo que o discurso não é único, ele dialoga com outros sujeitos (com outras vozes) constituídos no discurso.

Com isso, as condições de produção vão acarretar a constituição de duas formações: a formação discursiva e a formação ideológica, a primeira é construída por meio das posições em que se empregam, logo o que é produzido muda de sentido de acordo com as posições. Para Orlandi (2015, p. 41) a noção de formação discursiva “permite compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso”. Por sua vez, a formação ideológica remete às construções voltadas para a formação social (ideológica) de um determinado período. É através de uma formação ideológica que as formações discursivas se compõem, segundo Brandão (2012).

Antes de nos adentrarmos no conceito de identidade, faz-se necessário abordar a relação do sujeito e sua constituição no discurso com a ideologia. De início, a ideologia segundo Orlandi (2015), “é condição para constituição dos sujeitos e dos sentidos”, diante disso os sujeitos de um discurso são interpelados por forças ideológicas a fim de se constituírem. As

relações de sentido se dão através da subjetividade e historicidade de um indivíduo. Ainda segundo a autora, (2015, p. 45):

O sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. Pela língua, pelo processo que acabamos de descrever.

Nessa perspectiva, com as noções de sujeito surge a questão de identidade, se há alguém que produz um discurso, esse indivíduo carrega no seu discurso aspectos identitários, as próprias marcas ideológicas são alguns desses traços. Segundo os estudos de identidade cultural de Hall (2006, p. 12), a identidade é aquela que estabelece relação com o sujeito no discurso, “a identidade então costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”. A noção de sujeito sobre o aspecto identitário, no entanto, é vista de forma ilusória, estabelecendo-se através de processos inconscientes durante a sua formação, com isso as identificações realizadas em seu desenvolvimento se relacionam levando em conta a subjetividade durante o processo de preenchimento de tais lacunas. Segundo Coracini (2003, p. 203),

o sujeito é, assim, fruto de múltiplas identificações – imaginárias e/ou simbólicas – com traços do outro que, como fios que se tecem e se entrecruzam para formar outros fios, vão se entrelaçando e construindo a rede complexa e híbrida do inconsciente e, portanto, da subjetividade. Rede essa que resulta da falta constitutiva do sujeito que, em vão, deseja preenchê-la, supri-la ao longo da vida, supri-la com o outro, objeto do seu desejo. Mas como o seu desejo é preencher a sua falta e o desejo do outro é também preencher a sua falta, o que o sujeito deseja é o desejo do outro, ou seja, que o outro o deseje.

Tendo em vista o processo de construção de identidade, este se origina através dessas construções híbridas de identificações, segundo a autora, onde a subjetividade do sujeito vai sendo preenchida ou esvaziada na medida em que se constrói/desconstrói, pois a identidade está em constante mudança tendo em vista uma série de contextos externos. O conceito de identidade é trabalhado pela Análise do Discurso com base nos Estudos Culturais, pois em ambas o valor de identidade recorre ao social para se constituir. A sua relação com o sujeito é

maleável, as identidades, entretanto, não são fixas, podem mudar de acordo com o sujeito do discurso, onde cada um deles apresenta lacunas a serem preenchidas e a sua completude se dá na construção de identidade do sujeito. Para Hall (2006. p. 39):

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.

Assim, a relação entre o processo de identidade e o sujeito se constitui com base na ideia de incompletude e ausências, que são preenchidas aos poucos tendo em vista aspectos relacionados ao social, conforme ressalta Coracini (2003). Essa construção de identidade está relacionada também às palavras escolhidas e a sua significação no discurso, tais palavras vão significar de acordo com as posições que forem inseridas, todo esse processo na modernidade passa por uma série de fatores que dificultam no processo de identificação, é dessa forma que se dá a sua flexibilidade atualmente, alguns desses aspectos citados por Hall em seu livro *A identidade cultural na pós modernidade* são: a globalização, a desconstrução de uma cultural nacional e descentramento do sujeito. (HALL, 2006)

Na globalização alguns aspectos da identidade cultural sofrem consequências, estas consequências se desconstroem com base nas identidades nacionais pois estão se desintegrando, sendo reforçadas e tornando-se híbridas (HALL, 2006), essa globalização deixa em crise o processo de identidade, visto que as identidades passam a se desvincular de tudo que se relaciona a sociedade no geral, sem deixar de lado os jogos de poder presentes de forma ideológica nos discursos. Ainda de acordo com o autor (Hall, 2006, p. 75)

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem flutuar livremente.

As identidades assim se constituem não só através do social, tendo em vista que esse processo de flutuação livre vem desmistificar a identidade com caráter fixo, adquirindo novas formas. Segundo Meireles (2012, p. 5) essa relação com o social muda quando o mercado global interfere na identidade cultural, assim “[...]a constituição identitária como um processo que se dá mediado pelas relações com as pessoas, os valores, os sentidos, os símbolos e a cultura;

sendo que o sujeito vai se constituindo à medida que internaliza valores e significados que permeiam o social”.

Pacheco (2010) defende que essa identidade é “construída, manipulada e política”, isto é, ela é preexistente ao sujeito e está ali ainda que inconsciente no indivíduo, podendo ser móvel. Diante disso, torna-se necessário apresentar a relação entre AD e os estudos culturais em que ambas têm a identidade como construção influenciada pelo histórico e social. Todas as identidades que assumimos ao longo da vida estão relacionadas ao pertencimento a determinadas categorias sociais, que são, por sua vez, mutáveis. Grigoletto (2006) afirma que os sujeitos sociais em relação à identidade se constituem por meio de práticas discursivas,

[...]é uma construção que está sempre em transformação, o que não significa o apagamento de saberes históricos que já fazem parte da história do sujeito. Enquanto sujeitos sociais, somos interpelados a assumir diferentes lugares: somos professores, somos filhos, somos alunos, somos pais, somos cientistas, somos jornalistas etc., os quais são do nível da constituição não só do sujeito, mas também das práticas discursivas. (GRIGOLETTO, 2006, p. 210).

O sujeito descentrado e a heterogeneidade discursiva são outros dois conceitos trabalhados nessas áreas que influenciam o processo de identidade, o sujeito faz um recorte espacial, saindo do centro, e partindo para as margens discursivas. As questões sobre memória e as relações de identificação se constroem também através do caráter heterogêneo do sujeito. Para Costa (2001, p. 35),

[...]nem toda heterogeneidade mostrada é marcada. Por vezes, a identidade do sujeito do discurso se entrega a um jogo arriscado com a heterogeneidade constitutiva, dissolvendo-se e confundindo-se com o discurso do outro, apagando propositalmente suas fronteiras, podendo se perder ou, no melhor dos casos, obter sucesso em sua afirmação. Ela recusa, então, toda proteção frente à heterogeneidade constitutiva, na esperança de ser recuperada pelo leitor/ouvinte, confiando-se em que esta fale por si mesma e que faça vir à tona sua identidade e seu discurso oblíquo sobre o discurso do outro.

É notório as marcas identitárias presentes na estética da banda *O Teatro Mágico* como por exemplo: os figurinos apropriados ao ambiente circense-teatral, as pinturas no rosto, os movimentos realizados durante o show, os passos de dança e como esses elementos são construídos nas letras das músicas. Diante disso, nesta pesquisa investigamos como esses elementos identitários se constroem a partir das canções. Segundo Cabral e Silva (2014),

encontramos nas canções do OTM “vozes do cotidiano, de migrantes e operários, pessoas do ambiente urbano e ali tentam sobreviver e fazer-se ouvir, estabelecendo diálogo aberto entre a cultura popular, a história e a literatura. Situam-se entre a realidade e o sonho, entre a subjetividade e a vida social”.

A construção de identidade não é como uma receita pronta e inalterável, onde os ingredientes são adicionados à risca, sem nenhuma alteração, entretanto, o cozinheiro acrescenta a receita ingredientes secretos que dão um sabor diferenciado, sem que haja perda de sabor da receita original. Assim também acontece na construção da identidade, o sujeito vai acrescentando conforme a imposição da sociedade alguns “ingredientes”, nem sempre secretos, relacionados não só a fatores externos da sua vida, porém também internos, e sua identidade vai sendo moldada, sem que a sua essência se modifique ou altere. Durante as análises das músicas apresentamos as marcas identitárias presentes nas canções da banda OTM.

3 CENA ENUNCIATIVA

A teoria da enunciação de Benveniste traz em seu bojo a língua enquanto seu caráter dinâmico, heterogêneo e vivo, é a partir do ato de enunciar que as cenas se constroem. Para Maingueneau (2015), para se falar de cenas é necessário fazer uma alusão ao mundo do teatro, onde nota-se interferências de cenários e suas desconstruções do ambiente. Toda cena é constituída através de um quadro cênico em que o discurso vai tecendo seu lugar correspondente. A cena da enunciação pode ser classificada em três, interagindo entre si: a cena genérica, a cena englobante e a cenografia. (MAINGUENEAU, 1998).

A princípio, discutiremos sobre a cena genérica, pois esta corresponde aos gêneros do discurso, portanto tem maior abrangência e é mais utilizada pelos usuários do discurso. As cenas genéricas funcionam de acordo com alguns regras para se constituírem, em Maingueneau (2015) cada um dos gêneros se associam e possuem características maleáveis como: a presença de uma ou mais finalidades, papéis para o parceiro, um lugar apropriado para o sucesso, temporalidade, um suporte, uma composição e um uso específico de recursos linguísticos. A cena genérica é definida em suma como os gêneros dos discursos, por exemplo, uma dissertação, uma reportagem ou um debate. Em Maingueneau (2015) “as cenas genéricas funcionam como normas que suscitam expectativas”.

Com efeito, a cena englobante está relacionada à tipologia, isto é, ao tipo do discurso, é através dessa cena que o leitor consegue identificar as categorias de um discurso relacionando-as ao contexto social para assim poder identificar o tipo do discurso de acordo com a sua finalidade. Para Maingueneau (2015, p. 118), a definição de cena englobante:

corresponde à definição mais usual *tipo do discurso*, que resulta do recorte de um setor de atividade social caracterizável por uma rede de gêneros de discurso. Quando recebemos um folheto na rua, devemos determinar a que título ele nos interpela, se ele é resultante do discurso político, publicitário, religioso.

As cenas englobantes e genéricas formam o quadro citado anteriormente, é a partir dessas cenas que o espaço e o sentido são adquiridos em um enunciado. Veremos, que a cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal, pois é interdependente do tipo e dos gêneros discursivos, no entanto a cena se constrói por meio da enunciação onde deve-se planejar o seu desenvolvimento.

Em síntese, a cenografia é construída pelo próprio texto, não é apenas o ato de enunciar um discurso que automaticamente solidifica a cenografia, entretanto, “é construir sobre essa base uma encenação singular da enunciação”, ativando assim as normas presentes na cena genérica e as categorias da cena englobante. Segundo Charaudeau (2008, p. 96), a cenografia portanto define como:

[...]aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala, é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar sua candidatura em uma eleição etc.

A cenografia, portanto, apresenta em seu quadro cênico uma história, com início, meio e fim. O assunto nas cenas depende dos interlocutores e das situações comunicativas. Contudo, não são cenas teatrais, apesar de tomar referência ao termo, são construções feitas a partir dos enunciados. Para Costa (2001) o investimento cenográfico no discurso constituinte se dá por meio da enunciação em que esta sugere a formação de cenas enunciativas, utiliza-se das classificações conforme os postulados de Maingueneau (1968), na cenografia em especial relata que esta é construída no próprio texto, cuja constituição necessita de alguns parâmetros essenciais como: um enunciador, um co-enunciador, uma topografia e uma cronografia. O enunciador e co-enunciador são aqueles que interagem como o *eu* e *tu* (são os locutores e interlocutores) que participam ativamente do processo de comunicação, a topografia está relacionada ao espaço e a cronografia ao tempo.

Alguns jogos linguísticos são utilizados pelo autor para buscar a cenografia, como a alusão, o processo de metaforização e fazendo a indicação da cenografia. As cenas enunciativas e suas ramificações são necessárias a esta pesquisa a fim de identificar no *corpus* os elementos textuais que constroem o caráter identitário presente nas letras de música da banda, ressalta-se a relevância dos jogos construídos nas canções bem como no seu estético e ainda nos jogos da própria língua, onde cena associa-se à cenário, e por consequência este a teatro que recebe parte do nome da banda.

4 “ATALHOS, RETALHOS E SOBRAS”: PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

O grupo musical *O Teatro Mágico* carrega uma filosofia de grupo, levando em conta movimentos sociais como o projeto Música Para Baixar (MPB) que foi contra a indústria musical. Em suas canções se utilizam do artifício de brincar com rimas, sons, ritmos, recitais e traz constantemente indagações e reflexões sobre o mundo. A pluralidade é característica marcante da banda, seja em relação aos vários eu(s) dentro de si, seja em relação às concepções de arte, da mescla destas e toda referência política, histórica e cultural construída a cada ato.

Com relação aos objetivos desta pesquisa, buscamos analisar as estratégias discursivas e cenográficas que atribuem ao grupo musical *O Teatro Mágico* caráter identitário dentro da perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa. Com base na identificação do discurso musical será construído uma breve apresentação das principais estratégias discursivas, cuja discussão terá como base os autores Costa (2001), Charaudeau (2016), Maingueneau (2002) Orlandi (2015), Brandão (2004) e (2012). Em relação ao aporte teórico sobre a banda, as fontes foram encontradas através das mídias digitais como em entrevistas e *sites* da internet, bem como livros que inspiraram as canções e os álbuns gravados.

É através da investigação nas letras sobre as construções lúdicas e cenográficas que o conceito de identidade será discutido dentro da perspectiva da AD nos postulados de autores como Hall (2006) e trabalhos científicos de autores como Coracini (2003), Grigoletto (2006) e Costa (2001) a fim de verificar como o caráter identitário se materializa nos discursos dos compositores. Discutimos ainda sobre a construção de cenas enunciativas na perspectiva de Maingueneau (2015) com base nas três cenas: cena englobante, cena genérica e cena enunciativa, a fim de analisar como o caráter identitário se materializa no discurso dos compositores através das formações discursivas presentes nas canções.

O método utilizado para realização desta pesquisa é bibliográfico, pois com base no levantamento de fontes, deve ser feita a leitura e sistematização de ideias para a construção teórica de uma pesquisa. De acordo com Severino (2007, p. 122), uma pesquisa bibliográfica, em relação à natureza da pesquisa:

É aquela que se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses, etc. Utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados. Os textos tornam-se fontes dos temas a serem pesquisados. O pesquisador trabalha a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos.

Em relação ao caráter da pesquisa, este classifica-se em caráter qualitativo e interpretativo com base nas teorias utilizadas, segue uma abordagem qualitativa de acordo com Moreira (2002), pois o objetivo é descrever e analisar os dados de forma indutiva. O *corpus*, por sua vez, será analisado visando aspectos interpretativos, tendo em vista os conceitos trabalhados nesta pesquisa e os fenômenos encontrados nas canções. Segundo Orlandi (2010, p. 58), a interpretação se constitui em dois momentos:

Em um primeiro momento, é preciso considerar que a interpretação faz parte do objeto da análise, isto é, o sujeito que fala interpreta e o analista deve procurar descrever esse gesto de interpretação do sujeito que constitui o sentido submetido à análise. Em um segundo momento, é preciso compreender que não há descrição sem interpretação, então o próprio analista está na interpretação. Por isso é necessário introduzir-se um dispositivo teórico que possa intervir na relação do analista com os objetos simbólicos que analisa, produzindo um deslocamento em sua relação de sujeito com a interpretação: esse deslocamento vai permitir que ele trabalhe no entremeio da descrição com a interpretação.

Desse modo, os sentidos vão ser construídos, tendo por base que alguns fatores são inerentes a AD como ideologia, condições de produção, o contexto numa determinada conjectura e o caráter heterogêneo da língua. O *corpus* será analisado conforme a teoria citada, segundo a qual não há posições neutras, no entanto, carregadas de ideologias. Esse dispositivo de análise “vai assim investir na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, no equívoco, na falha e na materialidade. No trabalho da ideologia”. (ORLANDI, 2015, p. 59).

Para considerar as bases da análise é necessário citar como se dá a constituição do *corpus* ligado a uma série de práticas e propriedades discursivas. Partimos do texto, no entanto, o objeto desse texto irá remeter um discurso, e esse apresenta-se como objeto de análise. De acordo com Orlandi (2015, p. 61), essa constituição do *corpus* se dá:

Na construção de montagens discursivas que obedeçam a critérios que decorrem de princípios teóricos da análise do discurso, face aos objetivos da análise, e que permitem chegar à sua compreensão. Esses objetivos, em consonância com o método e os procedimentos, não visa a demonstração mas mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos.

O *corpus* é formado por três canções da banda *O Teatro Mágico*, cuja seleção foi realizada pelo viés analítico com base nos conteúdos e fenômenos existentes nas canções, assim serão analisadas duas faixas do álbum *Entrada para raros* (2003): a saber, *Sintaxe à vontade e Entrada para raros*, que trazem muitos aspectos relacionados à nomenclatura e há presença do discurso religioso, e a outra canção que evidencia os jogos/estratégias discursivas intitulada *Sonho de uma flauta*, do álbum *Segundo ato* (2009).

Nosso ponto de partida, ou seja, o método escolhido para pesquisa tem bases epistemológicas na Análise do Discurso, segundo o qual realizamos, durante a análise, uma interpretação de dados a partir de uma série de etapas que chamamos de processo discursivo. Para Orlandi (2015, p. 65):

[...]a AD visa compreender como objeto simbólico produz sentidos. A transferência da superfície linguística em um objeto discursivo é o primeiro passo para essa compreensão. Inicia-se o trabalho de análise pela configuração do corpus, delineando-se seus limites, fazendo recortes, na mesma medida em que se vai incidindo um primeiro trabalho de análise, retomando-se conceitos e noções, pois a AD tem um procedimento que demanda um ir e vir constante entre teoria, consulta ao corpus e análise.

A partir dessas etapas de análise encontramos efeitos de sentido, sejam eles ideológicos ou históricos com base nas relações de poder, objetivando as estratégias discursivas e cenográficas presentes nas canções. É a partir desse objetivo que iremos esmiuçar os demais fenômenos ao longo da análise, como também a construção da identidade presente nos discursos dos compositores.

Propomos com esta pesquisa, desmistificar que a AD é uma área simples em relação às demais áreas do conhecimento. A AD em música ainda é um tema pouco trabalhado, apesar do seu vasto campo teórico, em que por vezes é desmerecido por parte da comunidade acadêmica. Por meio desta, tem-se como intuito despertar nos estudantes de Letras (e demais cursos) o interesse pela linguagem musical, pelos jogos de palavras, pela imaginação e pelas lutas sociais, sem deixar de lado o caráter científico que envolve a construção desta. A pesquisa possui originalidade pois o *corpus*, as letras das canções, mesclam na sua estrutura não só características convencionais, como a maioria das bandas/cantores fazem, mas é possível encontrar uma junção de circo-teatro nas suas apresentações presentes também no texto.

A relevância desta pesquisa se dá devido à riqueza linguística presente nas músicas da banda OTM, onde nota-se a variedade de jogos de palavras, sons e estratégias que provocam a

imaginação. Como também da pluralidade de sentidos que a banda, o corpus e a linguagem musical possuem, a presença de movimentos sociais e críticas ferrenhas inseridos nas canções propondo novas formas de ver o mundo e diferentes posicionamentos. A AD como linha teórica do conhecimento contribui para que as análises sejam feitas tendo em vista contextos sociais, políticos, ideológicos e culturais, permitindo uma interação com o mundo em que vivemos.

5 “NEM TODA PALAVRA É AQUILO QUE O DICIONÁRIO DIZ”

Esta secção destina-se às análises do *corpus* musical, sendo apresentado três canções e imagens da banda *O Teatro Mágico* intituladas: *Sintaxe à vontade*, *Entrada para raros* e *Sonho de uma flauta*, onde temos como objetivo investigar as estratégias discursivas e cenográficas presentes, principalmente nas canções, que atribuem ao grupo carácter identitário. Através desse intuito identificamos como a construção do universo lúdico e teatral é construído nas três canções, fazendo uso de imagens da banda a fim de exemplificar de uma forma mais perceptível essa construção. Tais características serão investigadas com o intuito de verificar como o carácter identitário se materializa nos discursos dos compositores.

As análises das composições seguem a ordem cronológica dos lançamentos dos CDs, portanto, primeiro será analisado as músicas: *Sintaxe à vontade* e *Entrada para raros* pertencente ao álbum *Entrada para Raros*, lançado em 2003, e em seguida a música *Sonho de uma flauta*, que pertence ao álbum *Segundo Ato* - lançado em 2008. A seguir as composições selecionadas, seguidas das respectivas análises das músicas e das imagens:

Texto 1

“Sintaxe à Vontade” (Fernando Anitelli)

Sem horas e sem dores
Respeitável público pagão
Bem-vindos ao Teatro Mágico
A partir de sempre toda cura pertence a nós, toda resposta e dúvida
Todo sujeito é livre para conjugar o verbo que quiser
Todo verbo é livre para ser direto e indireto

Nenhum predicado será prejudicado
Nem tão pouco a frase, nem a crase,
nem a vírgula e ponto final!
Afinal, a má gramática da vida nos põe entre pausas, entre vírgulas
E estar entre vírgulas pode ser apostro
E eu aposto o oposto
Que vou cativar a todos
Sendo apenas um sujeito simples

Um sujeito e sua oração, sua pressa, sua
prece

Que enxerguemos o fato
De termos acessórios para nossa oração
Separados ou adjuntos, nominais ou não
Façamos parte do contexto
Sejamos todas as capas de edição
especial
Mas, porém, contudo, entretanto, toda
via, não obstante

Sejamos também a contracapa
Porque ser a capa e ser contracapa
É a beleza da contradição

É negar a si mesmo
E negar a si mesmo
É muitas vezes encontrar-se com Deus,
com o teu Deus

Sem horas e sem dores
Que nesse momento que cada um se
encontra aqui agora
Um possa se encontrar no outro e o
outro no um
Até porque

Tem horas que a gente se pergunta
Por que é que não se junta
Tudo numa coisa só?

FOTO 1 – Imagem da apresentação da música: Sintaxe à vontade



Fonte: Google Imagens,
2019.

A música *Sintaxe à vontade* foi lançada em 2003, pertencente ao álbum *Entrada para Raros*. Geralmente nos shows, esta canção apresenta-se no início da apresentação para introduzir o espetáculo sob um proscênio, sendo este um palco que fica mais próximo da plateia a fim do cantor enunciar a poesia cantada antes do show acontecer, onde nota-

se uma mistura de elementos circenses e teatrais fazendo referência ao *Commedia Del arte* e ao *Circo du Soleil*. A canção explora o uso de normativos relacionados à classificação da gramática, se utilizando de termos que compõem a sintaxe como o próprio título da letra pode nos afirmar; a canção, em síntese, faz uma crítica bem humorada à gramática, sua estrutura e suas formas, Anitelli faz uma desconstrução da gramática normativa, como ressalta a produtora da banda Vianna (2007) em relação a composição: “a vida é bem maior que as regras gramaticais da nossa língua portuguesa...”.

O próprio título da canção, *Sintaxe à vontade*, trata-se de um jogo de palavras, perceptíveis apenas na escrita, pois se considerarmos apenas o som, ambos se assemelham, podendo haver confusão, onde a distinção se dá na fala por conta da entonação dos termos, exemplificado nas expressões: “Sintaxe à vontade” relacionado ao uso da gramática com liberdade e “Sinta-se à vontade”, expressão utilizada ao entrar em um ambiente alheio, instigando assim os interlocutores por meio de disfarces sonoros a fim de aguçar seus sentidos.

O enunciador faz referência no primeiro trecho da canção ao anúncio utilizado no início de um espetáculo de circo, utilizando-se da estratégia discursiva: a alusão através dos *jogos de palavras*, segundo Costa (2001), em um espetáculo é comum a expressão: “Senhoras e senhores, respeitável público, sejam todos bem vindos...”, na canção, o enunciador se utiliza dos termos “Sem horas e Sem dores, respeitável público pagão, Bem vindos ao Teatro Mágico, Sintaxe à vontade”. Assim, os enunciadores brincam com os sentidos e com os jogos de sons que na escrita aparecem de formas diferentes, ao pronunciar as expressões pode haver confusão em relação ao sentido das sentenças, levando em conta os aspectos semânticos das palavras, que em determinados contextos podem apresentar significados distintos devido a polissemia. É através das intenções comunicativas do enunciador que o significado se constrói, portanto, este é flexível à medida que o enunciado é proferido.

Como é feita uma desconstrução na letra, o enunciador continua “Todo sujeito é livre pra conjugar o verbo que quiser, todo verbo é livre para ser direto e indireto”, diante disso, podemos notar o uso alusivo novamente a termos normativos como: sujeito, verbo, conjugação, classificação de transitividade em direto e indireto. No entanto, o conteúdo é modificado de forma despreendida, se levarmos em consideração a gramática normativa, tais afirmações estariam equivocadas, onde o enunciador trabalha a temática de uma

forma crítica regada de ironia acerca da língua, como em: “Nenhum predicado será prejudicado, nem a frase, nem a crase e o ponto final”.

A cada trecho da canção, o enunciador faz referência a esses termos normativos relacionando-os a fatos da vida e à crença, como nos trechos “Afinal, a má gramática da vida nos põe entre pausas, entre vírgulas”, “E eu aposto, o oposto, que vou cativar a todos sendo um sujeito simples” e em “um sujeito e sua oração, sua prece, que a regência da paz sirva a todos nós”. Nota-se o uso constante de jogos de palavras como em aposto/oposto, regência da paz e oração/prece, por exemplo, a utilização do termo derivado do verbo apostar e o termo acessório da oração, o aposto, (utilizado para isolar termos da sentença), o termo oração no sentido de súplica religiosa e oração no sentido de um enunciado linguístico. As comparações são feitas pelo enunciador com o objetivo de brincar com as palavras/termos da oração a fim de suscitar no público o aspecto polissêmico que contém nas palavras.

Essa recorrência da estratégia discursiva, intitulada como alusão, segundo Costa (2001) é utilizada referindo-se no seu discurso a um outro discurso, que é alheio, modificando a sua estrutura ou conteúdo. Já os jogos de palavras se classificam como sub estratégias, conforme Piegay-Gross (1996), utilizados como disfarces para instigar os interlocutores, neste caso, de forma lúdica, em suma, uma sub estratégia contida dentro da estratégia própria: a alusão. Outra utilização dessa sub estratégia está presente nos trechos: “Porque ser a capa e a contracapa é a beleza da contradição, [...] Pode ser, também, encontrar-se com Deus, com o teu Deus”, relacionado ao discurso religioso, onde não explicita uma crença específica, no entanto, uma religião em que haja um Deus.

No último trecho da canção encontramos novamente o recurso alusivo, isto é, a alusão ao processo de descoberta de si no outro, proposto no livro *O Lobo da Estepe* do escritor Herman Hesse, que inspirou a maioria de suas canções, utilizando de forma recorrente os jogos de palavras: “Sem horas e sem dores, Que nesse momento cada um se encontra aqui agora, Um possa se encontrar no outro, Até porque tem horas que a gente se pergunta, Por que não se junta tudo numa coisa só”. Os trechos descrevem nossa dificuldade em unificar conceitos e em classificar as coisas do mundo, principalmente quem somos.

Além da alusão ao livro citado, a forma como as sentenças são estruturadas com os jogos de palavras constitui um traço de identidade do grupo, presente em cada

composição. É através da intertextualidade proposta em Kristeva segundo Costa (2001, p. 38) que significa “a combinatória de textos, lugar de reciclagem de textos” que compreendemos a relação com o livro que serviu de inspiração dos ideais da banda, do cantor e criador, que tem como intuito nas suas produções culturais o desejo de unificar a arte através do ser plural.

De acordo com Grigoletto (2006), os sujeitos são interpelados pelo social, através de transformações que ocorrem durante a vida por meio de apagamentos e preenchimentos. A construção de identidade do grupo musical, dos seus sujeitos, se constitui com base nos movimentos que defendem, a exemplo a MPB e os ideais adotados, deste modo as composições da banda, em especial a que está em análise, aborda manifestos, críticas, reflexões existências regados de jogos de palavras e de ironia. Na imagem, podemos identificar a identidade do cantor por meio da maquiagem, suas roupas e acessórios todos voltados para o figurino de um palhaço conforme a referência histórica ao *Commedia Del Arte*.

As cenas da enunciação que constroem o quadro cênico, nas canções e imagens, são analisadas de acordo com Maingueneau (1998), em três tipos, são elas: a cena genérica, a cena englobante e a cenografia. A cena englobante se relaciona ao “tipo do discurso” (MAINGUENEAU, 2015, p. 118); na canção, nota-se a presença de forma sutil do discurso religioso e do discurso teatral, através das referências aos respectivos tipos encontrados, no discurso religioso ao citar o encontro pessoal com Deus e no discurso teatral nas expressões iniciais de um espetáculo.

A cena genérica, por sua vez, correspondente ao gênero do discurso, que remete ao gênero musical em todas as canções e a cenografia é construída através dos elementos textuais presentes na canção que remetem ao circo-teatro como os trechos do início da canção: “ Sem horas e sem dores, respeitável público pagão” , que configura-se como uma evocação ao público para se juntar ao espetáculo que irá iniciar, assim como a expressão característica: “Senhoras e senhores, respeitável público, sejam todos bem vindos...” como também da retomada da pluralidade que cada um tem dentro de si e no outro, em relação a filosofia do grupo musical: “Que nesse momento que cada um se encontra aqui agora, Um possa se encontrar no outro e o outro no um”.

De acordo com Maingueneau (1968) os parâmetros essenciais da construção da cenografia são: um enunciador, um co-enunciador, uma topografia e uma cronografia. Na

canção o enunciador constrói um manifesto em defesa das liberdades individuais e formais da língua, ou seja, de um sujeito livre. O co-enunciador é o público que a partir do enunciado é instigado ao lúdico por meio dos jogos de palavras e sinestésias, a topografia é o lugar onde a liberdade gramatical é aceitável, levando em consideração os usos linguísticos e a liberdade de expressão que a língua nos possibilita. E por fim, a cronografia é o tempo presente toda vez que se enuncia a canção. A seguir, a análise da canção inspirada na expressão “O TEATRO MÁGICO: ENTRADA SÓ PARA RAROS” (HESSE, 1979, p.28), *Entrada para Raros*:

Texto 2

“Entrada para Raros” (Fernando Anitelli)

No início era o verbo... e o verbo era
deus
E o verbo estava com deus,
E já não eram sós , ambos conjugavam-
se entre si,
Discutiam quem seria a primeira e a
segunda pessoa,
Quem era verbo, quem era deus,
A ação e a interpretação quem era a
parte e quem era o todo.
Deus (o pai, o filho e o espírito santo),
Era também o verbo (regular e
irregular)
E todos questionavam-se sobre quem
seria o sujeito
E quem seria o predicado,
Quem se conjugaria no pretérito e quem
renunciaria
A forma "mais que perfeita"!
Deus era o verbo e o verbo era deus,
Conjugavam-se de maneira irregular
explicitando suas diferenças,
Reconhecendo os fragmentos e os
complementos
Buscavam a medida certa
E assim... reconheceram-se uno
Eu deus, tu deus, ele deus, nós deus, vós
deus, ..., eles deus
Somos dotados deste curioso poder,
Mudamos nosso significado, nosso

signo,
Nosso comportamento e nossos
conceitos
(que por sua vez chegam até nós depois
de se modificarem
Muitas e outras vezes!)
Temos uma ferramenta e tanto nas
mãos, e nos pés
Temos acorrentados nossos motivos de
sobra pra relaxarmos
E acomodarmos com a vida que
levamos agora
O teatro mágico é o teatro do nosso
interior
A história que contamos todos os dias
E ainda não nos demos conta
As escolhas que fazemos em busca dos
melhores atos,
Dos melhores sabores,
Das melhores melodias e dos melhores
personagens
Que nos compõem,
As peças que encenamos e aquelas que
nos encerram
Nosso roteiro imaginário é a maneira
improvisada
De viver a vida
De sobreviver o dia, de ressaltar os
tombos e relançar as ideias,
O teatro nosso de cada dia

FOTO 2 - Show Recombinando Atos da banda O Teatro Mágico



Fonte: Google Imagens, 2019.

A música *Entrada para Raros* foi lançada em 2003 inspirado em uma expressão utilizada no livro *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse “O teatro mágico: entrada só para raros, só para loucos”, inspirando o nome da banda assim como do álbum independente, intitulado também *Entrada para Raros*. O enunciador inicia a canção fazendo uso da estratégia discursiva: a alusão, por meio da referência a uma passagem da Bíblia em que um trecho é utilizado sem a alteração do original, de forma literal, em que a única modificação na música é em relação à palavra *deus*, onde em todas as formas que o termo aparece é escrito em letra minúscula de forma proposital.

De acordo com Piegay-Gross (1996) em Costa (2001), a referência constrói-se “quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso.” (COSTA, 2001, p. 50). Assim, o trecho faz referência à passagem bíblica retirado do Evangelho de João capítulo 1, versículo 1 “No início era o verbo... e o verbo era Deus, E o verbo estava com Deus”, associação essa possibilitada pelo conhecimento de mundo, onde notamos a presença da intertextualidade descrita por Costa (2001) segundo Kristeva.

A seguir o enunciador faz novamente uma retomada do discurso religioso “A ação e interpretação, quem era a parte e quem era o todo, Deus (o pai, o filho e o espírito santo)” faz referência à trindade católica, onde Deus é uno. A referência, de acordo com Costa (2001), se difere da alusão devido ao seu caráter literal, neste caso, é utilizado da referência através da menção à trindade cristã, em específico ao discurso religioso católico. O interdiscurso, de acordo com Orlandi (2015), retoma a ideia de memória discursiva onde “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”, isto é, por meio da ativação da memória conseguimos identificar em um discurso a presença de discursos alheios.

Na canção, de forma geral, nota-se a recorrência do uso de nominativos como verbos, suas classificações em regular ou irregular, o sujeito e o predicado, a conjugação do verbo e seus complementos, observados nos trechos “E todos questionavam-se sobre quem seria o sujeito, E quem seria o predicado”, a conjugação do verbo Deus “Eu deus, tu deus, ele deus, nós deus, vós deus e eles deus” e em “Conjugavam-se de maneira irregular explicitando suas diferenças, Reconhecendo os fragmentos e os complementos”.

A canção recorre ao discurso religioso para desconstruir a rigidez da língua, centrando sua crítica em aspectos gramaticais, como o verbo e sua transitividade, por meio de jogos de palavras em que dá destaque ao poder de transformação que está em nossas mãos. No trecho “A forma mais que perfeita, Deus era o verbo e o verbo era Deus”, o termo *a forma mais que perfeita*, analisado isoladamente, faz referência a um tempo verbal, nesse caso, o pretérito mais que perfeito, entretanto, dentro do contexto da composição, remete a Deus como sendo o verbo que possui a maior forma de perfeição, assim “Deus era o verbo e o verbo era Deus”.

Outra interpretação é a própria escolha dos termos pelo enunciador, ao utilizar o termo verbo ao compará-lo a Deus, e não a outras classes como substantivo, adjetivo e demais, por exemplo. O verbo enquanto classe gramatical remete a ações, processos ou estados, Ele (Deus) realiza as ações através de seu poder divino e sua perfeição diante dos homens conforme explicita no trecho anterior, assim remete à passagem da bíblia João capítulo 1, versículo 1: “Deus era o verbo, e o verbo era Deus”.

No trecho seguinte, o enunciador resgata a questão de descoberta e ressignificação dos conceitos existentes, que fazem referência à essência do livro que serviu de inspiração

para a música, “Somos dotados deste curioso poder, Mudamos nosso significado, nosso signo, Nosso comportamento e nossos conceitos (que por sua vez chegam até nós depois de se modificarem muitas e muitas vezes” dando ideia de re colocação através da descoberta de si no outro. Em todos os trechos citados até o momento, podemos identificar a presença de outros textos e discursos, cuja utilização desses recursos polifônicos e heterogêneos configuram-se como estratégias discursivas que assim compõem o interdiscurso, segundo Orlandi (2015).

Ainda em relação à referência, no fim da canção, o enunciador recupera através de elementos textuais componentes de um espetáculo de circo-teatro ou da estrutura teatral fazendo referência nos seguintes trechos: “As escolhas que fazemos em busca dos melhores atos”, “As peças que encerramos e aquelas que nos encerram” e em “Nosso roteiro improvisado é a maneira improvisada de viver a vida”. E por fim, na última estrofe identificamos a paródia, definida em Costa (2001) como uma alteração, seja no conteúdo ou na estrutura de um discurso alheio; na canção apresenta-se a paródia de um trecho de uma oração católica: O Pai Nosso, “O teatro nosso de cada dia”, que se refere à oração “O pão nosso de cada dia” onde mostra que OTM faz parte da vida de seus fãs, do núcleo que compõem a trupe, sendo assim para essas pessoas mais que uma banda, que tem um estilo próprio de cantar e narrar sobre o social, mesclando com a importância da arte na vida do ser humano, tornando-se uma modo de vida. Sendo assim, a oração e a evocação a um Deus supremo faz parte da vida daqueles que acreditam na sua existência, ou seja, fazem uso desta fé e do poder Dele emanado para os guiar e proteger.

Nesta canção nota-se a recorrência ao uso de referências feitas à Bíblia, à religião católica, a elementos nominativos da língua, fazendo a canção ser guiada pelo Verbo Deus, por meio das inferências relacionadas à intertextualidade e à interdiscursividade, além da utilização de duas estratégias de forma discreta na canção, como a alusão e a paródia. É por meio dessas estratégias que o discurso tem por intenção persuadir a sociedade, levando à reflexão temas do cotidiano, tais como os usos linguísticos, nominativos, a desconstrução de conceitos corriqueiros, assim como outros temas sobre o racismo, o preconceito social e o linguístico.

Podemos perceber com nitidez a identidade da banda através desta canção por meio dos jogos de palavras utilizados na composição como: “O teatro mágico é o teatro do nosso interior, a história que contamos todos os dias, e ainda não nos demos conta”, do uso de elementos textuais que compõem o teatro-circo adotado pela banda, e durante

os shows, conforme mostra a foto 2 do show do DVD *Recombinando atos*, contendo faixas dos outros CDs como a música de análise, com pessoas enroladas em fitas, num cenário escuro, cheio de estrelas e o compositor declamando a poesia cantada. Esse processo de identidade, segundo Meireles (2012), leva em conta as relações com as pessoas, com o mundo, o social e o histórico, sendo a identidade construída em cada apresentação da banda.

As cenas da enunciação, conforme Maingueneau (1998), são encontradas na canção da seguinte forma, sendo a primeira delas a cena englobante, o “tipo do discurso”, (2015, p. 118) na música encontramos o discurso religioso e a presença constante de normativos da gramática. A cena genérica, corresponde “as normas que suscitam expectativas” (2015, p. 120), logo representa o gênero do discurso, que é o gênero musical, e a cenografia é construída pelo enunciador através de elementos textuais que fazem referência ao teatro-circo como os termos: atos, peças, personagens, roteiro imaginário, maneira improvisadas que indicam o ambiente, onde podemos confirmar através da imagem 2.

Os parâmetros essenciais da construção da cenografia, de acordo com Maingueneau (1968), são nessa pesquisa: o enunciador que é o cantor e compositor da banda retratando a essência do OTM, o co-enunciador é o público do espetáculo assistido, a cronografia é o tempo, na canção define-se como o *início dos tempos* alusivo ao texto bíblico e no final na canção o tempo é o hoje/agora, por fim, a topografia sendo o lugar imaginário normativo e religioso construído na canção e durante os shows. A seguir, a análise da terceira e última canção, caracterizada pela desconstrução de conceitos e a recorrência de metáforas:

Texto 3

“Sonho de uma flauta” (Fernando Anitelli)

Nem toda palavra é
 Aquilo que o dicionário diz
 Nem todo pedaço de pedra
 Se parece com tijolo ou com pedra de
 giz
 Avião parece passarinho
 Que não sabe bater asa

Passarinho voando longe
 Parece borboleta que fugiu de casa
 Borboleta parece flor
 Que o vento tirou pra dançar
 Flor parece a gente
 Pois somos semente do que ainda virá

A gente parece formiga
Lá de cima do avião
O céu parece um chão de areia
Parece descanso pra minha oração

A nuvem parece fumaça
Tem gente que acha que ela é algodão
Algodão às vezes é doce
Mas às vezes é doce não

Sonho parece verdade
Quando a gente esquece de acordar
O dia parece metade
Quando a gente acorda e esquece de
levantar
Hum, e o mundo é perfeito
E o mundo é perfeito
E o mundo é perfeito

Eu não pareço meu pai
Nem pareço com meu irmão

Sei que toda mãe é santa
Sei que incerteza traz inspiração

Tem beijo que parece mordida
Tem mordida que parece carinho
Tem carinho que parece briga
Briga que aparece pra trazer sorriso

Tem riso que parece choro
Tem choro que é pura alegria
Tem dia que parece noite
E a tristeza parece poesia

Tem motivo pra viver de novo
Tem o novo que quer ter motivo
Tem a sede que morre no seio
Nota que fermata quando desafino

Descobrir o verdadeiro sentido das
coisas
É querer saber demais
Querer saber demais

FOTO 3 – Show Recombinando Atos com a música do álbum Segundo Ato (2008) –
Sonho de uma Flauta.



Fonte: Google Imagens,
2019.

A música *Sonho de uma flauta* escrita pelo cantor Fernando Anitelli foi lançada em 2008, inspirada no conto homônimo e no livro *O Lobo da Estepe* do escritor alemão Hermann Hesse e em trechos do jornalista brasileiro Mário Quintana⁶, o enunciador no conto faz uma alegoria a autodescoberta de um menino, em relação a passagem da adolescência para a fase adulta. Já na canção de início conseguimos identificar alguém em fase de descoberta, tendo que lidar com todas as inseguranças que envolvem a

⁶ Antes de iniciar a música, o cantor Fernando Anitelli recita o trecho de Mário Quintana “A felicidade bestializa, só o sofrimento humaniza as pessoas”.

mudança de fase da sua vida, encarando a beleza do mundo recriado, as limitações do homem e os segredos da vida, não há como definir uma fase da vida do enunciador na canção pois no livro *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse em que foi inspirado, esse processo de descoberta acontece na vida de um homem de 50 anos.

Na canção não conseguimos classificar o enunciador como “jovem” ou “menino” pois não é especificado pelo compositor. Nota-se que o sujeito pode ser alguém que está em processo de descoberta, ainda na infância, ou de autodescoberta em outra fase, por exemplo, da fase adulta para a da velhice, podemos concluir isso com base nas lacunas deixadas através de metáforas sobre temas triviais de caráter atemporal como a ressignificação das palavras em “Nem toda palavra é, Aquilo que o dicionário diz”, nos trechos comparativos “A gente parece formiga, Lá de cima do avião” e a contradição nos trechos “Tem mordida que parece carinho, Tem carinho que parece briga, Briga que aparece pra trazer sorriso”. O enunciador apenas insere-se fazendo jogos de comparações em relação a aspectos banais do cotidiano, como a comparação da borboleta a uma flor, da nuvem ao algodão, do avião ao passarinho.

O discurso indireto livre, retomando Maingueneau (2011) “é a mistura perfeita de duas vozes”, na canção podemos identificar esse discurso ao passo que as vozes utilizadas do eu, a gente, e dos verbos em terceira pessoa compõem a figura do sujeito enunciador do discurso, mesclando os sujeitos de forma desprendida caracterizando o discurso indireto livre, presente nos trechos “Tem gente que acha que é algodão”, “É querer saber de mais” e em “Sei que incerteza traz inspiração”.

Outra estratégia que podemos identificar é a utilização da ironia onde o enunciador discorre sobre a desconfiança em relação a sua família, nos trechos: “Eu não pareço meu pai, Nem pareço com meu irmão, Sei que toda mãe é santa, Sei que incerteza traz inspiração”; questionar a sua fisionomia que em nada parece com a de sua família, o sujeito volta atrás e relata que toda mãe é santa, apesar de suspeitar de uma suposta traição e que essas incertezas vão despertando a imaginação através de um mundo de possibilidades acerca do fato narrado, podemos concluir que o sujeito não é tão criança assim.

O processo de metaforização é um recurso utilizado nos discursos como uma forma alternativa de dizer a mesma coisa de uma forma diferente, utilizando-se para isso de metáforas. De acordo com Costa (2001, p. 52) “a metáfora então acaba funcionando

como encruzilhada de vozes, fazendo ouvir não apenas a voz da prática discursiva à qual pertence o discurso, mas a voz de uma prática pertencente a outra região discursiva”. A título de exemplificação, a canção é composta em sua maioria por metáforas, como em “Nem todo pedaço de pedra, Se parece com tijolo ou com pedra de giz”, “A gente parece formiga Lá de cima do avião”, “Tem dia que parece noite, E a tristeza parece poesia”, e demais metáforas que dão a ideia de que nem tudo é aquilo que parece ser, o que diferencia é a forma de olhar, em que nossas próprias percepções sobre determinadas coisas influenciam na forma de vê-la.

Outra estratégia utilizada pelo compositor é a alusão. Assim, ela é como um jogo utilizado para que o interlocutor ative seus conhecimentos e sua memória sobre um texto/discurso de uma outra pessoa. O conceito dessa estratégia presente em Piegay-Gross (1996) é reformulado por Costa no esquema proposto, sendo a alusão uma maneira de se referir à palavra discursiva se utilizando de jogos de palavras, disfarces, implícitos, através de referências e trechos de textos alheios. (PIEGAY GROSS, 1996 *apud* COSTA, 2001).

A alusão é feita no último trecho da canção “Descobrir o verdadeiro sentido das coisas, É querer saber demais, Querer saber demais”, fazendo referência ao livro da Bíblia - Pentateuco do Antigo Testamento - Deuteronômio 29, 29, segundo o qual “As coisas ocultas pertencem ao Senhor nosso Deus”, ou seja, tais comparações, a busca por respostas e alguns segredos da vida estão relacionados também à própria limitação do homem, por esse motivo o sujeito encerra a canção contextualizando que não é necessário que saibamos o sentido de tudo, pois um pouco de mistério é o que faz a vida ser única.

Em síntese, essas estratégias foram utilizadas para construir o mundo dos sonhos por Fernando Anitelli, tanto por meio de onomatopeias como o som “Tiriri”, que representa o soprar da flauta, e o ruído do telefone tocando, “trrrim-trrrim”, das reflexões existências e do processo de descoberta de si, instigando os interlocutores com os jogos de palavras e sons. Podemos encontrar a presença de 4 estratégias discursivas nesta canção, em síntese: o discurso indireto livre, a alusão, a metáfora e a ironia.

A construção de identidade presente na canção se dá através desses jogos utilizados pelo compositor: o discurso não linear, as onomatopeias, os sons instrumentais, e a alusão ao texto bíblico compõem a identidade do grupo musical que caracteriza-se pela pluralidade de vozes e referências presentes nas canções, brincando com as palavras

e com a imaginação do público. Essa identidade é construída também através de referências históricas ao *Commedia del arte*, já citado anteriormente, influência do circo-teatro presente não só nos espetáculos, como também nas canções por meio de jogos metafóricos e dos figurinos escolhidos a cada show.

É através dessa ideia de descoberta de si no outro, inspirado em Hermann Hesse, da pluralidade de vozes, pessoas, visões, posicionamentos, artes e sentidos que o compositor Fernando Anitelli desconstrói conceitos relacionados a incompletude da vida, das indagações existências e do processo de renascimento do eu na fase adulta. Assim, a relação entre o processo de identidade e o sujeito se constitui com base na retomada de conceitos também trabalhados na AD como o da incompletude, lacunas e ausências, sendo preenchida aos poucos tendo em vista aspectos relacionados ao social, conforme ressalta Coracini (2003).

A banda traz em sua ideologia posicionamentos sobre o mundo, mensagens críticas sobre situações banais e movimentos sociais contra a indústria cultural, o projeto Música Para Baixar. É através dessa ideologia que as músicas são construídas formando assim a identidade da banda onde é perceptível tais elementos dentro das composições. Por meio disso, retomamos a pergunta feita no início deste trabalho: Sarau ou espetáculo? A banda é uma junção de ambas as artes, mesclando elementos do sarau, recitais de poesias dentro de suas canções, música lenta, instrumentos não tradicionais, e é um espetáculo porque contém passos de danças, malabarismos, truques e demais atividades que caracterizam um show podendo ser confirmados nas imagens 1, 2 e 3.

Identificamos cada uma das cenas de enunciação, segundo Maingueneau (1998): a cena genérica, a cena englobante e a cenografia, onde cena genérica de cada uma das canções é o próprio gênero do discurso, ou seja, é o gênero musical, pois estamos trabalhando com um corpus musical; a cena englobante é o “tipo do discurso”, que nesta canção possui um discurso filosófico e metafórico, encontrado através das comparações e metáforas a questões triviais. E a cenografia se constrói através desses lugares descrito nas músicas como: o céu em que o avião e o passarinhos realizam voo, onde a nuvem é confundida com fumaça, onde “o sonho parece verdade quando a gente acorda e esquece de levantar”, tais elementos dão ideia de uma recolocação das coisas no mundo, retomando o seu sentido básico, mais instintivo.

Retomando Maingueneau (1968), os parâmetros essenciais na construção da cenografia são: um enunciador, um co-enunciador, uma cronografia e uma topografia. Na canção, *Sonho de uma flauta*, o enunciador é um homem em fase de descoberta (independente se está na infância ou na fase adulta) interpretado pelo compositor Fernando Anitelli, os co-enunciadores são o público do espetáculo participando de forma indireta durante os shows, a topografia que é o ambiente, é recriado através das músicas a partir das percepções do enunciador, e pôr fim a cronografia que é o tempo mostrado de forma indefinida e flexível na canção.

Em síntese, em ambas as canções, podemos identificar os traços que constituem a identidade da banda, assim como, o quadro cênico através de imagens e dos elementos textuais utilizados pelo compositor nas canções. Foi por meio das estratégias discursivas propostas por Costa (2001), a saber, o discurso indireto livre, a referência, a paródia, a alusão e a metáfora, que encontramos os efeitos de sentidos, tendo como base teórica a Análise do Discurso. Além disso, investigamos as construções identitárias, conforme Hall (2006), Grigoletto (2006) e Coracini (2003) do grupo musical e por fim as cenas enunciativas e seus parâmetros, com base em Maingueneau (1998) segundo Costa (2001).

Em relação aos resultados, das análises, podemos identificar nas canções o uso recorrente por parte do enunciador de jogos de palavras e onomatopeias como estratégias para suscitar o lúdico através do que está no texto, ou seja, na canção. Na parte estética ou visual nota-se essa construção através dos cenários alegóricos que fazem referência a espetáculos/saraus, a utilização de sons e ruídos característicos de nossa casa através de onomatopeias que suscitam no público uma frequência sinestésica fazendo-os entrar no ritmo das canções, a participação de forma indireta de pessoas caracterizadas de palhaços e demais personagens, os figurinos, as máscaras e a maquiagem própria da arte circense. É importante destacar que nas canções tais características estão presentes através de estratégias discursivas utilizadas pelo enunciador com o intuito de despertar o lúdico por meio da mistura de artes intencionadas pelo ser plural de Hermann Hesse.

Identificamos ainda nas canções, semelhanças em relação às cenas enunciativas e da definição de seus parâmetros, construídos com base na referência histórica e cultural que a banda carrega em sua ideologia, a título de exemplificação, a similaridade da cena genérica e englobante das canções. As distinções são retratadas em cada apresentação em que os cenários são maleáveis e moldados de acordo com a intenção de cada canção e do enunciador.

Assim, a identidade do grupo é constituída através de movimentos contra a indústria cultural, das críticas ferrenhas à gramática, conseqüentemente ao preconceito e usos linguísticos, a desconstrução de conceitos banais feitos a cada composição e o anseio pela militância constante através do suporte musical. Desse modo, espera-se que o intuito primordial da pesquisa tenha sido alcançado e esta possa despertar o interesse dos graduandos, principalmente dos acadêmicos de Letras - Português, pelas canções da banda que são ricas em conteúdo linguístico e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, com base na temática discutida, cujo objetivo primordial foi analisar as estratégias discursivas e cenográficas que atribuem ao grupo caráter identitário, identificamos a recorrência de jogos de palavras além de outras estratégias discursivas, a saber: o discurso indireto livre, a referência, a alusão, a metáfora e a paródia presentes nas canções de forma a instigar o lúdico e o sinestésico no público através também do textual. Nas imagens dos shows de DVDs nota-se esses elementos através dos figurinos, maquiagens e o cenário de luzes/sons. A trupe atua no palco, isto é, encena a música como em uma peça teatral.

Os sujeitos da atualidade constituem sua identidade de forma fragmentada e híbrida devido às constantes transformações que a sociedade vem sofrendo, podendo ser manipuladas ou não pelo meio. Segundo Hall (2006), “esses processos de mudança, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se não é a própria modernidade que está transformada”. É por meio disso, que as transformações influenciam nesse processo e ditam o caminho a seguir, pois o meio o induz. Apesar de tal influência, são os sujeitos que traçam sua identidade.

Buscamos apresentar a construção do caráter identitário materializado nos discursos através dos movimentos, ideologias e inspirações que a banda traz em sua filosofia de grupo, constituindo os processos de identidade e as cenas enunciativas presentes por meio destes nos discursos. *O Teatro Mágico*, com sua criticidade e resistência à cultura de massa, denomina-se como banda independente, adeptos do movimento Música Para Baixar; a banda caracteriza-se ainda por ter um palhaço-mor comandando o espetáculo. O OTM é o tudo numa coisa só, como afirma Fernando Anitelli, criador e cantor da banda, mesclando elementos dos saraus, espetáculos de circo e teatro, música e dança. Esses fatores são essenciais na construção de identidade da banda assim como esses mesmos elementos constroem a cenografia através dos enunciados.

Em relação à cenografia nas canções, identificamos semelhanças nas classificações onde a própria cena enunciativa é construída sobre o mesmo pilar nas três canções: o mundo mágico, de possibilidades, imaginação e ludicidade. Segundo

Charaudeau (2008) é através da enunciação do discurso que a cenografia se constitui e ganha legitimidade, e em todas as canções analisadas há traços, sejam através de onomatopeias, jogos de palavras ou de referência ao circo-teatro.

Para Aquino (2011), a banda OTM tem lugar garantido no cenário musical brasileiro devido a sua maneira peculiar de lidar com a social e temas corriqueiros por meio da flexibilidade da língua com relação ao lúdico. É relevante destacar o trabalho da banda, a forma como lidam com os usos linguísticos e a perspicácia do idealizador do projeto. Dessa forma, o conhecimento não pode e nem deve chegar à exaustão, que este inspire pesquisadores e eles possam continuar as discussões propostas neste trabalho.

REFERÊNCIAS

- AQUINO. Nathália Alves. **O Teatro Mágico: arte e cultura de resistência**. 2011. 44.p. Monografia (Especialização em Educação Estética: artes e perspectivas contemporâneas). Curso de pós-graduação Lato Sensu, Universidade do extremo sul catarinense – UNESC, 2011.
- AZEVEDO. Renata Mattos. **Música, representação e discurso: uma breve análise da história da música ocidental**. In: SINAIS - Revista Eletrônica. Ciências Sociais. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.03, v.1, 27-42p. 2008.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Analisando o discurso**. Portal da língua portuguesa. São Paulo - USP. 30p. 2012
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução a Análise do Discurso**. – 2ªed.rev. – Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2004
- CABRAL. Glauadir da Silva. SILVA, Alex Sander. **Poética, performances e subjetividades: Possibilidades estético formativas na arte de O Teatro Mágico**. Impulso, Piracicaba. v. 24. n. 60. 21-31p. 2014.
- CHAGAS, Gisele do Nascimento. **O Teatro Mágico e a construção de identidade de um espetáculo**. Revista Belas Artes - São Paulo. n. 13. 22p. 2013.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização: coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Correa & Ida Lúcia Machado**. – 2. Ed., 3 reimpressão. – São Paulo: contexto, 2016.
- CORACINI. Maria José R.F. **A celebração do outro na constituição da identidade**. Organon- Revista do Instituto de Letras da UFRGS. v. 17. n. 35. 201-202p. 2003

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

DIAS, Kadu. **Cirque du Soleil**. [S.I.], 2006. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2006/08/cirque-du-soleil-o-circomgico.html>>. Acesso em 13.set.2019

GRIGOLETTO, Evandra. **A construção de identidade da escrita em si**: do ambiente universitário a internet. Revista Desenredo. v. 2. n. 2. 27-42p. 2006

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**/ tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP& A, 2006.

HESSE, Hermann. **O Lobo da Estepe**/ tradução de Ivo Barroso. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

MALDJIAN, Mayra. **Fernando Anitelli**: ‘Não vamos fazer é cover de nós mesmos’. Veja São Paulo. 2013. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/teatro-magico-entrevista>>. Acesso em 12.set.2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza- e- Silva, Délcio Rocha. 6.ed. São Paulo: Cortez: 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do discurso**; Tradução Sirio Possenti. 1.ed. São Paulo: Parábola editorial, 2015.

MARCUSHI, Luiz Antônio. **Gêneros Textuais**: Constituição e Práticas Sociodiscursivas. (Cap. gêneros textuais: definições e funcionalidades) São Paulo: Cortez, 2002.

MEIRELES, Maximiano Martins. Sujeitos, representações, discursos e identidades polifônicas: entrelaçando conceitos. In. III Simpósio Nacional Discurso, identidade e sociedade da Unicamp. 2012, Campinas – São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Unicamp. Disponível em: https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/MEIRELES_MAXIMIANO_MARTINS_D E.pdf. Acesso em: 17 de set. 2019.

MOREIRA, D. A. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thompson, 2002.

ORLANDI, Eni Puccineli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos/ Eni P. Orlandi. 9.ed., Campinas, SP. Pontes Editores, 2010.

PACHECO, Joice Oliveira. **Identidade cultural e alteridade**: problematizações necessárias. Sparctus: Revista eletrônica dos discentes de história- Santa Cruz do Sul. UNISC. 11p. 2010.

ROVAI, Renato. **A nova MPB é Música é pra Baixar**. In: Revista Fórum. [S.I], 80.ed, fev.2012. Disponível em: <<http://revistaforum.com.br/blog/2012/02/a-nova-mpb-e-musica-e-para-baixar/>>. Acesso em 12.set.2019.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23.ed. ver. E atual. - São Paulo: Cortez, 2007.

VIANNA, Bernardo. **O Teatro Mágico e os novos rumos da produção de cultura**. In:Revista Bagre. Jundiaí, 3.ed, fev. 2010., p-4-6. Disponível em:<http://issuu.com/revistabagre/docs/bagre_3_fevereiro_web>. Acesso em 12.out. 2019.

VIANNA, Maíra. **O Teatro Mágico em Palavras/** Maíra Vianna – São Paulo, 2007, 52p.

_____. **Site oficial do Teatro Mágico**. Disponível em: <http://oteatromagico.mus.br/site/>. Acesso em 15 de set. 2019.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

Identificação do Tipo de Documento

- () Tese
 () Dissertação
 (X) Monografia
 () Artigo

Eu, Flávia Nicaele Sousa Silva,
 autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de
 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar,
 gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação
Entrada para raras: uma análise discursiva sobre as
construções identitárias da banda O Teatro Mágico.
 de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título
 de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 10 de março de 2020.

Flávia Nicaele Sousa Silva
 Assinatura

Fernanda Martins Luz Barros
 Assinatura