

## METADISCURSO EM "CADÊ TEU SUÍN-?", DE LOS HERMANOS: ALGUMA RUPTURA NO SISTEMA (RE)PRODUTIVO LITEROMUSICAL

## METADISCOURSE IN "CADÊ TEU SUÍN-?", BY LOS HERMANOS: SOME RUPTURE IN THE LITERARY-MUSICAL (RE)PRODUCTIVE SYSTEM

Maria das Dores Nogueira Mendes<sup>1</sup>

Rebeca Canuto Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar como as estratégias metadiscursivas presentes na canção “Cadê teu suín?”, lançada no início dos anos 2000, pela banda brasileira Los Hermanos, atuam na construção de uma forte crítica à massificação da indústria fonográfica. Quanto à fundamentação teórica, utilizamos também os conceitos de imitação por subversão e de cenas de enunciação (MAINGUENEAU, 1989, 1988, 2005) que, aplicados ao fonograma da referida canção, renderam os seguintes resultados: a) a cenografia mobilizada é dialógica e composta por quatro partes: acusação da gravadora, defesa do cantautor (banda), réplica e tréplica; b) a crítica à indústria cultural é construída, na primeira parte da canção, pela imitação subversiva das regras impostas pela gravadora e pela coincidência do papel de cantautor (banda), suscitado pela cena genérica da canção, com o de “acusado” de insurgência contra o mercado fonográfico; c) a revanche do cantautor, encenada no diálogo como uma crítica às regras mercadológicas, mostra que ainda que as cumpra por necessidade, isso não o fará perder o seu poder de criatividade e autonomia artística.

**Palavras-chave:** Metadiscorso. Imitação Subversiva. Discurso Literomusical. Indústria Fonográfica.

**Abstract:** This article aims to analyze how the metadiscursive strategies present in the song “Cadê teu suín?”, released in the early 2000s by the Brazilian band Los Hermanos, act in the construction of a strong critique of the massification of the music industry. As for the theoretical foundation, we also used the concepts of imitation by subversion and enunciation scenes (MAINGUENEAU, 1989, 1988, 2005) which, applied to the phonogram of the aforementioned song, yielded the following results: a) the scenography mobilized is dialogic and composed by four parts: accusation of the label, defense of the singer-songwriter (band), reply and rejoinder; b) the criticism of the cultural industry is built, in the first part of the song, by the subversive imitation of the rules imposed by the record company and by the coincidence of the role of singer-songwriter (band), raised by the generic scene of the song, with that of “accused” of insurgency against the phonographic market; c) the revenge of the singer-songwriter, staged in the dialogue as a critique of marketing rules, shows that even if he complies with them out of necessity, this will not make him lose his power of creativity and artistic autonomy.

**Keywords:** Metadiscourse. Subversive Imitation. Literary-musical Discourse. Phonographic Industry.

---

1 Professora do Programa de Pós-graduação em Linguística e do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, líder do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (grupo Discuta), ligado ao CNPq. E-mail: [dasdores@ufc.br](mailto:dasdores@ufc.br)

2 Graduanda em Letras (Português e Inglês) na Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: [rebecacs00@gmail.com](mailto:rebecacs00@gmail.com)

## Introdução

Com sua formação inicial datada no fim da década de 90, na cidade do Rio de Janeiro, a banda brasileira de rock alternativo Los Hermanos, composta pelos artistas Marcelo Camelo, Rodrigo Barba, Rodrigo Amarante e Bruno Medina foi alçada ao sucesso em 1999, devido, especialmente, à faixa intitulada “Anna Julia”, do álbum homônimo *Los Hermanos*, escolhida pela gravadora Abril Music como primeiro e melhor *single* do trabalho.

Dois anos depois, após diversos atritos com a gravadora, a banda lança, em 2001, ainda pela Abril Music, o álbum *Bloco do eu sozinho*, contrastando, melódica e musicalmente, com o compilado de faixas dos sucessos anteriores. Desse modo, algumas canções do álbum (como “Todo carnaval tem seu fim” e “Cadê teu suín?”, objeto de análise deste artigo) retratam uma crítica direta à gravadora e, por extensão, à prática de massificação da indústria fonográfica. Embates semelhantes a esses podem ser vistos também na produção de muitos outros artistas de diferentes épocas, como Ednardo (“Berro”, 1976)<sup>3</sup>, Raul Seixas (*As Aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, 1974), Zeca Baleiro (*Funk da Lama*, 2014). Tal confronto fica bem marcado em “Cadê teu suín?”, sexta faixa do álbum *Bloco do eu sozinho*, a qual foi composta por Marcelo Camelo, um dos integrantes e vocalista da banda.

A fim de investigar como a canção em questão mimetiza práticas recorrentes na indústria fonográfica da época para criticá-la, aplicamos àquela os conceitos de metadiscorso, imitação por subversão e cenas enunciativas (MAINGUENEAU, 1989; 2010). Assim, a análise toca, por extensão, nas nuances antagônicas existentes entre as comunidades produtoras e gestoras do discurso literomusical.

## 1 O discurso literomusical e sua pretensão constituinte

Maingueneau (2006, p. 69) classifica o discurso literário como um dos discursos que constitui a sociedade ocidental. Para o autor, todo estudo que investiga as características (emergência, circulação e consumo) desse tipo de discurso “deve dar conta do modo de funcionamento dos grupos [comunidades discursivas] que o produzem e gerem”, os quais estão “estretamente imbricados”.

Costa (2001), considerando a proposta de Maingueneau, traz evidências de que o discurso literomusical apresenta, no Brasil, pretensões de discurso constituinte, ao perceber características como a determinação de um corpo de enunciadores consagrados (archéion), a constituição temática da sua própria constituição (autoconstituição) e a pretensão de dar sentido aos atos da coletividade (heteroconstituição). A “consagração” desses enunciadores ocorre por meio de menções elogiosas, homenagens explícitas a arqui-enunciadores, referências, na letra ou na melodia, a canções famosas e de gestos enunciativos, como a gravação de canções de determinados artistas, inserindo-os também no archéion.

No tocante à natureza autoconstituente do discurso literomusical, identifica também “duas formas principais de metadiscursividade: a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança) e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical” (p. 175). Já no que concerne à intenção heteroconstituente, observa, com base em várias canções, como o discurso literomusical procura intervir na própria atividade musical e em outras demandas sociais. Além disso, para se auto e heteroconstituir, o discurso literomusical estabelece relações com outros discursos constituintes como o literário, o científico, e o religioso.

O autor ainda examina a ligação entre o discurso literomusical e as suas fontes legitimantes, entre as quais identifica a Energia, “que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo mais que diga respeito à prática discursiva” (p. 224), e a

---

<sup>3</sup> Cf. Costa e Mendes (2014).

Expressividade, que, por sua vez, refere-se a uma capacidade de expressão exclusiva da canção, que as outras práticas não dominariam.

Afinal, acrescenta que compreende a função constituinte como um “processo” e uma “construção”, características que tornam os discursos não constituintes em si mesmos, e não universais; por isso, fala em “fase de constituição”, “pretensão constituinte” ou em um discurso que está em “processo de constituição”. Assim como Costa (2001), tomamos, por extensão, o discurso literomusical brasileiro, com sua pretensão constituinte e em sua dimensão heteroconstituinte, como objeto de análise, na medida em que observamos como a canção “Cadê teu suin?” procura intervir na própria prática na qual se insere, visto que põe em cena papéis sociodiscursivos ligados às comunidades produtora (cantor, compositor, banda) e gestora (gravadora/indústria cultural) do discurso literomusical.

### 1.1 Metadiscorso e imitação no discurso literomusical

Para tratar das divergências entre os papéis sociodiscursivos ligados às comunidades produtoras e gestoras do discurso literomusical no âmbito da canção, recorreremos à consideração de Maingueneau (1997, p. 93) sobre o conceito de metadiscorso ser bastante proveitoso para a AD, na medida em que “permite descobrir os pontos sensíveis no modo como uma formação discursiva define sua identidade em relação a língua e ao discurso”. O autor reúne algumas manifestações do fenômeno, sem pretensões de precisá-lo ou esgotá-lo:

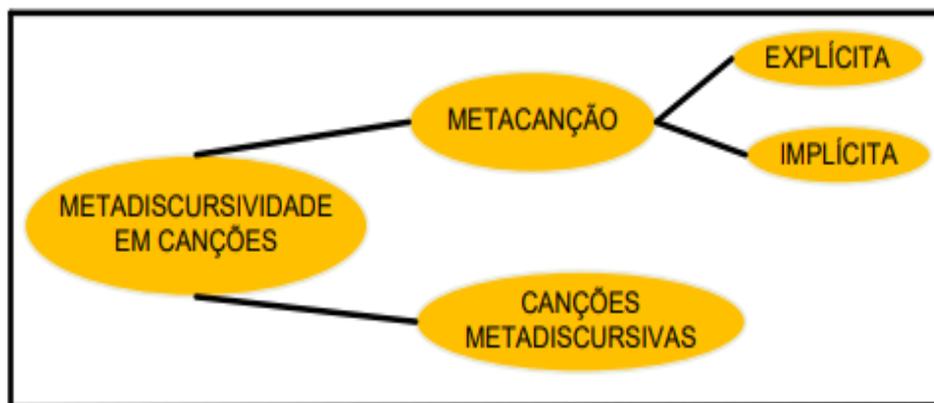
- Metadiscorso destinado a construir uma imagem do locutor, diferenciando-se eventualmente de uma outra: “para parecer erudito”, “para falar com os políticos”, etc.;
- Marcar uma inadequação dos termos: “metaforicamente”, “de alguma forma”, “se é possível afirmar”, etc.;
- Autocorrigir-se: “ou melhor”, “deveria ter dito”, “olhe o que eu estou dizendo!”, etc.
- Confirmar: “é exatamente o que eu estou dizendo”, etc.;
- Solicitar permissão para empregar termos: “se você me permitir a expressão”, etc.;
- Fazer uma preterição: “eu ia dizer”, “não direi”, etc.;
- Corrigir antecipadamente um possível erro de interpretação: “no sentido X da palavra”, “em todos os sentidos da palavra”, etc. (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

À Análise do Discurso importa a articulação entre os marcadores metadiscursivos e as dimensões do contexto, porque, para Maingueneau (1997, p. 93), o seu uso jamais é gratuito, na medida em que sempre “reajusta a enunciação em função de coerções imediatas ou gerais”. Além disso, a sua natureza, a quantidade e a função dos marcadores metadiscursivos podem opor significativamente os discursos. No tocante ao “sujeito cuja imagem é construída” pelas operações metadiscursivas, Maingueneau (1997, p. 94) relata que “é um sujeito que domina um discurso e que oferece esse domínio em espetáculo. Ele acrescenta ainda que, por meio desse poder metadiscursivo, “o sujeito denega o lugar que lhe destina a formação discursiva em que se constitui: em lugar de receber sua identidade deste discurso, ele parece construí-la, ao tomar distância, instaurando ele mesmo as fronteiras pertinentes”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 94).

Costa (2001, 48-49), em sua análise do discurso literomusical, considera, principalmente, a faceta desse conceito relativa “ao processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro”. Assim, na esteira de Maingueneau (1997), considera que as operações metadiscursivas supõem, por parte do sujeito enunciativo, uma gestão, uma regulação da enunciação ante as coerções imediatas ou gerais do posicionamento. Com base nesse trabalho, o autor, em coautoria

com Bezerra (2004), constata que a metadiscursividade na canção pode se manifestar de duas formas - a metacanção e a canção metadiscursiva - no entanto, ambas com o mesmo objetivo final: aludir ao discurso literomusical. A metacanção faz algum tipo de menção a si mesma, a qual pode ser explícita, quando o enunciador fala sobre a própria canção ao cantá-la, e implícita, quando há referência ao gênero ou a instrumentos utilizados na canção. Já as canções metadiscursivas fazem referência ao próprio discurso literomusical, como podemos conferir no esquema elaborado na sequência com base nas ideias dos autores.

Quadro 1 – Metadiscursividade em canções



Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

O ponto de convergência entre as relações metadiscursivas estabelecido por Costa e Bezerra (2004), qual seja, o da relação entre o sujeito, a canção e o discurso literomusical, é o que nos interessa de fato por permitir, segundo Costa (2011, p. 56), que um locutor que tem como objeto seu discurso constitua a si mesmo como alteridade, ou seu discurso como outro, manifestando uma “consciência de si de uma prática discursiva e legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar”.

Além do metadiscurso, colocado por Maingueneau (1997) no âmbito da heterogeneidade mostrada, ou seja, associada a marcas explícitas, linguísticas ou tipográficas, o autor faz referência também aos mecanismos cuja heterogeneidade pode ser reconstituída por índices variados e não somente por marcas textuais, dentre os quais selecionamos a imitação, que pode assumir dois valores opostos: a captação e a subversão. Maingueneau (1997) relata, utilizando os termos falante e locutor, trazidos da polifonia de Ducrot (1987), que, na captação, um falante, para se aproveitar da autoridade ligada a um determinado gênero do discurso, explora a sua estrutura e apaga-se por trás do locutor, mostrando que o faz. Já na subversão, a estratégia de apagamento do falante pelo locutor é a mesma, só que desqualifica a estrutura do gênero do discurso, afetando, assim, a autoridade imputada a este tipo de enunciação no movimento de sua imitação.

## 2 Das cenas enunciativas

Maingueneau (2013) elenca significações recorrentes para o conceito de enunciado; dessas, aquela que o autor descreve como a mais universalmente aceita é a que opõe o enunciado à enunciação, como se opõe o produto ao ato de produzir. Nesse sentido é que o enunciado pode se referir a uma parte ou ao todo do fonograma de uma canção, enquanto a enunciação, no plano menos elementar, compreende a junção da situação comunicativa e das cenas de enunciação (MAINGUENEAU, 2010).

Assim, as cenas da enunciação são definidas como o espaço das ancoragens do texto. Para esse nível de análise, faz-se pertinente a observação dos coenunciadores, do tempo e do espaço criados no enunciado, quando, na situação de comunicação, por exemplo, estaríamos a observar,

no caso da canção, a interação entre cantores, a circulação do fonograma, etc. Cabe ainda ressaltar que nem sempre ocorre uma simetria elementar entre esses dois níveis, pois não necessariamente o locutor (cantor, autor, banda) é o enunciador, que pode ser um pescador, um padre etc.

Dessa forma, Maingueneau (2015) elabora e descreve três instâncias de análise da enunciação, as quais chama cenas enunciativas; como explica o autor (2015, p. 117), “o termo ‘cena’, possui a vantagem de poder referir-se ao mesmo tempo a um quadro e um processo”. A primeira é denominada de cena englobante que corresponde à classificação do tipo de discurso ou campo discursivo, ou seja, diz respeito ao reconhecimento da esfera social de comunicação na qual circula o texto. A segunda é a cena genérica que pode ser vinculada à realidade mais tangível do discurso, os gêneros; assim, essa segunda cena funciona “[...] como normas que suscitam expectativas” (MAINGUENEAU, 2015, p. 120) e define os papéis comunicativos. Essas duas primeiras instâncias dão conta de um quadro prévio caracterizado pelas relações do contexto discursivo (discurso e gênero); esse “quadro cênico” pode ser definido, então, como “[...] o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido [...]” (MAINGUENEAU, 2013, p. 97). Essa estabilidade, contudo, não é suficiente para gerir a encenação singular do texto.

Por isso, há uma terceira cena que compreende a construção enunciativa particular do texto, a cenografia. Enquanto a cena genérica relaciona-se aos propósitos e restrições da enunciação, a cenografia garante a flexibilidade para que o enunciado se apresente de modo legítimo e mais conveniente. Na análise que empreendemos, a cena genérica corresponde à canção, a englobante ao discurso literomusical e a cenografia a um diálogo entre representantes das comunidades discursivas produtora e gestora do discurso literomusical.

### 3 Los Hermanos e o contexto de insurgência

Carvalho (2017, p.19) afirma que os anos finais da década de 90 marcaram a melhor fase do setor fonográfico brasileiro, com grandes números de vendas de álbuns e milhões de cópias distribuídas. Porém, se esses anos anteriores foram marcados pelo sucesso absoluto de vendas e resultados financeiros, no início do século XXI, presenciou-se o inverso, o que levou o mercado fonográfico a ventilar a extinção do consumo de música e muitos artistas a questionarem os modos e moldes impostos pelas gravadoras para se fazer música no Brasil, ou seja, priorizando os resultados financeiros em detrimento do processo criativo.

Esse processo gerou dois movimentos paralelos e antagônicos. O primeiro foi a busca das gravadoras pela “ressurreição” musical no Brasil, estimulando a produção de *hits* e canções populares massivas, com estratégias de consumo amplo (*mainstream*), privilegiando o refrão<sup>4</sup>, e o segundo, consequência direta do primeiro, foi a insurgência de muitos artistas contra essa solução para sair da crise financeira, o que gerou a produção de canções com críticas diretas à indústria fonográfica.

É nesse ínterim de crise e ressurreição da música brasileira que se enquadra cronológica e contextualmente a banda Los Hermanos. O primeiro disco do grupo, com título homônimo ao nome da banda, foi lançado no último ano da década de 90 e continha a canção “Anna Júlia” que, com refrão de fácil recordação, sagrou-se como a mais ouvida nas rádios brasileiras e no top 20 Brasil da MTV (Music Television), tornando-se, segundo a própria gravadora, o principal *hit* da banda.

A virada do século, porém, trouxe novos rumos para o futuro musical do grupo. Depois de decorridos diversos atritos entre a banda carioca e a sua gravadora, lançam, em 2001, também pela Abril Music, o segundo álbum, com o sugestivo título *Bloco do eu sozinho*. O CD, composto de 14 faixas, é repleto de composições elaboradas, porém, muitas delas sem refrão, contrastando estrutural e melodicamente com o álbum anterior. Sobre os conflitos com a gravadora, Marcelo

---

<sup>4</sup> “Modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006).

Camelo, vocalista da banda, em uma entrevista concedida ao programa Sem Censura, da TV Brasil, em 11 de maio de 2006, relata:

Nosso segundo disco foi um disco que é um pouco de ruptura com nossa história toda. Quer dizer, a gente já deu muitos passos [...]. Esse é um prejuízo que a gente carrega [...] de uma época que a gente precisou ser muito firme. Então, a atitude diante da nossa gravadora, a Abril - posso falar com muita tranquilidade, porque a gravadora já faliu, muito possivelmente por causa dessa política de mercado que eles estabeleceram para si próprios -, mas que tinha um hábito de tentar espremer até o final o negócio e depois largar fora. Foi uma gravadora que tinha como objetivo se inflar no mercado [...] e 2 anos depois já faliu, principalmente porque trabalhava nessa égide, entendeu, de tentar fazer mega sucessos. (CAMELO, 2006)

Foi em meio a esse conturbado contexto, e talvez por causa dele, que Camelo compôs “Cadê teu suín-?”, utilizando um corpo instrumental não esperado, porque não comum a proposta artística da banda, e rompendo com a previsibilidade de uma canção com “estrofe-refrão” para construir uma crítica à referida política de mercado da gravadora.

#### 4 A crítica à indústria fonográfica em *Cadê teu suín-?*

A maneira como a canção foi construída, conectando a última sílaba ou fonema de certos versos aos primeiros desses elementos de linhas posteriores, faz com que o entendimento de tais partes, de algum modo, não seja tão claro em uma primeira audição da canção, por isso, colocamos, ao lado de cada verso entrecortado, uma versão contendo as palavras completas.

Além disso, a fim de melhor didatizar a análise das duas comunidades discursivas encenadas na canção, numeramos a sequência dos versos e dividimos a letra em quatro partes, que apontam a ordem e a alternância do “turno de fala” dos enunciadores da cenografia dialógica (MENDES; MATOS e MARQUES, 2019).

Quadro 2 – Letra da Canção *Cadê teu suín-?*

<p>Parte I: Indústria fonográfica (Versos 1 ao 16)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Cadê teu repi // Cadê teu repique</i></li> <li>2. <i>quem é teu padrin // Quem é teu padrinho</i></li> <li>3. <i>onde é que tu to // Onde é que tu toca</i></li> <li>4. <i>Cadê teu suín? // Cadê teu suingue?</i></li> <li>5. <i>guitarra não po // Guitarra não pode</i></li> <li>6. <i>desista mole // Desista moleque</i></li> <li>7. <i>quem é que te indi // Quem é que te indica</i></li> <li>8. <i>cadê teu suín? // Cadê teu suingue?</i></li> <li>9. <i>com que sobreno // Com que sobrenome</i></li> <li>10. <i>melhor ir sain // Melhor ir saindo</i></li> <li>11. <i>dou nem mais minu // Dou nem mais minuto</i></li> <li>12. <i>to nem mais // Tô nem mais aí</i></li> <li>13. <i>Ainda tem a cora // Ainda tem a coragem</i></li> <li>14. <i>gentinha atrevi // Gentinha atrevida</i></li> <li>15. <i>da cá sua vi // Dá cá sua vida</i></li> <li>16. <i>da cá seu suín // Dá cá seu suingue</i></li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>22. <i>guichê só de vem // Guichê só de venda</i></li> <li>23. <i>lá toma no // Dá lá toma nota</i></li> <li>24. <i>tamanha revan // Tamanha revanche</i></li> <li>25. <i>cheio de vingam // Cheio de vingança</i></li> <li>26. <i>santinha Cecili // Santinha Cecília</i></li> <li>27. <i>andou me esquecen // Andou me esquecendo</i></li> <li>28. <i>dou rima por p // Dou rima por pão</i></li> <li>29. <i>hã de ter o suín // Hã de ter o suingue</i></li> </ol> <p>Parte III: Indústria fonográfica (Versos 30 ao 37)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>30. <i>acerta esse tom // Acerta esse tom</i></li> <li>31. <i>zera essa reza // Zera essa reza</i></li> <li>32. <i>aumenta o vo // Aumenta o vocal</i></li> <li>33. <i>calma com andamen // Calma com o andamento</i></li> <li>34. <i>to insatisfei // Tô insatisfeito</i></li> <li>35. <i>Tomara q venh // Tomara que venha</i></li> <li>36. <i>aquele refr // Aquele refrão</i></li> <li>37. <i>hã de teu suín // Hã de ter o suingue</i></li> </ol>
---	--

<p>Parte II: Discurso literomusical (Versos 17 ao 29)</p> <p>17. <i>guilbotina</i>  18. <i>eu que controlo o meu guidom!</i>  19. <i>Com ou sem suin...</i>  20. <i>Com ou sem suin...</i>  21. <i>Com ou sem suin...</i></p>	<p>Parte IV: Discurso literomusical (Versos 38 ao 42)</p> <p>38. <i>guilbotina</i>  39. <i>eu que controlo o meu guidom!</i>  40. <i>Com ou sem suin...</i>  41. <i>Com ou sem suin...</i>  42. <i>Com ou sem suingue</i></p>
---	---

Fonte: Elaboração própria

#### 4.1 Parte I: Imitação subversiva e coincidência entre cenografia e cena genérica

Na primeira estrofe da canção, a presença do enunciador A se constrói pelos questionamentos, em tom de cobrança e de crítica, feitos a um coenunciador B (“Cadê teu repique/Quem é teu padrinho/Onde é que tu toca/Cadê teu suingue?”). Já a segunda estrofe inicia-se com A fazendo interdições (“Guitarra não pode/ Desista moleque”) a B e continua com aquele desacreditando deste em forma de indagação: “Quem é que te indica/Cadê teu suingue?//Com que sobrenome?”. Na terceira estrofe, A retorna às censuras a B no modo imperativo (“Dou nem mais minuto, tô nem mais aí”) que apontam para finalização dessa primeira parte do diálogo na qual a presença de A é mais evidente pelas referências a B que por marcadores discursivos, excetuando-se o emprego dos verbos “dar” e “estar” na primeira pessoa (“Dou, tô”). Contrariamente, a imagem de B é projetada por A, por uma diversidade de marcações que vão desde os pessoais (tu, te), possessivos (teu) em segunda pessoa, passando pelos verbos (toca, pode, desista, indica), conjugados em terceira pessoa, até qualificações como “moleque” e “gentinha atrevida”.

Essa primeira parte da canção permite identificar que A corresponde ao gestor da gravadora e B ao compositor/cantor/banda que produz e canta a canção (papéis ligados ao gênero do discurso). Assim é que A solicita de B o cumprimento de uma regra paradoxal (do prisma do destinatário do diálogo), ou seja, que a canção produzida por uma banda de rock brasileiro apresente repique<sup>5</sup> e não utilize guitarra. Outro elemento cobrado por A, exigência que também parece absurda se levado em conta o ponto de vista de B, e que aparece na totalidade da canção, desde o título até o final, passando pela coda de cada estrofe, é a presença do suingue (“Cadê teu suin?”), definido, na música brasileira, como um movimento corporal que acompanha o ritmo das melodias e, principalmente, os refrões dos grandes *hits* de Axé e gêneros musicais semelhantes, o qual faria as pessoas dançarem e poderia supostamente transformar a canção em um grande “sucesso” de vendas. Além disso, quando o enunciador A pergunta pelo suingue pode estar reclamando da falta de coerência e coesão rítmicas da canção que está sendo cantada, quando comparada ao hit “Anna Júlia” (Marcelo Camelo por Los Hermanos, 1999) e, por extensão, do desempenho musical da própria banda.

A insubmissão de B às regras descabidas impostas por A para a elaboração da canção gera o conflito entre esses sujeitos linguísticos postos como antagônicos na cenografia dialogal que mostra as relações de poder entre membros das comunidades discursivas produtoras e gestoras do discurso literomusical. Nesse sentido, A, figurado como alguém que tem autoridade sobre a produção artística de B, considera uma insolência (“Melhor ir saindo”, “Dou nem mais um minuto”, “Tô nem mais aí”, “Ainda tem a coragem” “gentinha atrevida”) e uma canalhice (“moleque”, empregado com sentido pejorativo) o comportamento insurgente dele, especialmente, porque lhe atribui um lugar de membro iniciante (“moleque” usado com sentido mais literal de menino novo

<sup>5</sup> Instrumento facilmente encontrado em rodas de pagode.

ou de principiante na profissão) na comunidade discursiva literomusical, como fica explícito nas indagações dos versos 2, 3, 7 e 9: “quem é teu padrinho?”, “onde é que tu toca”, “quem é que te indica”, “com que sobrenome?”, e pelo fato de Los Hermanos ser uma banda que ainda estava lançando o seu segundo álbum no mercado.

A premissa mobilizada por A, ou seja, que um cantor/banda precisa ter reconhecimento de um grupo musical de maior sucesso ou mesmo parentesco com as grandes famílias de artistas para se arrogar o direito de questionar a massificação do mercado e instituir um compromisso com a criatividade da própria produção, pode nos remeter tanto à seguinte “formação imaginária”, proposta por Pêcheux (1990, p.82): “Quem é ele para que me fale assim?”, como mostrar o autoritarismo presente no âmbito da indústria fonográfica e em outros discursos constituintes, o qual aparece cristalizado na aforização por destacamento forte (MAINGENEAU, 2014) “Você sabe com quem está falando?”, de uso tão comum por diversas “autoridades” no Brasil, como examina DaMatta (2020). Já os dois últimos versos (15 e 16) da primeira parte da canção resumem e escancaram todo o contexto de censura feito às produções e à banda, bem como a exploração dos artistas pela gravadora, visto que ela lhes usurpa (“dá cá [...]”) a originalidade e identidade de sua arte e cultura, metaforizadas na canção, como “suíngue” e “vida”, em favor das expectativas do gosto do público que lhes paga os serviços.

Há que se refletir ainda sobre as estratégias discursivas utilizadas pelo letrista, na primeira parte da canção. É possível notar que não apresenta diretamente o seu ponto de vista crítico sobre a gravadora, mas o torna mais eficaz ao deixá-lo escapar “da boca” do representante dela, o enunciador A, diretor de gravadora, que é designado pelos verbos, em primeira pessoa, “dou” e “tô”, e que, portanto, assume as palavras, mas não o ponto de vista crítico à instituição que representa. É assim que o cantor/banda, ao invés de se inscrever na primeira parte da canção como enunciador, se põe, na primeira parte da cenografia dialogal da canção, como um coenunciador B, com o qual ele coincide, e como alvo da censura de um enunciador A, do qual B aproveita o caráter hiperbólico das imposições para desqualificá-lo indiretamente, fazendo com que A seja visto como autoritário, explorador, em função do mal tratamento que ele lhe dispensa, afetando, assim, a autoridade de A no movimento da imitação que subverte o seu dizer.

Outras estratégias usadas para mostrar que há uma subversão imitativa das palavras do enunciador A, colocadas logo no título e nas três primeiras estrofes que iniciam a canção, é a generalização do modo de cantar entrecortado<sup>6</sup>, no qual o cantor investe<sup>7</sup> em outros locais pontuais da canção, para toda a sequência de versos que compõem essa primeira parte. Tal ponto de vista oposto ao do enunciador A deve, portanto, ser atribuído à voz de outra figura discursiva que Ducrot denomina de “enunciador” e que, nas referidas partes da canção, correspondem ao coenunciador B e ao papel de cantor/compositor da cena genérica.

## 4.2 Parte II: Reversibilidade de papéis na cenografia dialogal

É possível dizer que, nos dois versos finais da primeira parte da canção, o coenunciador B é condenado à morte por um enunciador A, que representa a gravadora que se apossa da originalidade e da vida do coenunciador B. O primeiro verso da segunda parte da canção, formado apenas pelo termo *guilhotina*, mostra como será a morte desse condenado, ou seja, por decapitação, o que faz todo sentido se pensarmos que a cabeça é a sede dos pensamentos e, portanto, da criatividade do cantor/compositor/banda. Cumpre notar também que a expressão da palavra guilhotina sofre interferência em sua melodia pelo fato de vir acompanhada de um acorde que quebra o campo harmônico<sup>8</sup>, o que confere um tom melancólico à transição.

<sup>6</sup> Conexão das suas últimas sílabas ou fonema dos versos com os primeiros dos seguintes.

<sup>7</sup> Cf. o conceito de “investimento vocal” (MENDES, 2021).

<sup>8</sup> Campo harmônico, também chamado de estrutura tonal, é um conjunto de acordes extraídos de uma escala estrutural que forma uma harmonia. Cf. <https://www.musicdot.com.br/artigos/o-que-e-campo-harmonico>. Acesso em 16 jan 2023.

Além do verso 17, no restante da canção, a linha 18 é a única que não tem seu final conectado com a posterior: *eu que controlo o meu guidom!*. Além disso, esse verso é ainda acompanhado por acordes melódicos maiores e um instrumental típico de músicas circenses, o que permite um salto “da melancolia de ser anulado”, em “guilhotina”, à “alegria de ter autonomia”, em “eu que controlo meu guidom”; ainda que sejam tiradas dele a sua criatividade e originalidade, (com ou sem suíngue) ele é quem controla o seu fazer cancional, até mesmo quando produz, por exemplo, canções com refrão (suíngues) ao gosto do mercado fonográfico. Assim, tanto os recursos verbais como os musicais mostram que adentramos a uma nova parte da canção que constitui, na cenografia dialogal, a resposta aos questionamentos e cobranças feitas no primeiro bloco.

Essa dimensão da resposta faz com que o coenunciador B, que coincide com o cantor/compositor/banda da cena genérica e com o ponto de vista crítico<sup>9</sup> à indústria fonográfica, assumo, a partir do verso 18, com o uso de dêiticos (“Eu”) e do emprego em primeira pessoa de verbos (“andou”, “dou”) e qualificadores (“cheio”), o papel do enunciador, que codificaremos como B, enunciando diretamente a sua crítica ao dantes enunciador A, que coincide com o diretor da gravadora e, por extensão, com a indústria fonográfica, o qual está marcado nos verbos utilizados em segunda (“Toma”) e terceira pessoa (“Hã”) e categorizado para a segunda parte da canção como coenunciador A.

A estrofe seguinte aprofunda tal crítica explicitando a intenção puramente comercial das gravadoras (“*Guichê só de venda*”), denunciando, de modo sintético, pela expressão “toma nota”, a dupla exploração, musical e financeira, a qual enunciadores com B são submetidos por parte dos coenunciadores como A. Ainda podemos entender o verso 23 como a entrega do produto, ao gosto do freguês, ou seja, conforme fora exigido na primeira parte da canção, por isso, o enunciador B pede para que o coenunciador A “tom[e] nota” dessa canção que está sendo cantada e que vá entregar (“dá lá”) ao mercado fonográfico (“*Guichê só de venda*”). Esse “dar o que a indústria fonográfica quer”, isto é, canções estruturadas na “fôrma” para fazerem sucesso e em troca obter retorno financeiro é que constitui a revanche do enunciador B, que coincide com o cantor/compositor/banda.

Esse tipo de revide<sup>10</sup> faz a crítica ao sistema de dentro dele próprio, o que implica em duas ações, de certo modo, contrastantes. Na primeira, o membro da comunidade produtora precisa se conformar às regras da comunidade gestora do discurso literomusical para poder “vender o seu produto” e garantir seu ganha pão (versos 26 ao 29), mesmo isso vindo a comprometer a qualidade artística dele. Na segunda, o enunciador B mostra, por um gesto metadiscursivo, que é possível usá-lo também para se empoderar, na medida em que se constitui em um instrumento de reflexão crítica sobre o próprio discurso do qual faz parte a sua enunciação e a comunidade discursiva que o gere, por isso é que, “com ou sem suíngue”, ou seja, fazendo ou não sua arte aos moldes mercadológicos, é ele como criador quem detém o controle seminal da produção.

### 4.3 Parte III: uma réplica

Na terceira parte da canção, o enunciador A, correspondente ao diretor da gravadora, entra novamente em cena para contrapor-se às respostas dadas pelo enunciador B (cantor, compositor, banda) da segunda parte da canção, aos questionamentos que o enunciador A lhe fizera quando apareceu como coenunciador B da primeira parte de “*Cadê teu suín?*”. Nas quatro primeiras linhas

<sup>9</sup> Equivalente, para Ducrot (1987), ao enunciador

<sup>10</sup> Atitude semelhante pode ser vista também na décima faixa do mesmo álbum, intitulada “*Mais uma canção*”: “Eu não nego / Eu me entrego / Você é meu grande amor / E hoje eu vou te dizer “eu te amo” / Eu imploro / Eu te adoro / Você tem meu coração / A bater pra você mais uma canção (LOS HERMANOS, 2001)”, como também em vários outros artistas, dentre eles, Raul Seixas, em *As Aventuras de Raul Seixas Na Cidade de Thor* (1974) : O monstro SIST é retado/E tá doído pra transar comigo/E sempre que você dorme de touca/Ele fatura em cima do inimigo//A arapuca está armada/E não adianta de fora protestar/Quando se quer entrar num buraco de rato/ De rato você tem que transar.

dessa seção, o enunciador A aparece com um tom ainda mais autoritário, construído por uma sequência de imperativos por meio dos quais A manda B corrigir elementos da sua produção musical (“acertar o tom”) em vez de ficar se lamentando para a padroeira dos músicos (“zera essa reza”). Desse modo, o enunciador A faz uma réplica à defesa de B sobre o fato de entrar no jogo mercadológico por pura necessidade financeira, tendo em vista que a padroeira dos músicos o andou esquecendo.

Além disso, mediante o recurso, no investimento vocal e na cenografia<sup>11</sup>, da conexão da última palavra da linha 30 com primeira da linha 31, pode-se recuperar o nome do cantor e compositor Tom Zé, cuja produção musical é caracterizada por um experimentalismo e por uma ruptura de padrões na linguagem da canção popular em um nível que ele chega a categorizar como antimúsica. A dificuldade de encaixar a sua obra nos esquemas da indústria cultural fez com que ele permanecesse quase 20 anos no ostracismo. Para analisarmos essa referência a Tom Zé, é necessário esclarecer que, assim como na primeira parte da canção, há também, na terceira, uma imitação subversiva dos dizeres atribuídos à indústria fonográfica, pela presença de um enunciador A. Assim, do prisma dessa figura enunciativa, podemos interpretar “acerta esse tom zé”, como um estímulo para que o coenunciador B, identificado à banda Los Hermanos, não tome como exemplo o caráter inovador e independente daquele artista. No entanto, sabemos ser uma homenagem a Tom Zé, do ponto de vista crítico à indústria cultural, que se apaga por trás da fala do enunciador A, mas que se coaduna com a do coenunciador B, escopo das advertências de A, que se seguem pelo verso 33 até ele assumir, na linha 34, em primeira pessoa, a sua insatisfação com a falta de encaixe desta canção em análise e, por extensão, da banda, às coerções mercadológicas, o que já era mostrado desde o início da canção.

A assunção desse sentimento de insatisfação denota também o desânimo do enunciador A em tentar fazer com que o destinatário B consiga aderir aos esquemas mercadológicos. Desse modo, só lhe resta desejar, torcer, suplicar, dos versos 35 ao 37, que ele produza aquele chamado refrão que torne a canção “chiclete”<sup>12</sup> e traga retorno financeiro.

#### 4.4 Parte IV: uma tréplica

Apesar de a última parte da canção “reproduzir” a estrutura linguística dos cinco versos iniciais da segunda estrofe da canção, consideramos tratar-se, porque o discurso nunca se repete, visto que são sempre diferentes as condições de sua produção, de outra manifestação de defesa do enunciador B, identificado com a banda, que reafirma o próprio fazer discursivo (metadiscurso) como uma consciência de si de uma prática discursiva (“Eu que controlo o meu guidom”), em relação à insatisfação do, nesta seção, coenunciador A (diretor da gravadora), com a falta de adequação da canção às regras mercadológicas, como a falta do refrão, quebrando completamente a expectativa em relação à repetição da estrutura do hit “Anna Júlia” do álbum anterior da banda. Contribui para essa interpretação o fato de o temo “suin”, que representa o refrão, só ter sido cantado de forma completa nesta parte da canção, especialmente no último verso.

Em se tratando de aspectos rítmicos e melódicos, além dos já citados, como elementos contribuintes e constituintes para e nas relações imitativas de caráter subversivo presentes na canção, podemos tomar, aqui, primeiramente, a escolha do instrumental que compõe a melodia. Em uma entrevista concedida no Luau MTV, antes da execução de “Cadê teu suin-?”, Marcelo Camelo relata sobre a utilização de metais (instrumentos de sopro, como saxofones, clarinetes e trompetes) nas composições das canções:

<sup>11</sup> Cf. sobre o conceito de metavocalidade, relação discursiva que se constrói no intrincamento entre investimento e cenografia das canções, conferir Mendes (2021).

<sup>12</sup> Aquela música que gruda insistentemente na memória e demora dias para sair da cabeça. Quando a música é fácil de lembrar, de ser cantada ou cantarolada, basta que seja ouvida apenas uma vez para ficar por muito tempo na memória. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/musica-chiclete/>. Acesso: 16 jan. 2023.

Eu acho que a gente usa o metal de uma maneira um pouco diferente do que é usado. Acho que o metal tem mais a cara de percussão na música brasileira, metal percussivo, aquele que faz os ataques, né? E o nosso metal é muito melódico, acho que tem mais a ver com a função do trombone no samba, que é uma outra linha melódica [...] (CAMELO, 2011)

Em “Cadê teu suin-?”, os metais acompanham todo o corpo melódico da canção, principalmente na introdução, entre as estrofes e na conclusão. Porém, o que revela o contraste entre agudos e graves é a sensação de uma aparente falta de harmonia entre os instrumentos. Em outras palavras, o que se quer apontar é que, para compor uma canção dentro das regras e moldes impostos pela indústria fonográfica, presentes na própria letra, a banda investiu na utilização de instrumentos característicos de gêneros musicais percussivos, diferentes da proposta artística da banda, para subverter a voz do papel de diretor da gravadora e legitimar não só a própria produção da canção, como também o discurso literomusical em detrimento do fonográfico.

Por fim, outro elemento chave da composição melódica que confere o caráter crítico à canção são seus últimos 30 segundos. O desfecho das canções produzidas pelas grandes gravadoras do mercado de consumo amplo conta ou com trabalhos melódicos elaborados ou com repetições do refrão. Em “Cadê teu suin-?”, porém, Camelo imita onomatopeias de sons de animais, acompanhado do retorno dos metais melódicos e circenses, como o clarinete, conferindo um caráter crítico de ridicularização das imposições feitas pela indústria fonográfica.

Tomando como base a seguinte sequência alternada *discurso fonográfico - discurso literomusical - discurso fonográfico - discurso literomusical* presente na canção, podemos inferir que, se existisse uma última estrofe enunciada, ela seria do discurso fonográfico. Já que o último elemento são as onomatopeias, pode-se dizer que a subversão, aqui, ocorre da seguinte maneira: as regras impostas pela indústria fonográfica são como sons melancólicos e ridículos de animais, que não fazem sentido aos ouvidos, ou não condizem com a proposta musical de Los Hermanos.

### Considerações Finais

Terminada a análise das relações metadiscursivas presentes na canção “Cadê teu suin-?”, da banda Los Hermanos, podemos concluir que, de fato, a canção apresenta, nas composições semânticas, rítmicas e melódicas, os conceitos de imitação subversiva.

Ademais, foi possível perceber, também, que a banda Los Hermanos, através do lançamento do álbum *Bloco do eu sozinho*, especificamente em sua sexta faixa, insere-se no contexto de tensão entre comunidades produtoras e gestoras do discurso literomusical e de surgimento de artistas que criticaram a maneira de “fazer arte” aos moldes mercadológicos.

É possível observar, pois, que o trabalho atinge os objetivos pretendidos e abre espaço para que futuras pesquisas e artigos sejam desenvolvidos em outros ou no mesmo campo teórico da Análise do Discurso, de forma mais específica levando em consideração as relações metadiscursivas presentes em outras canções e/ou álbuns brasileiros, seja da banda Los Hermanos, seja de outras bandas que apresentem características semelhantes em suas produções musicais.

### Referências Bibliográficas

CAMELO, Marcelo. Cadê teu Suin-?. In: CAMELO, M; AMARANTE, R. Intérprete: Marcelo Camelo. Bloco do Eu Sozinho. [S.l.]: Abril Music, 2001. 1 CD. Faixa 6.

\_\_\_\_\_. Marcelo Camelo no Sem Censura [Parte 1]. Youtube, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HwruNBViN7o&t=59s>>. Acesso em: 1 jul. 2022.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2006.

CARVALHO, Leandro de. Abordagem Discursiva da Ação Pública: análise da transformação da crise na indústria fonográfica em problema público. 2017. 196 f., il. Tese (Doutorado em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

COSTA, Nelson Barros da. A produção do discurso literomusical brasileiro. 2001. 486 f. 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.

COSTA, Nelson Barros da; MENDES, M. das D. N. A Bossa Nova e a música cearense... Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.176-184.

COSTA, Nelson Barros da. Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Apris, 2011.

DAMATTA, Roberto. Você sabe com quem está falando? Estudos sobre o autoritarismo brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: \_\_\_\_\_. O dizer e o dito. Campinas: Pontes, 1987.

LOS HERMANOS. Luau MTV Los Hermanos - (3) Cadê teu suin?. Youtube, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HwruNBViN7o&t=59s>>. Acesso em: 1 jul. 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em Análise do Discurso. Campinas, SP: Pontes, 1989.

\_\_\_\_\_. Termos-chave da Análise do Discurso. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998

\_\_\_\_\_. Gênese dos discursos. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005<sup>a</sup>

\_\_\_\_\_. Discurso literário. Trad. A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. Doze conceitos em análise do discurso. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábola, 2010.

\_\_\_\_\_. Análise de textos de comunicação. 6. ed (ampliada). Tradução de Cecília P de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

\_\_\_\_\_. Frases sem texto: tradução Sírio Possenti. [et al.] - 1. ed. - São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. Discurso e análise do discurso. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. "O duro aço da voz" do Pessoal do Ceará: investimento vocal, cenografia e ethos. E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021. (Estudos da Pós-

Graduação). Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/60676>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MENDES, M. D. N. ; MATOS, J. W. V. ; MARQUES, M.B.S . Por uma conceituação discursiva do diálogo. ÍCONE: REVISTA DE LETRAS (UEG. SÃO LUÍS DE MONTES BELOS), v. 19, n. 2, p. 114-128, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/9596>. Acesso em: 22 jan.2022

PÊCHEUX, Michel. Por uma análise automática do discurso. Campinas : Unicamp, 1990.

Submetido em 15/08/2022

Aceito em 17/12/2022