



Projeto de pós-doutorado

**A imagem do som:**  
a recepção de canções brasileiras no Brasil e na França em perspectiva bakhtiniana

Luciane de Paula

## Resumo

Este projeto pretende analisar a peculiaridade da recepção de canções brasileiras no Brasil e na França do ponto de vista da consideração desse gênero como manifestação artística que constrói imagens do país, com vistas a verificar que imagem de Brasil é construída na França mediante a recepção das canções brasileiras executadas majoritariamente naquele país e que imagem de Brasil é construída aqui a partir das canções brasileiras de maior sucesso. Nos termos da perspectiva teórico-analítica do Círculo de Bakhtin (considerando mais especificamente as noções de dialogismo, gênero, estética, exotopia e esfera – de produção, circulação e recepção), compreende-se a canção como gênero vivo, vida e arte, marcado pelo sincretismo melodia-letra e pelo entrelaçamento poesia e prosa. Nesse sentido, a canção é *sui generis* porque nasce como gênero primário e se constitui em gênero secundário, mas só adquire sentido em sua execução, como se quisesse voltar a ser um discurso primário (ou criar esse "efeito de sentido"). Isso só é possível porque a canção tem como particularidade, em sua constituição como gênero discursivo, nascer e viver na esfera cotidiana, em movimento, de forma dialógica. A necessidade de um estágio pós-doutoral fora do país baseia-se na necessidade de submeter ao exame o "excedente de visão" do outro, ou seja, ter contato direto com, ao menos, parte do público que recebe e constitui certa imagem de Brasil a partir da escuta e da contemplação de canções brasileiras, configurada nas leituras originais e releituras contemporâneas da bossa nova. Nossa hipótese, fundada num primeiro levantamento informal feito junto a franceses que ouvem música brasileira na França, é a de que, de maneira aparentemente contraditória, o Brasil tem constituída uma imagem de si como lugar de contenção se julgado pelo tipo de canção brasileira mais ouvido na França (a bossa nova), ao mesmo tempo em que, de modo tenso, em embate, a imagem do Brasil representada nas canções mais executadas aqui é a de um país do excesso. Essa aparente contradição pode revelar tanto uma ambivalência na auto-imagem do país como um confronto com o outro que desvela aspectos do país aqui ignorados, uma visão do outro mostrando ao eu o que ele não consegue perceber sobre si. Considerado o Brasil um país musical, que tem na canção um dos pontos altos de seu conjunto de "produtos" estéticos de exportação de sua cultura, estudar o processo de constituição de uma imagem de Brasil nos termos da recepção dos tipos de canções brasileiras mais ouvidas na França em contraste com a imagem produzida aqui a partir das canções de sucesso tem, como justificativa última, o fato de uma pesquisa com essas bases e objetivos poder contribuir para a compreensão de como valores culturais produzidos pelo e no Brasil vêm, tanto a partir de sua visão "interna" como da visão de um outro (França), na esfera de manifestação do gênero canção.

**Palavras-chave:** gênero; canção; estética; dialogismo; exotopia; Círculo de Bakhtin

## Introdução e Justificativa

O Brasil, considerado um país musical, tem a canção como uma das marcas, inclusive de exportação, das manifestações artísticas de sua cultura. Assim, estudar a canção como gênero discursivo já constituído, em sua peculiaridade dialógica de gênero sincrético, composto e vivo na esfera cotidiana, arte em vida que intercambia letra e música, prosa e poesia em seu discurso, justifica-se porque pode nos levar a compreender parte dos valores culturais produzidos pelo e no Brasil, dado que a canção constrói imagens do país para nós (em âmbito nacional) e para os outros (internacionalmente), que podem revelar tanto convergências como contradições.

Este projeto tem como proposta realizar uma análise comparativa da recepção de canções brasileiras ouvidas na França (especificamente, em Paris – a bossa nova de João Gilberto em suas várias leituras e releituras) e no Brasil (especificamente, em São Paulo – a partir de uma seleção entre estilos musicais como, por exemplo, o axé – Ivete Sangalo é um ícone disso), no período de estudo (2009-2010<sup>1</sup>), a fim de verificar a imagem de Brasil que essas canções veiculam. A hipótese é a de que a ampliação dos gêneros discursivos é decorrência dos contatos e contaminações que os meios de uma cultura prosaica favorecem, bem como de que as canções brasileiras veiculadas majoritariamente na França constroem uma imagem de Brasil aparentemente oposta à do “Brasil do excesso”, uma vez que calcadas na contenção, inseridas que estão na vertente conhecida como bossa nova (leituras originais e/ou releituras contemporâneas), enquanto no Brasil há uma predominância de canções performáticas que dão um tom de excesso às representações da imagem do país, como já apontou Naves (1998) em seus estudos sobre a canção brasileira de Villa-Lobos à Tropicália.

Na era da tecnologia, o lançamento e a vendagem de um disco não é mais termômetro de sucesso da canção, uma vez que o álbum não é mais tão consumido como antes, dada a possibilidade de se baixarem músicas pela internet. O disco como unidade narrativa, plena de sentido, vive sua falência – primeiro, foi o disco de vinil que perdeu espaço para o *CD* e, com isso, os lados “A” e “B” desapareceram para dar lugar à qualidade do som digital do *Compact Disc*; depois, o próprio *CD* perdeu seu lugar

---

<sup>1</sup> Como a pesquisa se volta para as canções brasileiras mais executadas na França e no Brasil no período de desenvolvimento do projeto, não seria adequado estabelecer quais exatamente serão as canções trabalhadas. Além disso, como pretendemos desenvolver o projeto praticamente durante todo o ano de 2009, só em nossa permanência na França poderemos fazer o levantamento preciso do corpus da pesquisa. Por isso, mencionamos, a partir de um levantamento reconhecidamente assistemático, aos estilos musicais bossa nova e axé, com alguns de seus representantes icônicos.

para o MP3; agora é a vez das gravadoras perderem espaço para a internet. Ao longo desse processo, há o surgimento do *DVD* e o desenvolvimento do videoclipe. A imagem (seja de shows gravados com *making of*, canções extra e/ou inéditas, entrevistas com o artista e ainda alguma “exclusividade”; seja a produção de um vídeo – mais ou menos elaborado, oficial ou não) passa a fazer parte do universo da canção.

Assim, falar sobre o gênero canção, hoje, requer o estudo da letra, da música e da imagem construída para e por essa canção, recorrendo seja aos encartes de *CDs*, aos *sites* (oficiais ou não) dos cantores-compositores ou aos componentes intrínsecos e adicionais dos *DVDs*, pois, com o surgimento de uma nova “episteme”, configurada na internet e no MP3, um outro processo estético aparece na era contemporânea, o publicitário; e, na estética cancionista, a imagem da cena narrada (sua interpretação) passa a fazer parte da cena narrativa cantada.

Estudar o gênero canção na contemporaneidade significa, então, tratar do sincretismo do próprio gênero (letra e música como linguagens distintas que compõem a canção) e do diálogo entre ele e outros gêneros. Tendo em vista a necessidade de considerar, para a análise proposta, essas relações intergenéricas, este projeto se propõe a trabalhar com a canção tendo por eixo as noções teórico-analíticas bakhtinianas de diálogo, gênero, estética, exotopia e esfera de produção, circulação e recepção.

A proponente contará com a contribuição tanto de Bénédicte Vauthier – pesquisadora belga relevante não apenas na França, mas na Bélgica e na Espanha, que desenvolve suas pesquisas na linha bakhtiniana e atua na França (em Tours) – quanto de Beth Brait, pesquisadora brasileira do mais alto nível, reconhecida nacional e internacionalmente por suas pesquisas a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin – na qualidade de supervisoras do projeto, respectivamente, na França e no Brasil.

O tipo de análise proposta da imagem de Brasil produzida e veiculada pela canção no país e fora dele tem como justificativa o princípio descrito nas seguintes considerações de Bakhtin (1992, 45):

“O excedente de minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.”

Nesse sentido, um simples levantamento do tipo de canções e das canções brasileiras específicas que se ouvem na França, mais especificamente em Paris, não geraria nada mais do que dados, ao passo que o contato exotópico direto com o público receptor dessas canções, bem como com diretores de programação de rádios, produtores musicais e outros agentes do universo cancionero francês, com vistas a perceber as razões do alcance e da penetração da imagem específica de Brasil veiculada nas canções brasileiras executadas majoritariamente na França, pode contribuir para identificar os fatores que levam, por exemplo, cantores populares de um dado tipo de canções brasileiras a lançar no exterior, com boa recepção, interpretações de clássicos do samba e da bossa nova, que não circulam no Brasil com o mesmo impacto, ou nem circulam, como é o caso de Daniela Mercury, conhecida e muito ouvida na França como intérprete de releituras da MPB<sup>2</sup> brasileira. Devemos considerar que Daniela ficou famosa no Brasil, nos anos 80, como "rainha do axé" (fez um sucesso estrondoso com a canção "O Canto da Cidade"), veio a ser a "embaixadora da UNICEF", mas já não era tão ouvida. Hoje, a execução de suas canções no Brasil se limita às canções da fase áurea do axé apenas em época de carnaval e *reveillon*. Daniela, afora esse caso, é, hoje, inexpressiva no país, considerada "ultrapassada", sendo eventual convidada de alguns programas televisivos, como emblema de uma época. O grande público praticamente desconhece a faceta MPB de Daniela aqui no Brasil.

O exemplo de Daniela Mercury mostra que esta pesquisa pretende fazer, de modo prático, uma "leitura" que considere, ao mesmo tempo, a cultura em que ocorre a recepção das canções e a cultura de onde vem a produção das canções, em seus termos específicos, mas em diálogo, um diálogo que constitui o que Sobral (2006:82) caracteriza, a partir de Bakhtin, sem, contudo, dar uma configuração concreta, "leitura exotópica". Segundo o autor, pensando-se na relação entre a representação discursiva e a cultura, do ponto de vista da leitura feita por um sujeito de outra cultura, haveria

---

<sup>2</sup> Daniela possui um CD, por exemplo, chamado *Daniela Mercury Clássica*, gravado ao vivo no Brasil em 2004 e lançado em 2005, mas inexpressivo aqui. Na França, entretanto, este disco é muito conhecido e foi muito divulgado e ouvido. Nele, a cantora interpreta canções clássicas da MPB, muitas delas extremamente conhecidas aqui e outras tantas desconhecidas do grande público, como "Retrato em branco e preto" (de Chico Buarque e Tom Jobim, mas muito conhecida na voz e pela interpretação de Elis Regina), "Brigas nunca mais" (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), "Atrás da porta" (de Chico Buarque e Francis Hime), "Serrado" (de Djavan), "Derradeira primavera" (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), "Vapor Barato" (de Wally Salomão e Macalé, conhecida no Brasil na voz de Gal Costa), "Se eu quiser falar com Deus" (de Gilberto Gil), "Corsário" (de João Bosco e Aldir Blanc) e "Divino Maravilhoso" (de Gilberto Gil e Caetano Veloso), entre outras.

“3 formas de leitura, ou de relação com a cultura alheia (...): a leitura em que se vê o sentido dos discursos apenas em termos da imersão na cultura ou no período histórico de que advêm (...); a leitura na qual se vê o sentido dos discursos abstraindo-se da cultura ou do período histórico de que surgiram (...); e a leitura “exotópica”, em que se vê o sentido dos discursos levando em conta tanto a cultura ou o período histórico de que surgiram como a cultura ou o período histórico a partir dos quais se lê, unindo a riqueza da especificidade à riqueza da diferença”.

Acreditamos que uma análise da recepção de canções como manifestações que produzem uma dada imagem de Brasil nos termos propostos pode produzir, além de resultados práticos sobre o processo de produção, circulação e recepção dos referidos tipos de canções, resultados metodológicos acerca de como realizar esse tipo de leitura complexa, ou, melhor, como desenvolver, na prática, parafraseando Bakhtin (Op. cit., Loc. Cit.) “o excedente de visão”, como completar o horizonte do outro “sem lhe tirar a originalidade”, como fazer florescer o “germe” da “forma acabada” do outro que o eu traz em sua visão. Além disso, o fato de pesquisar um gênero sincrético como a canção, em movimento, vivo, no Brasil e fora dele, justifica-se porque, uma vez que o sujeito se constitui a partir e por meio do outro (que, em sua posição exotópica, possui um “excedente de visão”, que constrói uma imagem do sujeito para si, para o próprio sujeito e para o mundo), podemos considerar o Brasil como sujeito constituído pelas imagens dele e sobre ele criadas – no caso, as imagens construídas pela e na canção brasileira veiculada dentro e fora do país. Nesse sentido, em “O excedente da visão estética” (1992, p. 43), Bakhtin afirma que

“Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, a expressão do rosto – , o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem.”

Considerar a visão do outro (França) sobre o Brasil é importante porque significa prestar atenção numa outra imagem, desenhada sobre esse sujeito a partir de seus olhos (canção), fora dele, vinda não dele, mas do outro. Além disso, ocupar a posição de pesquisadora nesse outro lugar, exotópico, sendo brasileira, também é importante porque nos possibilita enxergar-nos, de certa maneira, a partir de um outro olhar que nos constitui, numa posição fora-dentro, num, por assim dizer, limiar

exotópico. Bakhtin (1992, p. 44), em seu pensamento sobre “O excedente de visão estética”, ao tratar da questão da exotopia e sua relação com a visão estética, diz:

“A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair o fato de que o sujeito desse ato e dessa contemplação artística ocupa na existência um lugar concreto, único. O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se. (...) o que nos importa são os atos de contemplação – atos, pois a contemplação é algo ativo e produtivo – e não ultrapassam o âmbito do dado representado pelo outro e se limitam a unificar e a ordenar esse dado; os atos de contemplação, que decorrem do excedente da minha visão interna e externa do outro, são, precisamente, atos propriamente estéticos.”

Em resumo, desse ponto de vista de uma leitura exotópica de uma imagem de Brasil, feita a partir das canções ouvidas fora do país (na França), por meio de um olhar extraposto, mas que se volta também ao país retratado e analisa essa imagem desse outro lugar, acreditamos ser possível produzir uma leitura viva do gênero canção.

Em seu projeto “Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica” – ao qual este projeto se vincula – Brait afirma que

“(…) é indispensável buscar, no conjunto do pensamento bakhtiniano (compreendido como os escritos de três intelectuais – M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev), as categorias, noções e sugestões que, apresentadas para o discurso verbal, mas tendo alcance nos estudos da linguagem como um todo, possam ser recuperadas e mobilizadas em função de uma melhor compreensão das formas de produção do sentido em manifestações discursivas verbo-visuais. Nesse sentido, é possível afirmar que em vários textos do Círculo encontram-se sugestões para o reconhecimento do visual como texto onde circulam discursos ou mesmo sugestão de articulações verbal, extraverbal, visual.”

Esse é o caso, por exemplo, do ensaio “O autor e o herói” (texto inacabado publicado em *Estética da criação verbal*). Nele Bakhtin afirma que

“o objeto estético não é, naturalmente, constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante nele, e esse objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa que é representada pelas palavras da obra (essa forma, na pintura, é representada pelas cores, pelo desenho, pelas linhas, e daí não decorre que o objeto estético seja constituído apenas de linhas e de cores; trata-se precisamente de construir um objeto concreto a partir das linhas e das cores) (p. 108).”

No caso desta pesquisa, trata-se da dimensão verbo-musical-visual, uma vez que a questão musical também é contemplada na obra de Bakhtin, ainda que de modo indireto e não sistemático em diversos momentos em que o filósofo trata da estética e do extraverbal. Na dimensão extraverbal, o visual (imagens dos encartes de discos, *DVDs* e

clipes) e o musical se conjugam no universo da canção (junto com o verbal – letra). Assim, a produção da canção pode ser considerada imagem do som (daí o título deste projeto), por isso consideramos a dimensão verbo-visual-musical como constituidora do gênero canção, podendo este material ser estudado por meio da perspectiva dialógica bakhtiniana. O trabalho metodológico, analítico e interpretativo que fundamentará esta pesquisa e colherá os resultados da análise feita procurará, nos termos do projeto “Verbo-visual e produção de sentidos: perspectiva dialógica”, de Brait,

“(...) sistematizar elementos para reconhecer as articulações enunciativas e discursivas que indiciam sua particularidade/heterogeneidade, o gênero a que pertencem e os gêneros que aí se articulam. Portanto, é a dimensão específica da verbo-visualidade que instiga sistematização de construtos teóricos e metodológicos, uma vez que não se trata de testar determinados conceitos colhidos no pensamento bakhtiniano e acolhidos por uma teoria dialógica do discurso, mas discutir um arcabouço que possa fornecer elementos para o reconhecimento, análise e interpretação de formas de construção e produção de sentidos” (Resumo do plano de pesquisa do projeto).

A par das concepções do Círculo russo, partimos dos conceitos de “contenção” e “excesso” desenvolvidos por Naves (1998) para compreender as imagens veiculadas nas canções brasileiras ouvidas na França e no Brasil. No Brasil, a performance do “autor de palco” (Naves) é tão valorizada quanto a canção, o que explica a importância dada ao desempenho do papel do intérprete da canção. Nossa hipótese é a de que, como afirma a autora, a idéia de movimento por excesso na canção represente uma imagem de Brasil como “universo inesgotável de informações culturais” (Naves, 1998, p. 12).

A canção, em sua execução performática, faz sucesso entre os leitores-ouvintes brasileiros porque espetaculariza a cena cantada, o que gera outras produções, além do cuidado com o disco e seu encarte, como *shows*, *DVDs*, clipes e apresentações em programas televisivos. O público dessas canções se identifica com as cenas dramatizadas e, literalmente, incorpora a narrativa cantada, principalmente, por meio dos sentidos da audição e da visão, bem como via expressão corporal (dança) e síncrese entre os sujeitos (eu-outro da canção, eu-outro artista-leitor/ouvinte, eu-outro artista-canção, eu-outro leitor/ouvinte-canção) envolvidos nesse processo. Nesse sentido, como afirma Naves (1998), a performance constrói e enfatiza o excesso, em oposição a ouvir a canção fora da performance, calcada na contenção do ato de ouvir a canção, centrado na própria execução da mesma e não em uma possível encenação da cena narrada.

Naves (1998) afirma que o excesso predomina no Brasil e que a Bossa Nova é o único momento de exceção ao excesso, segundo a autora, porque calcado na contenção.

Todavia, Naves afirma que até a bossa nova só pode ser considerada contida em seu momento inaugural, pela maneira de cantar e tocar de João Gilberto. Logo em seguida, segundo a estudiosa, no entanto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes já incorporam o samba à bossa nova e voltam a construir canções excessivas, orquestradas, cantadas em coro e/ou repletas de nuances vocálicas. O espetáculo volta à cena brasileira.

Uma imagem narrada por uma socióloga brasileira (Sandra Leila de Paula), surpresa com a cena vista numa praça da Espanha, em 2007, talvez, ilustre bem a diferença entre o excesso brasileiro e a contenção européia quanto à recepção e execução da canção brasileira. A pesquisadora nos contou que ficou estupefata ao encontrar, numa praça de Santiago de Compostela, um ótimo músico tocando e cantando canções brasileiras (a maioria, bossa nova ou MPB), com um capuz que lhe cobria a cabeça. As pessoas passavam por ele, paravam, ouviam, em silêncio e praticamente imóveis, as canções executadas. Aplaudiam e pagavam o artista pela execução das canções cantadas. Sandra, inconformada, perguntou a uma pessoa que, sentada, prestava muita atenção no artista se sabia quem ele era e, para sua surpresa, a resposta foi: “O que importa quem toca ou a qualidade do que é tocado?”.

O artista na praça de Santiago tocava sozinho, acompanhado apenas de seu violão e sua voz. Anônimo (sem rosto), ele se movimentava e gesticulava muito pouco (como, de certa forma, é Chico Buarque no palco). O público, por sua vez, não dançava ou cantava, nem fazia menção de alguma palma. Mal conversava-se perto do artista, porque todos prestavam atenção na canção. Jamais, no Brasil, num local público, essa cena pode ser encontrada. Aqui, as pessoas conversam, não prestam muita atenção no que é tocado, a não ser se conhecerem o artista e forem a determinado local para ouvi-lo. Mesmo assim, em teatros e casas de show, ainda conversam, tiram fotos, querem autógrafos, enfim, o que importa é, muitas vezes, mais o artista ou o espetáculo do que a canção. Em contraposição ao artista sem rosto da Espanha, podemos citar Ney Matogrosso e Tom Zé, no Brasil, como ícones performáticos.

O que nos propomos é, então, analisar, do ponto de vista da recepção, como um momento único pode representar fora do país uma dada imagem de Brasil como a imagem dominante do país, imagem que contraria a imagem canônica veiculada nas canções brasileiras atualmente executadas aqui, a do Brasil do excesso. Afinal, podemos perguntar: por que as canções que retratam uma imagem de contenção (como a bossa

nova) são as mais executadas<sup>3</sup> fora do país, sendo tomadas como canções símbolo dele, em oposição à imagem canônica do Brasil exuberante e performático?

Além das canções, levaremos em conta encartes de discos, clipes e *DVDs* produzidos no país, para o Brasil e para o exterior (para a França). Isso porque o gênero canção se entrelaça de maneira dialógica, a partir das esferas primárias de que surge, com outras manifestações ligadas ao universo do espetáculo artístico, em seu desenvolvimento como gênero secundário, mas com sentido pleno na vida cotidiana, o que parece implicar um desejo de retorno à esfera primária de que veio.

Segundo a teoria bakhtiniana, não se pode traçar limites para a cultura. Assim, como o confirma Machado (2005: 160), “(...) é falso acreditar que se compreende uma cultura simplesmente mergulhando dentro dela. Pelo contrário, um observador só enxerga a cultura alheia quando se coloca de um ponto de vista exterior a ela.” Trata-se, como dissemos, do que Bakhtin (1988: 7) denomina “extraposição” ou “olhar extraposto”. Contudo, da mesma forma como é essencial se colocar no lugar do outro para, de fora, ver a si mesmo, o ato estético, segundo Bakhtin, inicia-se propriamente quando da volta ao nosso lugar. Daí a importância de também voltar os nossos olhos às canções executadas no Brasil. Afinal, como afirma o filósofo russo (1992, p. 46), “A atividade estética propriamente dita começa justamente quando estamos de volta a nós mesmos, quando estamos no nosso próprio lugar”. E, do mesmo modo, para Bakhtin (1992, p. 46, 47), “todos esses valores que acabam a imagem do outro, eu os extraio do excedente de minha visão, vontade e sentimento”.

Esta pesquisa se justifica porque, na análise do gênero discursivo canção no Brasil e na França, assumimos, como pesquisadoras, ao mesmo tempo, a responsabilidade pela dupla função de exame do ato estético a partir de nosso excedente de visão: a identificação com o outro (canção do e no Brasil), visto com nossos olhos brasileiros e o princípio de acabamento ao outro (canção brasileira na França).

Bakhtin explora, em suas formulações desde a filosofia do ato, as possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de produção de enunciados de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-

---

<sup>3</sup> Apesar de não termos condições, no Brasil, de diagnosticar precisamente quais canções e que cantores exatamente são os mais executados na França, partimos da especificação da Bossa Nova por termos essa informação de alguns franceses com os quais mantemos contato, inclusive a supervisora deste projeto, que nos afirmou que, de cada quatro canções executadas nas rádios parisienses, ao menos uma é brasileira. Das canções brasileiras, cerca de oitenta a noventa por cento insere-se na vertente bossa novista, seja leituras originais ou releituras contemporâneas de suas canções canônicas. Com base nesses dados, formulamos nossa hipótese.

modelares. Bakhtin interessa-se por todas as “séries” que derivam do que ele chama de “poderosas e profundas correntes da cultura”. Segundo ele, “a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”<sup>4</sup>, nem, a rigor, qualquer discurso. Assim, se o sentido nasce da relação eu-outro mais ampla de que fala Bakhtin, o dialogismo é também o espaço de constituição dos próprios sujeitos.

Assim como a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações, as formas discursivas também são suscetíveis de modificações. Para Bakhtin (1988: 62), os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, então, mesclas dialógicas dinâmicas:

“Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios.”

Nossa hipótese é a de que a canção como gênero discursivo vivo se forma e trans-forma (n)a cultura, por seu processo de prosificação. Por isso, partimos do pressuposto, com base e de acordo com Naves (1998), de que o excesso impera no imaginário cancionero contemporâneo brasileiro, ao contrário do que parece ocorrer na França, que escuta canções brasileiras voltadas para a construção de uma imagem de contenção do país, em contraposição à imagem canônica de Brasil, veiculada tanto nacional quanto internacionalmente. Afinal, contrariamente ao que se pode pensar, a imagem de Brasil veiculada na canção brasileira fora do país não vem, hoje, de uma imagem de pujança representada por Carmem Miranda, e nossa hipótese é a de que a imagem de contenção impera na França, por exemplo, uma vez que a bossa nova é a canção mais ouvida ali, por razões a ser investigadas.

Assim, o estudo dessa aparente contradição entre a imagem de excesso e a de contenção da canção brasileira é essencial para que possamos compreender como um país como o Brasil, onde prevalece o excesso e que, de certa forma, faz questão de sustentar essa imagem, ao acentuá-la aqui mediante o caráter performático da circulação e recepção das canções de sucesso, pode ser representado pela imagem de contenção,

---

<sup>4</sup> Embora Bakhtin, em alguns textos, trate especificamente do texto literário, sua reflexão pode ser estendida para a linguagem em geral porque, em outros textos, como é o caso, por exemplo, de “Gêneros do discurso” (1992), ele próprio se dedica à reflexão sobre a linguagem como um todo. Nesse sentido, a mesma reflexão feita para a literatura pode ser feita à canção, desde que consideremos as peculiaridades desse gênero discursivo.

em suas canções consumidas no exterior, mais especificamente na França. Estudar o embate entre essas imagens pode contribuir para entender essa cisão e, portanto, mostrar como se combinam a visão exotópica do outro diante da visão “endotópica” do eu.

### **Fundamentação teórico-metodológica**

Tomar a teoria analítica do Círculo de Bakhtin como eixo norteador deste projeto pode dar a impressão de deslocar o trabalho do campo dos estudos da linguagem instituídos. Corre-se o risco de questionamento sobre se Bakhtin pode ser considerado um teórico, dado não possuir uma proposta metodológica formalizada nos termos de uma epistemologia calcada no modelo das ciências exatas. Para explicar nossa adoção dos conceitos, muitas vezes considerados, com justiça, filosóficos, do Círculo de Bakhtin, calcamo-nos em Brait (2006, pp. 9, 10), que afirma:

“(…) mesmo consciente de que Bakhtin, Voloshinov, Medvedev e outros participantes do que atualmente se denomina Círculo de Bakhtin jamais tenham postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada, o conjunto das obras do Círculo motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso”.

Sobral (2005, p. 131) afirma, ao defender a idéia de que nada há no filosófico que impeça a produção de conceitos operacionais, que

“Como decorrência do fato de o Círculo enfrentar campos de estudo estabelecidos, houve uma maior atividade de argumentação epistemológica e teórica e uma maior prática de análise do que propriamente uma preocupação com a metodologia de análise estrita, e menos ainda com a técnica de análise. Isso não significa que a preocupação metodológica estivesse ausente, mas é preciso reconhecer que técnicas no sentido de fórmulas reprodutíveis para aplicação a objeto não foram uma preocupação do Círculo.”.

Nesse sentido, Brait, ao mostrar o ganho que essa aparente lacuna pode representar, afirma que a perspectiva bakhtiniana de análise não deve utilizar concepções teóricas como “camisas de força”, ou seja, “não deve aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir do ponto de vista dialógico, num embate” (2006, p. 24). Assim, “a abertura teórico-analítica em Bakhtin não significa uma falta de metodologia e/ou de sistematização formal, mas, ao contrário, essa abertura é a própria proposta teórico-analítica.” (idem). Como nosso intuito aqui é explicitar o pilar teórico-analítico deste projeto, utilizamos o que Brait (2006, p. 28) denomina “algumas características

dessa teoria/análise dialógica” do discurso sugerida por Bakhtin: “fazer da análise um processo de diálogo entre sujeitos, no sentido forte assumido pelo termo”. Em outras palavras, o que procuramos construir não é, com inspiração em Bakhtin, uma teoria/análise fechada, pronta e acabada, a ser aplicada ao gênero canção nos termos de nossa pesquisa, mas, seguindo Brait (2006, p. 29), tomar a teoria/análise dialógica do discurso como “(...) um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a postura dialógica diante do *corpus* discursivo, da metodologia e do pesquisador.”.

Bakhtin (1997, p. 47) diz que “As pessoas não ‘aceitam’ uma língua; em vez disso, é por meio da linguagem que elas se tornam conscientes e começam a agir sobre o mundo, com e contra os outros”. Assim, Bakhtin vê a linguagem sempre imbricada com o poder. Afinal, para o filósofo russo, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto artístico seja no intercâmbio cotidiano da linguagem. O embate ao qual se refere Bakhtin ocorre por meio da relação eu-outro, situados numa dada realidade histórico-social que os constitui e que eles constituem. Esses elementos são constitutivos do dialogismo bakhtiniano.

Segundo Fiorin, dois sentidos do conceito de diálogo bakhtiniano nos são fundamentais: o diálogo como modo de funcionamento da linguagem, portanto, seu princípio constitutivo; e o diálogo como forma particular de composição do discurso. Não obstante, dialogismo também pode ser entendido mais amplamente como uma concepção filosófica da linguagem e do sujeito, que é a base desses dois últimos sentidos. Segundo Sobral (2005, p. 106), podemos entender dialogismo também como “princípio geral do agir – só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença”.

Como firma Fiorin (2006), o dialogismo é tanto convergência quanto divergência, tanto acordo quanto desacordo, tanto adesão quanto recusa, tanto complemento quanto embate. Segundo Faraco (2003, p. 66), “o Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados”, pois “mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais)” (idem, p. 67). Isso significa que, do ponto de vista constitutivo, o diálogo, de acordo com Faraco, “deve ser entendido como um espaço de luta entre as vozes sociais”.

Podemos pensar então numa dialética dialógica. A dialógica bakhtiniana é ampla e engloba a dialética, não como a concebe o materialismo histórico, mas subvertendo esse conceito de lá advindo. Assim, dialogia para Bakhtin é diferente de dialética, pois

na dialética se exclui o sujeito, a interlocução, a interação, a reciprocidade das partes e as possibilidades de gerar variadas ações e respostas. Dialogia é, segundo o filósofo russo, a lógica viva, em movimento, entre os sujeitos. Em outros termos, podemos pensar, de acordo com Sobral (2005, p. 136), que a

“ (...) ‘síntese bakhtiniana’ é uma dia-lógica (uma lógica viva de relações construtivas que envolve ao menos dois elementos em interação), em vez de uma dialética hegeliana (uma lógica formal de relações destrutivas), dado que seus momentos não são tese-antítese-síntese, mas tese-tese-síntese (...): trata-se de generalizar sobre o singular.”.

Essa concepção é essencial porque a dialógica, diferentemente da dialética, não suprime nem tenta solucionar as tensões contidas nas teses. Pelo contrário. Ela abarca essas tensões sem solucionar suas contradições e também sem ser contraditória, mas mantendo a ambivalência ou oscilação entre os aspectos constantes e os instáveis, que ora se atraem ora se repelem, em permanente negociação constitutiva do sentido. Apenas desse ponto de vista dialógico é possível compreender a linguagem viva, em movimento, e os gêneros discursivos, tal qual os concebe o filósofo russo, em sua estabilidade relativa marcada pela dinamicidade, que é a base de sua caracterização.

Do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas. Bakhtin (1992) distingue os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos gêneros discursivos secundários (da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados). Essa é uma distinção que dimensiona as esferas de uso da linguagem em processo dialógico. Os gêneros secundários (tais como gêneros de canções, romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos, literários, entre outros) são formações complexas porque são elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos (como a ciência, a arte, a política, a filosofia, etc). Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários. Ao contrário. A canção é uma forma do mundo cotidiano que entrou para a esfera da arte. Em contatos como esse, ambas as esferas se modificam e se complementam, como ocorre com o *hip hop* (rap e funk) no Brasil, por exemplo, conforme analisa Paula (2007) em seus estudos.

O vínculo estreito que Bakhtin verifica entre discurso e enunciado evidencia a necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação e não como unidade de estruturas lingüísticas. Isso porque os gêneros discursivos são formas comunicativas que são adquiridas nos processos interativos. E é isso que confere ao

gênero discursivo o caráter não de uma forma lingüística, mas de uma forma enunciativa que depende do contexto comunicativo e da cultura.

O gênero, na dialógica bakhtiniana, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa”, onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico. Isso significa que, tanto na experiência quanto na representação estética, o tempo é organizado por convenções.

Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, como ocorre, por exemplo, segundo Paula (2007), com o *funk* carioca, que se relaciona com o *soul* em sua origem e com o samba na contemporaneidade. A teoria do cronótopo nos faz entender que o gênero tem uma existência cultural. Os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e também recorrentes, por isso, conforme Machado (2005), “são tão antigos quanto as organizações sociais.”. De acordo com Machado (*idem*, p. 159, 160), os principais pontos da abordagem cronotópica dos gêneros podem ser sintetizados em quatro pontos: a) “As obras, como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo.”; b) “A cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas possibilidades.”; c) “Compreender um sistema cultural é dirigir a ele um olhar extraposto.”; d) “As possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades de uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais.”.

Bakhtin (1988: 7) denomina “extraposição” o “olhar de fora” (esse fora, claro que é limiar, quando tratamos de cultura) e, para o filósofo russo, é no contratempo que surge a compreensão responsiva (por isso a importância de um contato direto com a cultura francesa e não apenas com dados sobre as canções brasileiras lá executadas):

“(…) no campo da cultura, extraposição é o mais poderoso agente da compreensão. Somente aos olhos de outra cultura que a cultura alheia se manifesta completa e profundamente...Um sentido descobre suas profundezas ao encontrar-se e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio...Colocamos à cultura alheia novas perguntas que ela nunca cogitara, buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido...No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente.”.

Com base na premissa “c” de Machado, justificamos a escolha de fazer uma pesquisa na França, uma vez que, deslocada, a canção brasileira naquela cultura possui características próprias e, ao mesmo tempo, enriquece e se enriquece em contato com a cultura francesa. Assim, ao escolher analisar a recepção das canções brasileiras executadas majoritariamente na França em comparação com as canções brasileiras mais veiculadas no Brasil, partimos do ponto de vista do diálogo entre gêneros para compreender imagens, captadas pelas canções, de um Brasil aparentemente contraditório, excesso e contenção, conforme nossa premissa supõe. Da mesma forma que a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações, as formas discursivas também são suscetíveis de modificações.

No caso do gênero discursivo canção, a “iluminação recíproca” aparece exatamente da formação, transformação e re-nascimento dialógico existente entre gênero primário, gênero secundário e “efeito de sentido” de gênero primário na execução da canção, em sua inserção na esfera cotidiana, ou estratégia de criação de um efeito de inserção na esfera cotidiana, dos gêneros cotidianos.

Para Bakhtin (1997), os gêneros, as linguagens e as culturas são suscetíveis de “iluminação recíproca”, o que em verdade é constitutivo de sua existência. Assim, o discurso, tanto quanto a linguagem, não se apresenta como um bloco monolítico. Não pertence a uma disciplina, pois se encontra aberto a todas as disciplinas que por ele se interessem. O objeto do discurso, segundo Bakhtin, “(...) é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências”, o que se aplica à canção, uma vez que seus enunciados são constituídos dialogicamente.

A nosso ver, a canção assim entendida pode ser considerada, para os fins de nossa pesquisa, um ponto de encontro entre sujeitos e entre suas “visões de mundo”, tendências, enfim, tensões. A canção realiza diálogos e, com isso, simula a “realidade” e a cultura por meio da alternância de vozes dos sujeitos, (“eu”/“outro”) de seus discursos, de suas divergências, convergências, captações e ressignificações. Com isso, mantém, no enunciado, um elo entre discurso e “realidade” cultural, realidade essa prosificada (cf. BAKKHTIN, 1992).

Em *Estética da criação verbal* (1992), Bakhtin fala das relações com uma cultura distinta e afirma que o leitor de outra época/cultura resgata a obra de seu fechamento em sua época/cultura. A canção, ao retomar o que julga ser a expressão da vida na arte, que é sua arquitetônica de canção, liberta a expressão popular do fechamento em sua circunstância. A canção só tem sentido na vida, na esfera cotidiana,

onde nasce e con-vive. Ela se compõe da síncrese entre linguagem verbal e não-verbal – musical. Mais do que isso, ela só adquire sentido ao ser veiculada e cantada pelo público. Disso decorre seu intercâmbio entre a poeticidade e a prosicidade na constituição de seu componente verbal. A canção entrelaça prosa e poesia, essas duas dimensões distintas, mas intercambiáveis, modalidades distintas de expressão sobre o mesmo fundo aperceptivo, duas ênfases distintas presentes na linguagem cotidiana.

O poético, de certo modo, é auto-concentrado na própria expressividade do locutor, enquanto o prosaico acentua o objeto de que trata. Essas seriam as formas "puras" da prosa e da poesia. Vêm depois os graus em que o prosaico se auto-comenta, se auto-concentra, desvela seus caminhos no processo de desenvolvimento. O poético, nesse sentido, seria mais próximo de um fechamento em torno de uma dada avaliação que oculta, intencionalmente, seus caminhos.

Daí a importância da noção de gênero e da esfera do poético (que vem das narrativas orais, que usavam recursos expressivos para facilitar a lembrança da "história" por meio da memória) e do prosaico (que vem da burocracia estatal, da necessidade de registro). O prosaico mais "representa" que "apresenta", e o poético faz o contrário, pois concentra-se em apresentar, embora uma dimensão possa (como é comum ocorrer) penetrar na outra, ainda que mantenha sua ênfase arquitetônica (daí a prosa-poética e a poesia-prosaica) (cf. PAULA, 2007).

O prosaico apresenta a linguagem do sujeito representado e o poético representa o sujeito mediante sua apresentação em linguagem. Desse ponto de vista, a narrativa pode ser poética ou prosaica, como ocorre com a cena narrada pela e na canção, que possui características poéticas e prosaicas ao mesmo tempo, entrelaçadas como partes constituintes do verbal desse gênero discursivo sincrético, composto também pelo melódico e pelas imagens que a cena cantada narra.

Canção é vida e arte, além de sincretismo melodia-letra. A canção é um gênero secundário, pois segue os "protocolos" do melódico social e historicamente possível e do literário popular, porque a letra não chama tanto a atenção para si (seu conteúdo), o que faz com que ela seja ora mais poética ora mais prosaica, mas sempre melódica. Na canção, identificamos a resposta ativa emocional que a valoração do enunciado (melódico-verbal) busca induzir. Pelos recursos que usa, canção é poesia (e não "palavra cantada" ou "letra de música") e prosa. A rima, por exemplo, serve principalmente ao melódico, porque sua função é marcar a coesão letra-melodia.

Em Bakhtin, a história não é algo exterior ao discurso, mas interior a ele, pois o sentido é histórico, e a história é intradiscursivizada em sua produção, ao tempo em que é o contexto em que ele surge. Por isso, para perceber o sentido, precisamos situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos. Enfim, precisamos captar o diálogo que permeia esse processo.

O caráter dialógico do enunciado impossibilita dissociar de seu funcionamento a relação do discurso com seu(s) outro(s). Isto é, o discurso em Bakhtin é lingüístico (independentemente de sua materialidade específica) e histórico. Assim, com o conceito de diálogo, ou melhor, de dialogia, podemos captar a historicidade no movimento lingüístico de sua constituição, ou seja, é na relação com o outro que se apreende a história que perpassa o discurso e essa relação se encontra inscrita na própria interioridade do discurso, manifesta em seu texto, no âmbito dos gêneros.

Nos estudos do Círculo sobre os gêneros<sup>5</sup> discursivos, podemos entender a canção como gênero secundário, composto a partir de gêneros primários, vinculados com a linguagem cotidiana, sincrético e dialógico. No entanto, a canção enquanto gênero secundário sobre-vive no cotidiano, junto e como parte dos gêneros primários. Em outras palavras, a canção parte da linguagem cotidiana (gêneros primários), transforma-se ao ter uma construção estética elaborada (passa a ser gênero secundário) e se comunica diretamente com os gêneros primários ao buscar inserir-se nos âmbitos da linguagem cotidiana. Essa “iluminação recíproca” explica, a nosso ver, a constituição do gênero canção, pois apenas em comunicação, na cultura, os gêneros (inclusive o cancionero) se formam e transformam, em movimento, vida e arte.

Segundo Machado (2005), o dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um recurso para “radiografar” a pluralidade de sistemas de signos na cultura. Enxergamos a cultura a partir de seu processo de prosificação. Para Bakhtin, a prosificação da cultura pode ser considerada um processo de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. E, nesse sentido, o processo de prosificação pode ser construído, inclusive, pelo discurso poético-musical.

A prosificação propõe a instauração de um campo de luta, da “arena” discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. Bakhtin reconheceu essa outra dimensão da cultura

---

<sup>5</sup> Os estudos desenvolvidos por Bakhtin sobre gêneros discursivos consideram não uma tipologia classificatória, mas o dialogismo do processo comunicativo, afinal, as relações interativas são processos produtivos de linguagem.

ao examinar a irrupção de uma forma dentro da outra, no processo dialógico, o que permite o surgimento de discursos sincréticos como a canção – mistura de prosa e poesia/palavra cantada (letra), em que, como diria Morin, a vida cotidiana ganha sentido e se transforma na poesia da vida, melodiosa e harmônica. Agora, na contemporaneidade, também visualizável e visualizada.

Como afirma Bakhtin (1992, p. 248), “(...) a riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da *praxis* existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera.”. Os gêneros incluem os diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Isso ocorre porque eles surgem na esfera prosaica, ainda que se desenvolvam como poesia, como no caso da canção.

Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. Os gêneros surgem dentro das tradições com as quais se relacionam. No caso da canção, a tradição oral, própria de sua gênese. As relações às quais se ligam os gêneros permitem a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação que orienta o uso da linguagem. Conforme afirma Bakhtin (1992, p. 350), “o gênero vive do presente, mas recorda o seu passado, o seu começo”.

A noção de “elo numa cadeia complexamente organizada” é, segundo Machado (2005, p. 161), “um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de linguagem não restritas ao mundo verbal”. Isso significa que os gêneros se constituem em função das necessidades culturais e se apresentam como resposta às formações em curso. Conforme Machado (*idem*), “os gêneros discursivos de uma esfera da cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, tal como a bivocalidade da palavra alheia incorporada”, como ocorre com as imagens culturais presentes no gênero canção, por sua natureza interativa e seu posicionamento em mais de uma esfera da cultura. Daí a importância de um estudo no local, pois pretendemos, com esta pesquisa, mais que obter e analisar dados, compreender a constituição do gênero canção em movimento, vivo, na esfera cultural.

Os elementos aqui arrolados mostram o compromisso do pensamento bakhtiniano com o conhecimento da linguagem como manifestação viva das relações culturais. Com essas bases, podemos entrar em contato com as repercussões das formulações de Bakhtin sobre os gêneros discursivos no contexto das interações de uma

cultura dialogizada não apenas pela palavra, mas por linguagens da comunicação, seja dos ritos ou das mediações tecnológicas, bem como no caso específico desta pesquisa, a linguagem sincrética do gênero canção e seus vínculos com gêneros conexos.

Sobre a questão da conquista de certo espaço que permite a visibilidade de uma imagem, de certa forma, “identitária” de parte da cultura, Herschmann (2006) diz que a mídia produz “frestas”, espaços fundamentais para a percepção das diferenças, nas quais o outro emerge como sujeito. Assim, consideramos tanto o Brasil quanto a França como sujeitos que se constituem mutuamente. Sujeitos coletivos que compõem esteticamente o outro e são compostos por ele. Desse ponto de vista, estudar a movimentação viva do gênero canção na esfera cultural brasileira e francesa por meio da produção, execução e recepção das canções brasileiras em cada um desses países significa realizar, na prática, o movimento de mão dupla que deve ter um pesquisador: o ir e vir da sua cultura à cultura alheia, sem perder o seu olhar, mas deixar se constituir também pelo olhar do outro, que, na relação, o modifica. Mais que isso, é ocupar o espaço limiar (dentro e fora) entre essas duas culturas, sem perder o seu lugar, mas projetando-se no lugar do outro. A importância de uma pesquisa que se propõe realizar esse movimento ocorre porque, segundo Herschmann (*idem*, p. 123), “A construção do ‘outro’ traz inúmeras dúvidas e coloca em cheque a imagem de uma suposta coesão do tecido social”.

## **Objetivos**

### **Geral**

. Realizar uma análise comparativa da recepção de canções brasileiras mais ouvidas na França e no Brasil do ponto de vista da identificação da imagem de “contenção” ou “excesso” veiculadas.

### **Específicos**

- . Identificar as principais formas de recepção de canções brasileiras na França mediante o contato com ouvintes, programadores de rádio e outros membros do âmbito cancionário francês;
- . Identificar as dominantes midiáticas de organização da recepção de canções brasileiras de sucesso no Brasil;
- . Analisar as principais canções identificadas na França e no Brasil a fim de identificar a imagem de Brasil construída em termos de contenção e excesso;

- . Examinar os principais aspectos da recepção dos exemplares do gênero canção brasileira mais ouvidos na França em termos da imagem de Brasil;
- . Examinar os principais aspectos da recepção dos exemplares do gênero canção brasileira mais ouvidos no Brasil em termos da imagem de Brasil;
- . Verificar as possíveis convergências e ou divergências entre as imagens de Brasil nas canções mais ouvidas em cada país.

### **Plano de trabalho e Cronograma de Execução**

O plano geral de trabalho deste projeto se desenvolverá na Université François Rabelais (em Tours, na França), sob a supervisão de Bénédicte Vauthier, com a participação da supervisora no Brasil, Beth Brait (LAEL/PUC-SP), e compreende as seguintes atividades:

- . Desenvolver pesquisa sobre canções brasileiras a partir de um corpus formado por algumas das canções executadas majoritariamente na França e no Brasil;
- . Organização e escrita de trabalho sobre as recepções de canções brasileiras a partir do corpus escolhido;
- . Desenvolvimento de atividades de pesquisa a partir da parceria de trabalho entre os pesquisadores e as instituições envolvidas nos dois países (Brasil e França);
- . Participação em eventos da área com elaboração e apresentação de trabalhos (nos âmbitos local, regional, nacional e internacional);
- . Publicação de artigos relativos ao tema, bem como um trabalho mais amplo e detalhado sobre a pesquisa desenvolvida.

O cronograma de execução pode ser definido da seguinte maneira:

- . Pesquisa sobre o gênero canção – desenvolvimento e conclusão (2009 e 2010);
- . Desenvolvimento de atividades de pesquisa e parcerias de trabalho entre as universidades brasileira e francesa (2009, 2010);
- . Participação com apresentação de trabalho em e organização de eventos da área em parceria com o grupo de estudos (GED – Grupo de Estudos Discursivos) já existente no Brasil e a Universidade francesa (2009, 2010);

. Publicação de artigos relativos ao tema, bem como um trabalho sobre a pesquisa desenvolvida (2009, 2010).

A pesquisa será toda desenvolvida na França (no período de um ano), inclusive ao analisar as canções executadas no Brasil, pois pretendemos fazer o exame de canções do Brasil ainda naquele país, uma vez que já pressupomos que, de acordo com Naves (1998), afora a Bossa Nova (relacionada à imagem de “contenção”), as demais canções brasileiras são performáticas, ou seja, ligadas ao “excesso”.

### **Bibliografia**

AMORIM, M. “Cronótopo e exotopia”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2001.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/ USP, 1988.

BEZERRA, P. “Prefácio à segunda edição brasileira”. In BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BRAIT, B. “Análise e teoria do discurso”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2003.

FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

KRISTEVA, J. “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.

MACHADO, I. “Gêneros Discursivos”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

NAVES, S. C. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

PAULA, L. **Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso**. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. Tese de doutorado, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.

SOBRAL, A. “Ético e estético – Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas.”. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. “Filosofia (e filosofias) em Bakhtin”. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. **Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda**. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006.