

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

DÉBORA DA SILVA RODRIGUES C. DE ARAÚJO

CENOGRAFIA E ETHOS NOS VERSOS DE UMA CANÇÃO:
A INFINITUDE DISCURSIVA DE *STRANGE FRUIT*

MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA
E ESTUDOS DA LINGUAGEM

São Paulo

2021

DÉBORA DA SILVA RODRIGUES C. DE ARAÚJO

CENOGRAFIA E *ETHOS* NOS VERSOS DE UMA CANÇÃO:
A INFINITUDE DISCURSIVA DE *STRANGE FRUIT*

MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA
E ESTUDOS DA LINGUAGEM

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva.

São Paulo

2021

D278 de Araújo, Débora da Silva Rodrigues C.
CENOGRAFIA E ETHOS NOS VERSOS DE UMA CANÇÃO: A
INFINITUDE DISCURSIVA DE STRANGE FRUIT. / Débora
da Silva Rodrigues C. de Araújo. -- São Paulo:
[s.n.], 2021.
90p. il. ; cm.

Orientador: Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da
Linguagem.

1. Análise do Discurso. 2. Strange Fruit. 3.
Cenas da Enunciação. 4. Ethos discursivo. I. de
Souza-e-Silva, Maria Cecília Pérez. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de
Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e
Estudos da Linguagem. III. Título.

CDD

Nome: Débora da Silva Rodrigues C. de Araújo

Título: Cenografia e *Ethos* nos versos de uma canção: a infinitude discursiva de *Strange Fruit*.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob a orientação da Professora Doutora Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq).

AGRADECIMENTOS

À Eleanora Fagan por sua existência, resistência e crença no amor.

À Billie Holiday por sua força ancestral para dar voz e corpo a um manifesto pela vida.

À minha mãe, razão primeira para todos os meus passos.

Ao Manu, companheiro de tantas jornadas de alegrias, conquistas, dificuldades e perdas.

Às queridas Marcella e Iara, que apresentaram um novo caminho a mim e me ajudaram a ter a oportunidade de voltar a ver cores no mundo.

À Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva, orientadora de mentes e corações pelos percursos complexos e fascinantes da Análise do Discurso.

Aos colegas do Ateliê de Linguagem e Trabalho com quem tive muita alegria em compartilhar dúvidas e descobertas.

RESUMO

Para além da apreensão dos elementos estritamente linguísticos do texto, os conceitos apresentados no âmbito da Análise do Discurso (AD) permitem a identificação, a observação e o estudo de todo tipo de enunciado em seu contexto sócio-histórico e ideológico. Sob este ponto de vista, este trabalho tem por objetivo analisar, da perspectiva discursiva, os versos da canção *Strange Fruit*, considerada a primeira música de protesto antirracista – e uma das mais icônicas obras voltadas a esta temática – interpretada pela cantora negra norte-americana Billie Holiday, em meio ao contexto da segregação racial nos Estados Unidos. Do ponto de vista teórico, recorreremos a Análise do Discurso de base enunciativa, tal como formulada por Dominique Maingueneau, mais especificamente, aos conceitos de cena de enunciação, aí compreendidas as cenas englobante, genérica e cenografia, e de *ethos* discursivo. Do ponto de vista metodológico, mobilizamos os referidos conceitos aos versos de *Strange Fruit*, empreendendo a análise das marcas enunciativo-discursivas, a fim de explicitar os movimentos de construção do enunciado e os sentidos produzidos pelo discurso. Os resultados alcançados indicam que a mobilização de tais noções, aliada aos princípios do interdiscurso, da prática discursiva e da prática intersemiótica, trouxe contribuições que apontam para a relevância histórica de *Strange Fruit*, e, conseqüentemente, para a circulação recorrente desse evento em diferentes épocas e mídias.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Cenografia. Ethos Discursivo. Strange Fruit.

ABSTRACT

In addition to the apprehension of the strictly linguistic elements of the text, the presented concepts within the scope of Discourse Analysis (DA) allow the identification, observation and study of all types of statements in their socio-historical and ideological context. From this perspective, this work aims to analyze, from a discursive perspective, the verses of the song *Strange Fruit*, considered the first anti-racist protest song - and one of the most iconic works focused on this theme, interpreted by the black American singer Billie Holiday, in the context of racial segregation in the United States. From the theoretical perspective, we resort to the Discourse Analysis of enunciative basis, as formulated by Dominique Maingueneau, more specifically, to the concepts of enunciation scene, there the comprehensive, generic and scenography scenes, and discursive ethos are understood. From the methodological perspective, we mobilized the referred concepts to *Strange Fruit's* verses, undertaking the analysis of the enunciative-discursive marks, in order to explain the movements of construction of the utterance and the meanings produced by the discourse. The results achieved in this analytical path indicate that the mobilization of such notions, combined with the principles of interdiscourse, discursive practice and intersemiotic practice, brought contributions that point to the historical relevance of *Strange Fruit*, and, consequently, to the recurrent circulation of this event at different times and media.

Keywords: Discourse analysis; Scenography; Discursive Ethos; *Strange Fruit*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO	16
1.1. Tempo-Espaço-Memória	16
1.2. Sob o legado da escravidão	17
1.2.1. A suposta integração social dos negros	20
1.2.2. Apenas mais um.....	23
1.2.3. O registro fotográfico de um linchamento histórico	26
1.3. O poema que deu origem à canção	27
1.3.1. A mulher que cantou o fruto estranho	30
1.4. Jazz: identidade negra e grito de resistência	35
1.5. O primeiro manifesto antirracismo	38
2. PERCURSO TEÓRICO- METODOLÓGICO	40
2.1. Gênese dos discursos: princípios	40
2.1.1. Memória (Inter)discursiva: a existência histórica do enunciado	42
2.1.2. Um discurso edificado sobre múltiplas semioses	45
2.2. Mídium: um lugar para a enunciação	47
2.2.1. Cenas da enunciação.....	49
2.2.2. Cena englobante	50
2.2.3. Cena Genérica	51
2.2.4. Cenografia.....	56
2.3. Ethos Discursivo	59
2.3.1. O enunciado irônico: para dizer o não dito	62
2.3.2. Identidade: um <i>ethos</i> às vezes inesperado	63
2.3.3. <i>Ethos</i> e agenciamento.....	64
3. UM ENTRELAÇAMENTO (INTER)DISCURSIVO E INTERSEMIÓTICO	66
3.1. O enunciador	68
3.1.1. O coenunciador	73
3.1.2. Topografia: os lugares da enunciação.....	74
3.1.3. Cronografia - Um tempo ao Sul da escravidão	75
3.2. O <i>ethos</i> de uma canção de protesto	76
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar os versos da canção *Strange Fruit* para depreender de que forma – e em que medida – a mobilização das noções de cenografia e *ethos*, tal como formuladas por Dominique Maingueneau em várias de suas obras, colaboram para o registro histórico e a circulação discursiva desta produção. Concebida como um texto poético na década de 1930, a criação, assinada pelo professor, escritor e compositor Abel Meeropol, foi posteriormente musicada, tornando-se a icônica e mais relevante canção entoada por Billie Holiday, cantora e compositora norte-americana de jazz.

Diante de um corpus que remete à atual agenda antirracista, faremos antes uma breve digressão para sintetizar o contexto determinante para a dedicação desse projeto à referida canção. Em meados dos anos 2000, duas palavras motivariam certos questionamentos por sua curiosa composição: *Strange Fruit* ou “Fruto estranho”. O título compunha uma seção da revista de variedades GALILEU, em que eram classificados os “5 mais” de categorias diversas. Naquela edição, a lista era dedicada às canções mais tristes do planeta. Sim, do planeta, e *Strange Fruit* ocupava o 1º lugar. Parecia tratar-se de uma hipérbole utilizada para cativar os leitores, pois era, de fato, a primeira característica a despertar atenção para a leitura e, não à toa, para a pesquisa a qual nos inclinaríamos a partir daquele momento. Afinal, sobre o que poderia versar uma canção intitulada “Fruto estranho” para ser qualificada como a mais triste de todos os tempos?

Em resumo, tratava-se de uma obra que tocava num dos temas mais controversos da sociedade norte-americana: a brutalidade dos linchamentos perpetrados por brancos contra a população afro-americana. A prática era recorrente no pós-Guerra Civil, quando o período da Reconstrução Radical, liderada por Republicanos, impôs um pacote de leis que buscava equilibrar o poder político ao Sul dos Estados Unidos e, para isso, implementou medidas sociais de reparação destinadas aos futuros votantes, os ex-escravizados. A resistência dos latifundiários e de outros que ocupavam a ponta do poder ao Sul dos Estados Unidos seguia acorrentando essa população, apesar dos esforços progressistas com base em interesses políticos e

econômicos para a libertação dos negros, através de leis que permitiam a continuidade de um sistema de segregação dos afro-americanos (EISENBERG, 1990).

Considerando que a análise de um texto não pode ser dissociada do contexto no qual ele é forjado, os fundamentos da Análise do Discurso (com os quais tivemos contato antes de ingressar no mestrado) convergiram com o intento do projeto: ampliar a percepção dos sentidos produzidos por *Strange Fruit* em diferentes esferas do conhecimento. Tendo nosso objetivo definido, a realização desta pesquisa tornou-se possível em virtude da organização do Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da PUC-SP (PEPG/LAEL) em quatro linhas de pesquisa, uma das quais abriga o Grupo Atelier – Linguagem e Trabalho (CNPq) que, sob a coordenação da professora Dra. Maria Cecília Pérez Souza-e-Silva, visa a estudar discursos em circulação nas diferentes esferas da sociedade, abordando com este objetivo temáticas de relevância social, tais quais as pautas raciais em ampla discussão na atualidade. Com as devidas considerações apresentadas, retomamos a seguir a trajetória do corpus e os caminhos teórico-metodológicos trilhados nesta pesquisa.

Originalmente nomeado *Bitter Fruit* (Fruto Amargo, em tradução livre), o poema foi publicado por Abel Meeropol em 1937, sob seu pseudônimo de Lewis Allan, na revista *The New York Teacher*¹, publicação direcionada a docentes, e também ganhou espaço nas páginas do jornal comunista *New Masses*. A obra foi inspirada em uma fotografia que retratava um cenário pós-linchamento, em que dois homens negros, Thomas Shipp e Abram Smith, aparecem mortos e pendurados em uma árvore, enquanto pessoas brancas sorriem e parecem se divertir com a cena que, por sinal, se tornara bastante comum nas cidades interioranas ao Sul dos Estados Unidos.

Após assistir a algumas apresentações da cantora Billie Holiday, realizadas no então renomado clube de jazz *Café Society*, em Nova Iorque, Meeropol compartilhou o poema com o proprietário do local, que, por sua vez, apresentou-o à artista. Inicialmente recebida com certo constrangimento pelo público, em sua maioria branco, a música foi considerada o primeiro hino de protesto ao racismo, conquistando

1 *Library of congress magazine*. Vol. 4, Número 2: Março/Abril 2015. Disponível em: <https://www.loc.gov/lcm/pdf/LCM_2015_0304.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2015

audiência e crítica, tanto pela beleza metafórica de seus versos quanto pela performance arrebatadora de Holiday (MARGOLICK, 2012). Tem-se aqui – fotografia, poema e canção – uma relação interdiscursiva e intersemiótica.

Como narra Margolick, Samuel Grafton, colunista do *The New York Post*, registrou em seu artigo que *Strange Fruit* era a “Marselhesa dos explorados” (2012, p. 70), e numa entrevista, o produtor e fundador da editora *Atlantic*, Ahmet Ertegün, referiu-se à canção como uma “declaração de guerra (a call to arms)” e “o gatilho que teria dado início ao movimento pelos Direitos Civis a partir da década de 1950” (MARGOLICK, 2012, p. 23).

Em 1999, *Strange Fruit* recebeu o título de canção do século pela *Time Magazine*² e por outras instituições como a *Recording Industry Association of America* e a *National Endowment for the Arts*; em 2002, foi selecionada para entrar no National Recording Registry (Registro Nacional de Gravações)³, espécie de plataforma musical criada pelo governo dos Estados Unidos para a preservação de músicas de relevância histórica, social e cultural para o país.

Mais de oitenta anos após sua criação, a canção segue considerada como a obra que representou o início do movimento pelos direitos civis e ocupa lugar primordial de referência para a temática do racismo e da escravidão, nos Estados Unidos e no mundo, tendo sido gravada por diversos artistas, inclusive pelo cantor brasileiro Seu Jorge, em versão escrita por Carlos Rennó⁴.

A obra também repercutiu em diversos meios de comunicação: no cinema, em filmes como “O nascimento de uma nação”⁵; na literatura, com a publicação de *Strange Fruit — Billie Holiday e a biografia de uma canção*, livro do jornalista David Margolick (2012); e até mesmo no âmbito político, quando, em 2017, a cantora norte-

2 ROONEY, Katie. *All-TIME 100 Songs. Populist*. EUA. Disponível em: <<https://entertainment.time.com/2011/10/24/the-all-time-100-songs/slide/strange-fruit-billie-holiday/>> Acesso em 20 out. 2019

3 *Library of congress magazine*. Vol. 4, Número 2: Março/Abril 2015. Disponível em: <https://www.loc.gov/lcm/pdf/LCM_2015_0304.pdf>. Acesso em: 18/08/2015.

4 RENNÓ, Carlos. Fruta Estranha (Strange Fruit). *Carlos Rennó: letrista*. Disponível em: <<http://carlosrenno.com/letras/versao/versao-de-carlos-renno/fruta-estranha-strange-fruit/>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

5 MORAIS, Fagner. Trilha sonora: o nascimento de uma nação, por Henry Jackman. *Musico n the run*. Disponível em: <<https://www.musicontherun.net/2016/11/trilha-sonora-o-nascimento-de-uma-nacao-henry-jackman.html>> Acesso em 05 jan. 2016.

americana Rebeca Fergunson recebeu um convite para abrir a cerimônia oficial de comemoração da candidatura de Donald Trump e, em resposta, a artista se propôs a cantar *Strange Fruit* para os milhões de espectadores do evento⁶. A proposta foi uma provocação a alguns dos posicionamentos do presidente eleito, que mantém um discurso semelhante àqueles proferidos na época em que os linchamentos de pessoas negras eram tolerados e a ideologia da supremacia branca reinava absoluta.

Ultimamente, veículos de imprensa como as revistas *Rolling Stones*⁷ e *Exame*⁸, o jornal Folha de S. Paulo e o portal de notícias UOL publicaram matérias a respeito da estreia de duas obras relacionadas à *Strange Fruit*, ambas lançadas em fevereiro de 2021: o documentário *Billie*; e *The United States vs. Billie Holiday*, filme biográfico que retrata, especialmente, o período em que a cantora foi perseguida e ameaçada pelo FBI⁹, após se recusar a não mais entoar a canção em seus shows, bem como as consequências decorrentes do posicionamento de Holiday diante do governo opressor do período que antecedeu a assinatura da Lei de Direitos Civis de 1964.

Não por acaso, os versos da obra seguem tal qual uma sombra a ser revelada sempre que os conflitos raciais estão em pauta, contexto que vem ganhando destaque nos últimos anos e que culminou na explosão de manifestações pela vida negra, testemunhadas pelo mundo em 2020. Esse clamor, que pode parecer recente para alguns, resiste desde os primeiros manifestos em favor dos Direitos Civis e contrários à desumanização da população negra, perpetuada pela herança do sistema escravista, a exemplo da Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor

6 EASTER, Makeda. Invited to sing at Trump's inauguration, Rebecca Ferguson makes a strange request. *Los Angeles Times*. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-rebecca-ferguson-trump-2017010-story.html>>. Acesso em: 25 mai. 2017.

7 BLISTEIN, Jon. Unheard interviews, restored footage anchor new Billie Holiday documentary trailer. *Rolling Stone*. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/billie-holiday-documentary-trailer-1056189/>>. Acesso em 15 nov. 2020.

8 OROZCO, Marcelo. História da lenda do jazz Billie Holiday é contada em filme e documentário nos EUA. *Revista Exame*. 2021. Disponível em: <<https://exame.com/revista-exame/billiemaniamia/>>. Acesso em 13 fev. 2021.

9 FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION. FBI Billie Holiday Records. Disponível em: <<https://vault.fbi.gov/billie-holiday/billie-holiday-part-01-of-01/view>> Acesso em: 19 jan 2021.

(em inglês, NAACP)¹⁰, movimento fundado em 1905, que mobilizou ativistas na luta pelas minorias, especialmente os afro-americanos).

A mudança na percepção desta realidade centenária está refletida na intensificação dos protestos diante dos recentes casos de brutalidade policial contra afro-americanos, que nunca deixaram de existir, mas agora são divulgados de maneira massiva, por meio das redes sociais e levando hordas formadas por manifestantes de diferentes estados – afro-americanos ou não – a reivindicar condenação imparcial aos agentes criminosos e justiça à população negra.

Entre outras ocorrências, o caso de George Floyd¹¹, homem negro asfixiado até a morte durante uma abordagem policial, em maio de 2020, no estado de Minnesota, se tornou símbolo dos protestos articulados com o apoio de organizações como o Black Lives Matter (Vidas Negras Importam), movimento ativista internacional, fundado em 2013 pela comunidade afro-americana, que levaram meio milhão de pessoas, em cerca de 2.500 pequenas e grandes cidades, a marchar e manifestar pacificamente por mais de três meses¹².

Como citou Margolick (2012) em seu relato jornalístico, *Strange Fruit* resume toda a história dos direitos civis nos Estados Unidos. Inquestionavelmente, trata-se de uma canção que representa, de forma atemporal, a luta ininterrupta dos negros por seus plenos direitos. Diante desta sólida trajetória, conquistada a partir de um poema formado por versos que criam a paisagem de uma cena cruel costurada a belas metáforas, originou-se o intento de nos aprofundarmos na construção discursiva de *Strange Fruit*.

Para tanto, tendo como perspectiva teórica as cenas da enunciação, nos atemos, sobretudo, às noções de cena englobante (tipo de discurso); cena genérica (gênero discursivo); e cenografia, (a partir da qual o discurso se constrói e por meio da qual o

10 Instituição que atua pela igualdade dos direitos civis para negros e outras minorias, fundada em 1910, por um grupo de intelectuais negros e simpatizantes brancos, durante reunião no centenário do aniversário de Abraham Lincoln, é uma das mais antigas e mais influentes instituições a favor dos direitos civis de uma minoria.

11 Tudo Sobre. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tudo-sobre/george-floyd/>> Acesso em: 23 mar. 21.

12 SEM AUTOR. Protestos recentes do Black Lives Matter foram os maiores da história dos EUA mostram levantamento. *O globo mundo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/protestos-recentes-do-black-lives-matter-foram-os-maiores-da-historia-dos-eua-mostra-levantamento-24513754>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

enunciado é validado), peça determinante na engrenagem da significação e legitimação de um discurso. Complementarmente, optamos por demonstrar a relevância do *ethos* discursivo na concepção de *Strange Fruit*, em uma análise que articula ao nosso objeto o conceito de ampla visibilidade no terreno das ciências humanas, por sua contribuição aos meandros da construção enunciativa. Esta pesquisa está ancorada na teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau em obras a serem referenciadas neste trabalho, tais como *Novas tendências em Análise do Discurso* (1999), *Gênese dos discursos* (2008), *Cenas da enunciação* (2008), *Análise de textos de comunicação* (2013), *Discurso e Análise do Discurso* (2015) e *Variações sobre o ethos* (2020).

Em relação ao tema da pesquisa, procedemos a uma busca nas plataformas digitais Scielo Brazil, CAPES, Biblioteca de teses e dissertações da USP, cujo resultado indicou estudos realizados em outros domínios das ciências humanas, a Psicologia, a Antropologia e a História. A título de exemplo, citamos a dissertação “A canção em cena: Corpo e gesto nas vozes de Mônica Salmaso e Maria João”, de Petrucci (2018), apresentado ao Programa de pós-graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que objetivou mostrar as diferenças e aproximações entre procedimentos de diferentes cantoras, a partir da premissa de que a canção é também uma arte de cena.

Talvez, a referência mais próxima ao universo discursivo, seja o trabalho de Grillo (2017) “Ao som do Jazz...Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade”, desenvolvido no curso de Letras e Literatura Brasileira, da Universidade de São Paulo, dedicado ao estudo do poema “Nova canção de Dixie” de Mário de Andrade, relacionando-o aos versos assinados por Abel Meeropol, que refletiam o preconceito e a perseguição racial contra os negros nos Estados Unidos.

Diante da ausência de pesquisas na área do discurso sob a perspectiva enunciativo-discursiva, julgamos relevante uma investigação com o objetivo de depreender como – e em que medida – as noções de cenografia e *ethos*, tal como formuladas por Dominique Maingueneau (2008b), colaboram para o registro histórico e a circulação discursiva desta produção, levantamos a seguinte questão: partindo do pressuposto de que *Strange Fruit* é considerada uma música de protesto, de que

modo a mobilização das cenas de enunciação, mais especificamente da cenografia, e do *ethos* discursivo contribui para tal afirmação?

Esta pesquisa está dividida em três capítulos: 1) apresentação do contexto sócio-histórico, determinante para a apreensão das condições de produção do corpus e dos conceitos de interdiscurso e memória discursiva; 2) exposição da fundamentação teórico-metodológica, especialmente no que se refere à cenografia e ao *ethos* discursivo; 3) articulação dos conceitos primordiais às etapas do percurso da análise discursiva.

1. CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

Neste capítulo, retomaremos a conjuntura espaço-temporal que compreendeu acontecimentos fundamentais que, embora estejam dispostos em nove itens, podem ser agrupados em três conjuntos: : i) um breve período pré e pós-Guerra Civil nos Estados Unidos, ii) o linchamento de dois homens negros, em Maine (1930), que resultou no registro fotográfico e inspirou a concepção do poema (1933), transformado na canção interpretada por Billie Holiday, entre 1939 e 1959, época em que os movimentos a favor dos direitos civis incendiavam as pautas norte-americanas e, finalmente, iii) a relação jazz/manifesto antirracismo.

1.1. Tempo-Espaço-Memória

Compreendemos que o percurso sócio-histórico de *Strange Fruit* permite a construção de uma dinâmica interdiscursiva entre as diversas práticas semióticas da obra. De forma resumida, esboçamos aqui o conceito de interdiscurso proposto por Maingueneau, sob o viés da heterogeneidade constitutiva: “O interdiscurso tem precedência sobre o discurso. A unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 20).

Tendo como objeto de análise os versos da canção entoada por Billie Holiday, especificamente em uma apresentação ao vivo, gravada em 23 de fevereiro de 1959,

e exibida em março de 1959 no programa da televisão britânica *Chelsea at Nine*¹³, dirigimos nosso olhar ao fio interdiscursivo que conecta a canção a seus enunciados-fonte – a fotografia e o poema. Sendo assim, determina-se que este corpus não está limitado a um único plano semiótico, uma vez que, ao considerarmos o percurso enunciativo do objeto em análise, categorizamos mais de uma materialidade semiótica: a linguagem visual (foto e vídeo) e a linguagem verbal (texto escrito e texto falado). Neste percurso, nos atemos aos elementos discursivos no âmbito da linguagem intersemiótica da canção, em detrimento das unidades musicais (melodia, ritmo e harmonia), sobre as quais objetivamos nos dedicar em uma possível continuidade desse trabalho.

A fim de contextualizar as condições acerca da construção de *Strange Fruit*, apresentamos a seguir o percurso sócio-histórico da canção.

1.2. Sob o legado da escravidão

O ano de 1860 foi marco da tensão política entre as regiões Norte e Sul dos Estados Unidos, uma disputa de interesses que culminaria na ocorrência de centenas de batalhas pela divisão territorial, que logo se tornaria conhecida como Guerra de Secessão ou Guerra Civil Americana. As eleições presidenciais foram fatores decisivos para o conflito armado que tinha como questão primária a controvérsia sobre o direito à expansão do sistema escravagista e suas consequências econômicas (EISENBERG, 1990)¹⁴.

Enquanto ao Sul, a economia se mantinha apoiada nos latifúndios e na produção voltada à exportação utilizando o trabalho escravo; ao Norte, a força econômica era baseada na produção industrial e no incentivo ao crescimento do público consumidor, conseqüentemente, favorecendo um posicionamento pró-abolição. O historiador

13 *Chelsea at Nine* foi um programa de variedades produzido nos estúdios da Granada TV, fundada em 1957. Apesar de sua programação especialmente voltada à comédia, o canal foi reconhecido por levar ao ar shows de importantes nomes do Jazz. Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk>> Acesso em 10 jan. 2021.

14 EISENBERG, L. Peter. Guerra Civil Americana – *Coleção Tudo é História* 40. S. Paulo: Brasiliense, 1990, 120 páginas.

pontua que tais diferenças também possuíam relação direta com as condições geográficas e climáticas de cada uma das regiões: sendo a primeira beneficiada pelo clima tropical e o solo fértil, a agricultura era sinônimo de rentabilidade, por meio do investimento nas monoculturas em grandes propriedades – com a técnica conhecida como *plantation* –, cuja produção, principalmente a de algodão, era direcionada à exportação e para a qual o trabalho escravo mostrava-se altamente rentável; ao passo que, para a segunda, o clima frio e o solo rochoso contribuía excepcionalmente com o crescimento da produção e o consumo manufatureiro.

Direcionada por seus interesses econômicos, a maioria democrata pró-escravagista do Sul do país dividia-se entre o forte defensor da soberania popular Stephen Douglas, estimado por sua representação de “amigo do povo”; e John Beckinridge, defensor implacável da preservação da escravidão nos territórios sulistas. Já entre a população mais conservadora, o Senador John Bell era considerado o candidato ideal para a manutenção de acordos entre estados, mas sem se comprometer com questões relacionadas à escravidão. Ao lado dos Republicanos, por sua vez, a indicação majoritária era de Abraham Lincoln que, apesar de ter defendido a legalidade da escravidão ao Sul do país, previa “uma casa dividida contra si mesma não subsistirá [...] esse governo, meio escravocrata e meio livre, não poderá durar para sempre... e ele se transformará só numa coisa, ou só noutra”. (EISENBERG, 1990, p. 48).

Tal favorecimento a Lincoln e ao seu partido levantou entre os sulistas o alerta de que a extinção do sistema escravagista estaria mais próxima de se tornar realidade. A aprovação popular conquistada pelo Norte apresentava também uma vantagem considerável, atestada em números surpreendentemente discrepantes: ao passo que os Confederados contabilizavam um suporte de nove milhões de habitantes, distribuídos por onze estados, a União contava com o apoio de 22 estados, resultado atribuído, principalmente, à promulgação da chamada Proclamação da Emancipação. No entanto, afirmava-se que o Sul apresentava uma vantagem psicológica pelo fato de estar defendendo a própria terra como declarou o Presidente Jefferson Davis, “tudo que pedimos é sermos deixados em paz” (DAVIS, 1989, p. 65).

De 1861 a 1865, os exércitos da União e dos Confederados se enfrentaram em intensas batalhas por mar e terra, principalmente em regiões ao Sul dos Estados

Unidos. Segundo o historiador J. David Hacker, a Guerra Civil americana foi a mais calamitosa em relação a todas as outras lutas armadas dos Estados Unidos, contabilizando entre 650 e 850 mil soldados mortos, além de um número indeterminado de civis abatidos¹⁵.

Após as subseqüentes derrotas em uma série de batalhas lideradas pelos comandantes Confederados, Robert E. Lee e Joseph E. Johnston, e com efeito nas regiões da Virgínia do Norte e Carolina do Norte, o comandante das forças confederadas do oeste do Mississipi, general Edmund Kirby Smith, cedeu a assinatura dos termos de rendição decretados por negociadores da União no dia 2 de junho de 1865. Esse ato marcou a queda do último exército sulista e culminou no fim oficial da Guerra Civil dos Estados Unidos, a 9 de junho do mesmo ano. Algumas semanas antes da derrocada dos confederados, no dia 14 de abril, durante a apresentação de uma peça no Teatro Ford, em Washington, o presidente Abraham Lincoln foi assassinado com um tiro disparado por John Wilkes Booth, contrário à abolição da escravidão e descontente com o prenúncio da derrota sulista¹⁶.

Após a conquista da União, com interesses majoritariamente voltados ao progresso da economia americana, a codificação formal da emancipação em todo o país foi efetivada em dezembro de 1865, com a ratificação da Décima Terceira Emenda Constitucional por Abraham Lincoln a abolição da escravidão¹⁷, desta vez como lei inderrogável (exceto quando aplicada como punição por um crime), e fomentou a ascensão dos estados ao Norte, resultando no exorbitante desenvolvimento econômico e consequente posicionamento dos Estados Unidos como grande potência capitalista.

15 Em análise recente dos dados do Censo norte-americano, Hacker demonstra que a quantidade de mortos seria 20% maior do que o número registrado por documentos oficiais. Disponível em: <<https://www.sciencedaily.com/releases/2011/09/110921120124.htm>>. Acesso em 25 nov. 2019

16 SEM AUTOR. Presidente Abraham Lincoln. *Biblioteca digital mundial*. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/1502/#q=lincoln%2C+abraham%2C+1809-1865&q=pt>>. Acesso em 8 ago. 2020.

17 Em 1865, Lincoln ratificou o documento que ampliou o Constituição norte-americana, instituindo a décima terceira emenda, sob a qual determinava-se o fim da escravidão e do trabalho forçado nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=29508>> Acesso em 6 dez. 2018.

1.2.1. A suposta integração social dos negros

Conforme relatório da *Equal Justice Initiative* (EJI)¹⁸, organização não governamental dedicada à garantia de direitos humanos básicos para as populações vulneráveis, os anos consecutivos ao final da Guerra Civil, especificamente entre 1865 e 1877, se estabeleceram como um período em que medidas políticas, econômicas e sociais foram implementadas a fim de reintegrar os estados Confederados ao restante da nação e instaurar o processo de integração dos ex-escravizados à sociedade norte-americana. Contudo, mesmo após a proclamação da Décima Terceira Emenda, não houve qualquer desenvolvimento de instrumentos específicos que pudessem desmistificar a cultura de hierarquia racial vigente em todo o período da escravidão, nem a instauração de um comitê nacional para promover a equidade racial.

A população negra estava supostamente livre da escravidão; no entanto, a maioria dos brancos sulistas não a considerava humana e reagia violentamente à ideia de tratá-los como iguais e remunerar aqueles que ainda consideravam como propriedade:

A supremacia branca sulista estava enraizada na crença de um natural superioridade em relação aos negros” e, “diante da intransigência dos proprietários tradicionais, registraram-se diversas ocorrências em que negros eram atacados e presos simplesmente por reivindicarem sua liberdade. (EJI, 2017, p. 7).

Em uma tentativa de impor a mudança, ainda em 1865, sob a tutela do então Presidente Andrew Johnson, o Congresso norte-americano fundou a *Freedmen's Bureau* (Agência de Libertos, em tradução livre), cujo compromisso seria amparar os ex-escravizados em suas necessidades básicas e, principalmente, fiscalizar a condição de vida e o tratamento dispensado aos negros nos ex-estados confederados. Contrariamente à proposta, Johnson outorgou perdão presidencial a cerca de sete mil membros que lutaram pela secessão e rescindiu contratos que garantiriam a concessão de terras confiscadas dos Estados Confederados aos fazendeiros negros.

18 TAYLOR, Jennifer; CHILDERS, Andrew; DALTON, John; URELL Aaryn; SANNEH Sia; CANNON, Josh; BIALE, Noam; YOUNG, Bethany; EPPLER, Ian; BOONE, Kiara. *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror Report*. 3ª. ed. Montgomery, Alabama: EJI, 2017.

Também de acordo com o relatório da organização EJI (2017), o funcionamento de uma lei instituída para viabilizar a conquista da propriedade aos ex-escravizados tornava-se, assim, uma nova prática que substituiria a escravidão como fonte primária de mão de obra, a chamada *Sharecropping* (parceria rural, em tradução livre). Ainda que o termo remetesse à ideia de compartilhamento, sob esse sistema, os trabalhadores negros receberiam parte da colheita cultivada por eles em terras de proprietários brancos, tendo descontados dessa cota os custos com alimentação e moradia – normalmente, os mesmos ‘quartos’ habitados pelos negros quando ainda eram escravizados – providos pelos senhores, o que, na prática, mantinha-os em um ciclo de subordinação e dívida.

No âmbito cívico, em 1866 e 1869, acompanhando o movimento liderado por Lincoln, o Congresso também implementou, respectivamente, a Décima Quarta Emenda Constitucional, que “concedia a cidadania a todas as pessoas, nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos”; e a Décima Quinta Emenda Constitucional, que “garantia aos negros o direito ao voto” (EISENBERG, 1990, p. 83 a 86).

Apesar da legislação vigente, as questões acerca dos direitos civis e políticos para os negros seguiriam enfrentando a oposição agressiva do intitulado terrorismo branco, engendrado em estados ao Sul do país. Entre as mais conhecidas facções daquele período, destaca-se a Ku Klux Klan, formada por veteranos dos exércitos confederados que se caracterizavam com lençóis e capuzes brancos e coordenavam perseguições a negros e seus aliados, executando-os em incêndios ou linchamentos. Como cita o historiador:

Outros clãs menos divulgados eram os Cavaleiros da Camélia Branca, os Cavaleiros do Sol Nascente, as Guardas Constitucionais e os Caras-Pálidas, que também organizavam atos terroristas por motivações raciais e, junto com a KKK, foram responsáveis pela morte de mais de 20 mil pessoas, entre 1867 e 1871. (EINSEMBERG, 1990, p. 87)

Entre o final do século XIX e início do século XX, sem uma proteção legal aos avanços, o linchamento se tornara uma arma de controle racial. No entanto, a prática era considerada uma espécie de cerco de vigilância previamente, cujo principal objetivo era garantir a justiça social. A busca por vingança alcançava altos níveis

porque ou o governo estava ausente, ou não tinha estrutura para agir e o apoio público para o linchamento se propagava de forma indômita.

Ainda que fossem constantes, inicialmente, os atos de violência limitavam-se a espancamentos leves e tinham como alvo ladrões, arruaceiros, apostadores e pequenos infratores. A partir de 1830, entretanto, linchar tornou-se sinônimo de enforcamento. De acordo com a EJI (2017), ao Sul dos Estados Unidos, 122 homens brancos e ao menos 400 negros foram linchados sob suspeita de conspiração para a organização de motins, entre as décadas de 1830 e 1860. Diferentes dos casos envolvendo homens brancos, os linchamentos de afro-americanos eram realizados de forma extremamente brutal, com elementos de tortura como queimaduras, mutilação e decapitação das vítimas. Caracterizados como mobilizações violentas, os linchamentos eram símbolo da retomada da supremacia branca e da supressão dos direitos civis dos negros.

Passada a Guerra Civil, os atos ganharam um caráter racial ainda maior, o que transformou meras ameaças em uma poderosa ferramenta de exploração econômica, política e cultural contra os negros:

Ao final do século XX, o linchamento se tornou uma ferramenta de controle racial que aterrorizava afro-americanos. A proporção de vítimas de linchamento negras para vítimas brancas era de 4 para 1, entre 1882 e 1889; aumentou para mais de 6 para 1 entre 1890 e 1900; e subiu para mais de 17 para 1 após 1900. (EJI, 2017, p. 27).

Afro-americanos eram linchados sob diferentes justificativas: naquele período, a imposição dos brancos quanto às questões de hierarquia social aliada aos estereótipos míticos – que representavam os homens negros como violentos, perigosos, incontroláveis e agressores sexuais - alimentava o medo generalizado e impulsionavam as execuções (BERG, 2011, apud EJI, 2017).

Centenas de casos levaram ao linchamento de homens negros com base em acusações de crimes considerados leves e não puníveis com a morte, se devidamente julgados, tais como roubo, agressões não sexuais e vadiagem. Causas não-criminais também eram usadas como justificativa para a “pena de linchamento”, tais como manter costumes sociais afro-americanos ou a utilização de linguagem considerada informal por um negro ao se comunicar com um branco. Como relatado no relatório

da EJI, “algumas vezes, não era necessário haver motivo algum para punir uma pessoa negra com a sentença de morte, a não ser o fato de essa pessoa ser negra” (EJI, 2017, p. 29).

1.2.2. Apenas mais um...

Após o desfecho da Guerra Civil, em 1865, que dividira o país entre Estados Confederados, ao Sul do País, e Estados da União, ao Norte, a prática do linchamento se tornara comum e funcionava como uma “ferramenta” de controle social, um mecanismo que garantia a manutenção do poder e a segurança da supremacia branca, tornando explícita a mensagem de opressão direcionada aos negros. De acordo com a NAACP, entre 1882 e 1968, foram registrados 4.743 linchamentos, 90% deles em estados sulistas dos Estados Unidos, sendo 72% contra homens negros. Estabelecido como medida corretiva contra supostos crimes, o linchamento ocorria principalmente em cidades pequenas, onde grande parte da população dispunha de baixo poder aquisitivo¹⁹.

Sete de agosto de 1930 marcaria a ocorrência de mais um entre os milhares de casos de linchamentos da história dos Estados Unidos. Desta vez, a tragédia envolveria três jovens negros chamados Thomas Shipp (19 anos), Abram Smith (18), e James Cameron (16); um casal de namorados, Claude Deeter (23 anos) e Mary Ball (19); e uma multidão enfurecida.

De acordo com o *America's Black Holocaust Museum* (Museu Americano do Holocausto Negro – ABHM)²⁰, em uma noite de verão em Marion, cidade de Indiana, Centro-Oeste dos EUA, policiais invadiram uma casa e levaram os três homens sob custódia. De acordo com os registros policiais, o trio teria baleado Deeter e estuprado sua namorada. Claude era o filho mais velho de uma família que sobrevivia por meio da agricultura. Mary, por outro lado, não tinha referências familiares na época, apenas

19 SEM AUTOR. History of lynching in America. *NAACP*. Disponíveis em: <<https://naacp.org/find-resources/history-explained/history-lynching-america>>. Acesso em 21 out. 2020.

20 KAPLAN, Fran. An iconic lynching in the North. *Bringing our history to light*. Disponíveis em: <<https://www.abhmuseum.org/an-iconic-lynching-in-the-north/>>. Acesso em 21 out. 2020.

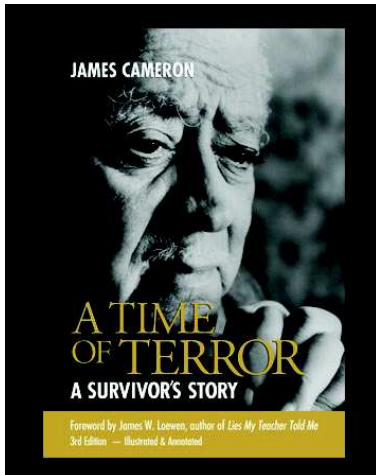
algumas declarações que a descreviam como uma menina rebelde, que costumava se engraçar com bons rapazes.

Uma multidão estimada entre 10 e 15 mil pessoas – homens, mulheres e crianças de diferentes partes do Estado – reuniu-se em frente à delegacia onde os jovens permaneciam presos. Aos poucos, o clima tornava-se inflamado e os gritos de indignação pela suposta ocorrência clamavam por justiça. Em determinado momento, o chefe de polícia de Marion teria estendido a camisa ensanguentada de Claude Deeter na janela da delegacia como uma bandeira.

A ação antecedeu o anúncio da morte do rapaz, que ocorreu no início da tarde do mesmo dia, e levou o acontecimento a um final trágico: a multidão enfurecida pareceu ter sido a motivação perfeita para que alguns dos homens ali presentes invadissem a delegacia e tirassem Shipp, Smith e Cameron da segurança proporcionada pelas grades até aquele momento. Do lado de fora, cercados por gritos de ordem, os três foram levados para uma região próxima e, em meio ao típico cenário rural, entre plantas e árvores locais, linchados até não conseguirem mais suplicar aos algozes que parassem.

Apesar de espancado e amarrado pelo pescoço, James Cameron foi poupado pelos “juízes” ali presentes quando, no meio da multidão enfurecida, a voz de uma mulher ecoou com a súplica de que, por se tratar apenas de um garoto, ele deveria ser levado de volta à delegacia. Mesmo parecendo improvável, o pedido foi atendido e Cameron voltou à custódia legal, sendo posteriormente transferido para outra prisão, onde cumpriu uma pena de 4 anos, apesar de não ter havido qualquer comprovação de sua participação nos eventos ocorridos. No julgamento do caso, aliás, Mary Ball admitiu que não sofreu estupro, ao contrário do que as forças policiais alegaram à época das investigações.

Imagem 1: Capa do livro *A Time of Terror*, de James Cameron



Fonte: Lifewrites Press / Lifewrites Press (2015)

Imagem 2: James Cameron no United States Memorial Museum



Fonte: NBC News / Morry Gash (2003)

Em 1993, Cameron lançou *A Time of Terror*²¹, livro autobiográfico em que narra os acontecimentos e as consequências daquele 7 de agosto. Único sobrevivente de um dos mais conhecidos e marcantes episódios de linchamento dos Estados Unidos, James Cameron tornou-se um forte ativista antilinchamento e dos direitos civis, liderando a fundação do Museu Americano do Holocausto Negro, na cidade de Milwaukee, em Wiconsin, e atuando como Diretor Estadual do ICLU (Escritório de Liberdades Civis de Indiana, em tradução livre).

No mesmo ano, o então governador de Indiana, Evan Bayh, declarou perdão oficial a Cameron. Em 2005, o ativista foi porta-voz em uma conferência de imprensa realizada por membros do Senado, que aprovaram uma resolução histórica, com um pedido de desculpas oficial à nação por não ter decretado uma legislação federal antilinchamento ainda na primeira metade do século XX. James Cameron faleceu em 11 de junho de 2006, aos 92 anos.

21 CAMERON, James. *A time of terror*. Disponível em: <<https://atimeofterror.info/>> Acesso em: 21 out. 2020.

1.2.3. O registro fotográfico de um linchamento histórico

Como outros milhares de linchamentos ocorridos até aquela data, o caso de Marion teria, provavelmente, se dissipado não fosse por um detalhe: o registro fotográfico dos corpos de Thomas Shipp e Abram Smith pendurados na árvore e observados pela multidão de pessoas brancas reunidas no local.

Imagem 3: Foto do linchamento de Abram Smith e Thomas Shipp (Marion, Indiana)



Fonte: Portal Géledes Instituto da Mulher Negra (2015) / Lawrence Beitler (1930)

Apesar de não ter sido veiculada em nenhuma publicação de Marion, a imagem foi divulgada em diversos jornais de outras cidades de Indiana, fato que promoveu o alcance da notícia do linchamento a mais lugares e pessoas. Entre elas estava Abel Meeropol, professor de inglês da escola *DeWitt Clinton High School*, no Bronx, distrito de Nova Iorque, que havia enumerado, entre seus alunos, diversas figuras de singular importância na luta pelos direitos civis como James Baldwin, romancista, poeta e crítico social fortemente envolvido com as questões raciais e sexuais e Countee Cullen, poeta norte-americano, autor e estudioso que foi uma importante figura de

liderança no Renascimento do Harlem, bairro de fortes raízes afro-americanas (MARGOLICK, 2012).

Reconhecido por seu autêntico talento para escrever, o educador tinha entre seus admiradores nomes expressivos como os musicistas Ira Gershwin e Kurt Weill, também envolvidos com a luta a favor dos direitos civis nos EUA, e o Nobel da Literatura Thomas Mann. Com pouco mais de 30 anos, Meeropol era membro do partido comunista e se tornara reconhecido por ser um crítico tenaz das injustiças sociais.

Ao final de 1935, ao folhear uma revista sobre direitos civis, Meeropol conheceu a fotografia de Beidler, conheceu a fotografia de Beidler e a imagem tornou-se para ele uma chocante inspiração para criar um poema que se transformaria em um manifesto antirracista. No começo de 1936, o jornal comunista *The New Masses* concordou em publicá-lo, mas foi em 1937 que o poema, originalmente intitulado *Bitter Fruit*, veio à tona na publicação sindical *The New York Teacher*²².

1.3. O poema que deu origem à canção

Após a publicação, Meeropol considerou musicar o poema. Entretanto em vez do *modus operandi* padrão para isso - deixar a tarefa para o amigo compositor e letrista Earl Robinson -, ele mesmo decidiu fazê-lo. Logo, a música passou a ser cantada em círculos esquerdistas – desde Anne, esposa do professor, passando por amigos congressistas de Meeropol nas reuniões em hotéis e casas de veraneio, por membros do sindicato local dos professores, e finalmente, até chegar em Laura Duncan, uma cantora negra, acompanhada por um quarteto de cantores negros, em um show de arrecadação para os antifascistas durante a Guerra Civil Espanhola .

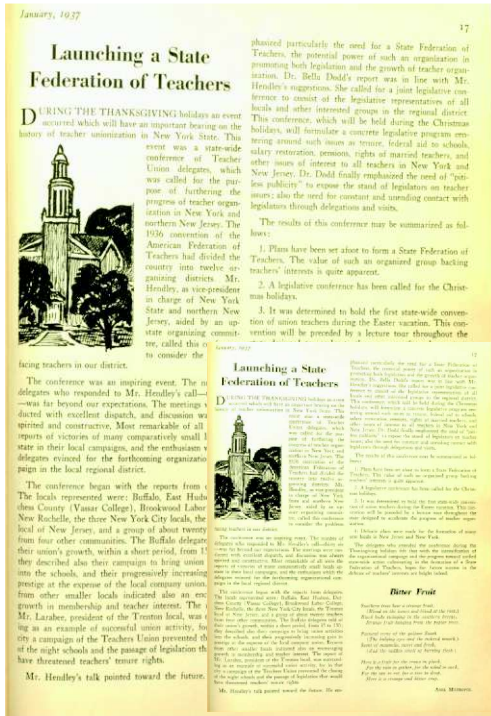
Foi nesta última ocasião que a canção chegou aos ouvidos de Robert Gordon, coprodutor daquele evento e diretor do primeiro show do *Café Society*, clube de jazz de Nova Iorque, em Greenwich Village, idealizado por Barney Josephson, um

22 Imagem original da publicação de *Strange Fruit* na revista *The New York Teacher*, no site do *Museum Memorial do Holocausto dos Estados Unidos (USHMM)*. Disponível em: <<https://perspectives.ushmm.org/item/abel-meeropol-bitter-fruit>>. Acesso em 25 nov. 2020

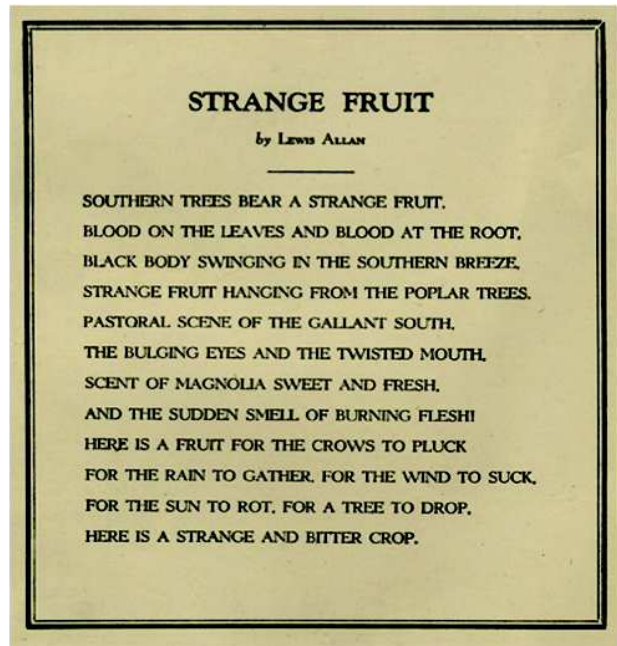
vendedor de sapatos que, em dezembro de 1938, possibilitou ao público da noite nova-iorquina uma opção de entretenimento oposta aos princípios elitistas e racistas das casas noturnas que dominavam a cidade.

Imagem 4: Poema Bitter Fruit

Imagem 5: Poema Strange Fruit na revista The New York Teacher; US Library Congress



Fonte: Portal Géledes Instituto da Mulher Negra (2015) / Abel Meeropol (1933)



Fonte: United States Memorial Museum / The New York Teacher (1937)

O propósito do clube era promover a integração de pessoas negras à sociedade e esse posicionamento, ainda considerado ousado à época, tornou o *Café Society* um local comumente frequentado por artistas e clientes afro-americanos. Cenário de inúmeros eventos políticos que ajudaram a arrecadar fundos para causas de esquerda, principalmente durante e após a Segunda Guerra Mundial (o *Café Society* fechou em 1948), o clube se autointitulava como “o lugar errado para pessoas direitas” e que o público que frequentava a casa era composto por “líderes trabalhistas,

intelectuais, escritores, amantes do jazz, celebridades, estudantes e esquerdistas variados” (MARGOLICK, 2012, p. 43-44).

Nat King Cole, John Coltrane, Miles Davis, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan foram alguns dos importantes nomes da música que se apresentaram na casa, e, entre os clientes, estiveram no local celebridades como Charlie Chaplin, Errol Flynn e Lauren Bacall, além de nomes relevantes de outras áreas como Langston Hughes, poeta e ativista social pelos direitos dos negros, e Nelson Rockefeller, 41º Vice-Presidente dos Estados Unidos e 49º governador de Nova Iorque (MARGOLICK, 2012).

O ambiente oportuno para a aceitação da diversidade incentivou Gordon a lançar como atração principal da noite a cantora Billie Holiday, uma das mais celebradas vozes do jazz norte-americano daquele período e que já carregava uma trajetória considerável no meio musical aos 23 anos. Para Meeropol, era ela a artista ideal a assumir os versos de sua canção.

Margolick (2012) narra que Meeropol teria aparecido no *Café Society* sem ser convidado, revelando querer que sua música fosse cantada por Billie e, para convencê-los, o professor teria tocado a canção ao piano para Holiday, Gordon e Josephson, mas também pedido à cantora que a incluísse em seu repertório:

Ela olhou pra mim depois de [Meeropol] terminar e disse:

– ‘O que você quer que eu faça com isso, cara?’

– E eu respondi: ‘Seria maravilhoso se você cantasse essa música. Se quiser. Não se sinta obrigada’.

– E ela disse: ‘Quer que eu cante? Eu canto’. (MARGOLICK, 2021, p. 45-46)

Antes de estrear no clube, a música foi renomeada como *Strange Fruit* porque *bitter*, que significa amargo, foi considerada pelos sócios do clube uma palavra inadequada por sua carga depreciativa, enquanto *strange* (estranho) seria melhor para invocar a compreensão gradual do que era o tal fruto que protagonizava a canção e o motivo pelo qual ele causava estranhamento ao narrador da cena descrita por aqueles versos. Meeropol assistiu à estreia da música no *Café Society* e escreveu: “A interpretação dela era surpreendente, absolutamente dramática e eficiente, capaz de sacudir a complacência de uma plateia em qualquer lugar” (MEEROPOL, 2012, p. 49). Para ele, o estilo de Billie para a canção era incomparável, cheio de amargura e de uma qualidade chocante.

Josephson, que chamava a canção de *agitprop* (algo como propaganda para causas esquerdistas, em tradução livre), criou efeitos cênicos que proporcionavam ao público uma experiência visual e auditiva quando Holiday encerrava seu *setlist* com *Strange Fruit*: antes de iniciar a canção, o atendimento às mesas parava. Garçons, caixas e ajudantes se imobilizavam. As luzes eram apagadas e havia apenas um pequeno foco sobre o rosto de Holiday, que também desvanecia ao final da última palavra entoada. A respeito disso, Margolick destaca a frase dita por Barney Josephson, dono do *Café Society*, “As pessoas tinham de se lembrar de ‘*Strange Fruit*’, ficar com as entranhas queimadas pela música.” (MARGOLICK, 2012, p. 52).

O jornalista também cita que em seu livro autobiográfico *Lady Sings the Blues*, Holliday contou que o *début* da canção no *Café Society*, no final de 1939, levou-a a se arrepender, de colocá-la em seu repertório momentaneamente. Segundo a cantora, ao final da apresentação, não houve nem mesmo uma tentativa de aplauso, o que mudou apenas quando uma pessoa começou a aplaudir nervosamente, levando todos a aplaudirem.

Apesar da importância que *Strange Fruit* ganharia anos depois, houve ainda muita resistência para aceitá-la na época de seu lançamento, tanto entre brancos, que entendiam a canção como uma mensagem direta às brutalidades cometidas por antepassados ou familiares mais velhos contra toda uma cultura, quanto entre os negros, que sentiam as feridas incuráveis deixadas pela escravidão através da música. Bolden afirmou que “Os jovens das faculdades negras não gostavam da música [...] Eles achavam que esse tipo de canção caçoava dos negros” (GREENE, 2012, p. 84).

1.3.1. A mulher que cantou o fruto estranho

Desde muito cedo, as consequências da Supremacia branca tiveram impacto significativo na existência de Billie Holiday. Nascida Eleanora Fagan, em Baltimore, a cidade mais populosa do estado de Maryland e a trigésima de todo o país, a cantora se tornou referência mundial do jazz e também uma das mais relevantes vozes na luta antirracista. Antes dos tempos de fama e reconhecimento, ela entenderia o que significava ser uma mulher negra num país ancorado sobre o legado da escravidão.

Viveu com a mãe, Sara²³, de pensão em pensão na maior parte da infância e teve de aprender a ser responsável por si, uma vez que as condições de trabalho da época desafiavam as oportunidades de uma vida estável e minimamente digna.

Como descreve Greene (2007), durante as ocasionais contratações para atividades domésticas e serviços temporários da mãe, a menina era eventualmente acolhida por parentes maternos. Essa situação levou-a ao afastamento das atividades escolares e a proximidade das ruas, onde passava a maior parte do tempo ocioso até o dia em que foi apreendida pela polícia local durante uma de suas aventuras pelo bairro. Em seguida, foi apresentada a uma corte juvenil que julgou sua família como incapaz de prover os devidos cuidados a uma criança de 9 anos, e determinou sua internação na escola católica *House of Good Shepherd for Colored Girls*, destinada à educação de meninas e adolescentes rebeldes²⁴.

Após reestabelecer a custódia da filha, Sara se mudou para Fells Point, área conhecida pela farta oferta de bares e bordéis. A mudança de bairro, no entanto, não modificou a árdua rotina da mãe solteira para garantir a sobrevivência de ambas. Eleanora, com 10 anos na época, continuou desassistida e responsável pelas próprias escolhas, aceitando serviços de limpeza e outras tarefas domésticas em estabelecimentos da área, conquistando suas primeiras apresentações e consumindo modestas quantidades de bebidas alcoólicas e maconha. Esses pequenos shows serviram como primeiro aprendizado para engatilhar o desenvolvimento artístico da cantora, o que impulsionou sua busca por oportunidades fora de Baltimore.

Há diferentes versões sugeridas para a data em que Eleanora teria chegado a Nova Iorque, segundo a biógrafa, mas pode-se afirmar que em 1929, para sobreviver, a nova moradora do Harlem começou a trabalhar aos 14 anos no bordel de uma dama chamada Florence Williams e não era como cantora.

23 Também chamada de Sadie, Sara assumiria após algum tempo o sobrenome de sua mãe, 'Harris', quando as desavenças com o pai, Charles Fagan, tornaram-se o estopim para o distanciamento da família.

24 A respeito desse período, diversos escritores dedicados à biografia da cantora sugerem que, por ser a mais nova entre as alunas, Eleanora teria sofrido abusos sexuais, situação que se tornaria recorrente nos anos seguintes, que seriam decisivos na formação da personalidade de Holiday, em comportamentos autodestrutivos e relacionamentos amorosos abusivos.

Foram necessárias muitas apresentações para que o sustento viesse exclusivamente do canto, mas o talento e as relações criadas em uma cidade grande otimizaram a carreira de Eleanora, que já ganhara a confiança e admiração dos músicos costumazes do Harlem e de outras regiões de Nova Iorque. Em 1930, durante uma temporada de shows, nasceria o nome pelo qual a artista se tornaria reconhecida. Alguns dizem que a escolha teria sido inspirada no ator de filmes mudos Billie Dove, outros que o nome veio por um apelido que o pai usava para se referir a ela, mas o que se sabe, de fato, é que em 1933, “Billie Holiday entraria em estúdio para gravar o seu primeiro disco já como uma reconhecida cantora de jazz” (GREENE, 2007, p. 28).

Imagem 6: Billie Holiday canta no *Café Society*



Fonte: *The Library Congress / Charles Peterson*
(1939)

Imagem 7: Billie Holiday em gravação de *Strange Fruit*



Fonte: *The Library Congress / Charles Peterson*
(1939)

Com um repertório repleto de sucessos no estilo romântico e melancólico, como costumava ser entre as cantoras de jazz da época, Holiday conquistou grande admiração de público e crítica por seu estilo ímpar de interpretação. No decorrer do sucesso explosivo, o que também se intensificava era o ritmo de trabalho associado ao consumo de bebidas e outras drogas; exageros que logo seriam justificativas para a perseguição que, anos depois, teria sido cúmplice na derrocada de Holiday.

Apesar de todo o sucesso e popularidade, para uma artista negra, mesmo atuando em palcos ao norte dos Estados Unidos (considerado mais acessível aos negros

advindos do Sul), a década de 1930 continuava sendo um exemplo da realidade racista enraizada à cultura americana.

Como descreve Greene (2017) e está também retratado no filme biográfico *The United States Vs. Billie Holiday* (2020), era comum aos músicos afro-americanos acatarem determinadas proibições, tendo como exemplo o fato deles não poderem entrar pela porta da frente de um hotel destinado a brancos – seja para dormir ou tocar. No *Hotel Lincoln*, por exemplo, Holiday devia entrar e sair pela cozinha e era obrigada a fazer seus intervalos da apresentação da vez em um quartinho.

Após a interpretação avassaladora de *Strange Fruit*, Holiday ficou ainda mais exposta a olhares e situações racistas. Afinal, sua interpretação expunha uma mácula encoberta – ainda outorgada em alguns estados sulistas – entre conservadores e progressistas brancos. Entre muitas reações estimulantes, a cantora enfrentava duras críticas por parte de pessoas próximas, que a consideravam a voz suprema do jazz, mas nenhum argumento era capaz de impedir que ela entoasse a canção. Tanto que sua determinação para levar a música a mais pessoas resultou em um disco lançado pela *Commodore Records*, uma pequena gravadora que aceitou a proposta, anteriormente negada pela influente *Columbia Records*. A este respeito Margolick conta que as opiniões continuaram sempre bastante diversificadas:

“[...] trata-se de uma peça de propaganda para a NAACP” ironizava a publicação da revista *Time*, enquanto No *New York Post*, o jornalista Samuel Grafton escreveu que “*Strange Fruit* faz você piscar e se agarrar na cadeira. Mesmo depois de ouvi-la, ao pensar na canção, sinto arrepios no corpo e vontade de agredir alguém. E eu sei quem. (MARCOLICK, 2012, p. 67 - 69)

A gravação e a conseqüente difusão de *Strange Fruit* representaram uma virada na popularidade de Holiday, pois, além da cantora passar a ter uma agenda comprometida em shows semanais, elas impulsionaram uma transformação em suas interpretações. Elas passaram a ser incorporadas de uma consciência quanto à relevância da arte também como forma de expressão social. Para além da admiração motivada por tamanho sucesso, no entanto, Holiday despertou também a atenção de importantes autoridades norte-americanas, visto que, para eles, era condenável conceder a uma cantora negra a liberdade para confrontar de forma tão explícita os

responsáveis pela violência racial, ainda recorrente em diversos estados norte-americanos.

Em seu artigo *The hunting of Billie Holiday*²⁵, Johann Hari (2015) detalha que em 1949, pouco antes do período Macarthista, a questão repercutiu como uma hipotética ameaça de insurreição popular e ganhou dimensão nacional ao ponto de tornar-se causa prioritária para John Edgar Hoover, diretor da *Federal Bureau of Investigation (FBI)* na época, que convocou o alto escalão a discutir recursos legais definitivos para impedir Holiday de cantar *Strange Fruit*.

Cientes do envolvimento da cantora em recorrentes apreensões relacionadas ao consumo de drogas, a melhor alternativa seria justificar a investigação da artista como parte de uma ampla operação, encabeçada pela *Federal Bureau of Narcotics (FBN)*, uma ainda modesta agência antidrogas comandada por Harry Anslinger, comissário de caráter extremamente racista, que costumava disseminar histórias absurdas sobre músicos de jazz consumindo drogas em rituais de inspiração para compor canções satânicas.

Hari (2015) relata que, para manter o futuro de seu escritório, Anslinger precisava vencer a batalha contra as drogas e os negros, por isso voltou seus esforços contra Billie Holiday. À vista disso, o que fora inicialmente promovido como uma força-tarefa, dedicada ao fim da destruição social e econômica decorrente da rede de tráfico norte-americana, intencionalmente tornou-se uma perseguição para a então intitulada inimiga pública #1 do Estado, Billie Holiday.

Recusando-se a retirar *Strange Fruit* de seu repertório, Holiday passou a ser regularmente espionada até ser condenada a 18 meses de prisão, depois de ser flagrada comprando cocaína em um de seus shows. Com a detenção, a volta da cantora aos palcos foi proibida, conforme determinava uma lei imposta a usuários de drogas em reabilitação e, pela década seguinte, até o dia de sua morte, a agência antidrogas expôs Holiday a diversas outras abordagens, ameaças e retaliações, em

25 O artigo é resultado de uma adaptação de Yohann Hari a partir de seu livro *Chasing The Scream: The first and Last Days of The War on Drugs*. Disponível em: <<https://www.politico.com/magazine/story/2015/01/drug-war-the-hunting-of-billie-holiday-114298/>>. Acesso em: 4 out.2020.

busca de um “acordo de cavaleiros” que pudesse silenciar a cantora em troca de sua liberdade.

Em 1959, a cantora sofreria um colapso associado ao consumo contínuo de bebidas e drogas, seria internada no *Metropolitan Hospital* – em Harlem, Nova Iorque – com um diagnóstico de cirrose hepática, insuficiência cardíaca e edema pulmonar – e denunciada anonimamente por esconder substâncias em seu quarto.

A acusação foi fortemente contestada, inclusive pela equipe do hospital, que alegava ser impossível a Holiday transitar pelo quarto, uma vez que a cantora teria permanecido todo o tempo ligada ao equipamento respiratório. Uma de suas melhores amigas, Maely Dufty, seguia repetindo para quem quisesse ouvir que a cantora foi assassinada por uma conspiração orquestrada pela polícia antidrogas.

Até hoje, as alegações levantam a suspeita de que Aslinger teria “plantado” a prova para incriminar a cantora pela última vez: sob a vigilância do FBI, impedida de receber amigos ou familiares, e algemada à cama do hospital, Billie Holiday, a voz suprema do jazz, faleceu em 17 de julho de 1959, aos 44 anos.

1.4. Jazz: identidade negra e grito de resistência

Sob a perspectiva de estudiosos da música, como Eric Hobsbawn (1990), o jazz é reconhecido como um dos mais notáveis fenômenos culturais da esfera musical. O autor de uma das obras referenciais sobre o gênero²⁶ nos leva à época de nascimento oficial do jazz, a década de 1900, e relata um período precedente, quando os componentes sociais e musicais surgiram e, incorporados uns aos outros, originaram não apenas a criação do jazz, como também sua evolução e expansão tão bem-sucedidas.

As narrativas do histórico que permeia tal constituição remontam ao tráfico negreiro e à posterior chegada dos escravizados ao Sul dos Estados Unidos. Ainda que muito pouco das tradições e organizações sociais dos negros tenham resistido a

26 HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.

repressão escravagista, houve certa continuidade de ritos tradicionais daqueles povos, tais como cultos religiosos e rituais de música.

Com efeito, estão entre os africanismos musicais a complexidade de ritmo, a marcação de certas escalas não clássicas, assim como determinados padrões musicais, sendo o mais característico deles o “canto e resposta”, aspecto ainda presente nos blues e em grande parte do jazz, que segue também em prática nas congregações de gospel negro. O historiador explica que:

(...) as denominadas field hollers (canções de campo cuja marca é o falar alto ou gritar dos escravizados) e work songs (canções de trabalho em outros ambientes além do campo) também podem ser citadas dentre os tipos de música levados pelos escravizados aos Estados Unidos”. (HOBBSBAWN, 1990, p. 111)

Apesar de haver uma inquestionável influência dessas heranças africanas sobre o Jazz, seria incorreto descrever o estilo musical como puramente africano. Não obstante, tomando como exemplo o estado de Louisiana, tais manifestações se originaram e sobreviveram em parte como música ritual, pagã e relativamente cristã, servindo primeiro de forma efetiva como atenuante para as condições de vida dos negros diante das atrocidades da escravidão, e, posteriormente, como elemento essencial para a construção daquele estilo musical, como explicita Hobsbawm (1990): “[...] a música negra passou a se fundir rapidamente com componentes brancos e a evolução do Jazz é resultado dessa fusão.” (HOBBSBAWN, 1990, p.53)

O autor considera oportuno retornar ao berço do respectivo estilo musical, Nova Orleans (Louisiana), ao Sul dos Estados Unidos, uma vez que foi lá que o *jazz* surgiu como fenômeno de massa: “essa cidade, de mais ou menos 89 mil habitantes negros, contava, em 1910, com pelo menos trinta bandas de jazz, cuja reputação sobreviveu até nossos dias” (HOBBSBAWN, 1990, p. 59).

A cena do jazz de Nova Orleans desenvolveu-se a partir de uma tradição metropolitana de entretenimento, isto porque, na segunda metade do século XIX, houve em todo o mundo um período de revolução das artes populares. O jazz conquistou seu espaço como um estilo musical produzido por pessoas que se preocupam e atuam diante das questões sociais, não como uma música de aceitação pacífica; como uma arte dura e realista, e não como divagação sentimental; como uma

música não comercial e, acima de tudo, como música de protesto (inclusive contra a exclusividade de uma cultura de minoria).

Na gênese do jazz, a língua inglesa forneceu as palavras para o discurso da população negra e os inspirou na criação das canções, aprimorada linguagem jazzística, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas: as canções de trabalho, a música gospel e o blues secular. Também a música secular dos colonizadores – talvez em maior medida a dos escoceses e irlandeses brancos pobres do Sul – contribuiu com uma grande quantidade de canções, muitas das quais foram assimiladas e modificadas pelos menestréis itinerantes negros, para o repertório do jazz.

Mais importante do que os ricos acordes harmônicos, que viriam a ser posteriormente adaptados de maneira tão estranha ao jazz, foi o fato de esse "o grande despertar" ter realizado a primeira mescla sistemática – em proporções equivalentes – de música europeia e africana nos EUA, fora de Nova Orleans, impossibilitando que o componente africano se subordinasse ao europeu. Culturalmente, "o grande despertar" era o contraponto à Guerra de Independência americana, ou talvez, mais precisamente, a ascensão da democracia de fronteira jacksoniana²⁷.

De acordo com Hobsbawm (1990), a essência do jazz não está na padronização e/ou reprodução musical em série, mas, sim, em seu simbolismo de movimento e libertação pessoal, além de representar o fluxo da vida e, conseqüentemente do destino; a tragédia e a morte; assim como a ansiedade e o pesar. A respeito deste movimento de liberdade, o biógrafo Richard Knight declara:

(...) o jazz é um estilo heroico, porque foi por meio dele que negros, as pessoas mais marginalizadas e oprimidas nos Estados Unidos, puderam contestar sua realidade indigna e contribuir singularmente como inspiração para o despertar de outras formas de arte em todo o mundo. (KNIGHT, 2001, p. 14 apud GREENE, 2007, p. 4)

27 Movimento político que defendia a proteção igualitária das leis, participação civil ativa e o bem-estar da comunidade sobre o indivíduo; em detrimento aos privilégios e monopólios da então abastada aristocracia.

Knight também afirma que “o estilo musical foi criado pelos negros e revelou, por meio da música, a majestade de toda uma raça” (2001, p. 14 apud GREENE, 2007, p.4). Dos acordes mais triviais aos mais complexos, o estilo consegue alcançar todos os elementos e representar a mais extraordinária combinação de sentimentos do mundo.

John Hammond (1981), instrutor e amigo mais próximo da cantora, diz que a sofisticação da artista ao entoar o jazz, almejando não só entreter seu público, mas promover a comunicação com ele. Na percepção do escritor, cada nota cantada por Holiday era pura expressão de sua própria vida, de suas experiências pessoais e, com o passar do tempo, de sua miséria e desespero. Segundo ele, para Holiday “cantar era compartilhar coração e alma com seus ouvintes” (HAMMOND, 1981, p. 92 apud GREENE, 2007, p. 23).

1.5. O primeiro manifesto antirracismo

Uma canção de protesto tem como função primordial despertar as pessoas a respeito de determinado problema social, político ou econômico, tanto por meio da palavra cantada quanto pelos elementos visuais e cenários que as envolvem. Numa declaração a Margolick (2012) a professora, filósofa e ativista Angela Davis julgou que a canção entoada por Billie “devolve o elemento de protesto e resistência ao centro da cultura musical negra contemporânea” (MARGOLICK, 2012, p. 21-22). O crítico musical Leonard Feather reitera a importância sócio-histórica-cultural da canção: “é o primeiro protesto relevante em letra e música, o primeiro clamor não emudecido contra o racismo” (MARGOLICK, 2012, p.22).

Sob a perspectiva do crítico musical Dorian Lynskey (2012), autor contemporâneo que aborda a história da música de protesto, *Strange Fruit* “foi a primeira canção-protesto da história da música popular no século XX, a primeira a expressar uma mensagem política explícita na arena do entretenimento” (LYNSKEY, 2012, p. 5). Na grande imprensa, entre as primeiras repercussões, em 1939, conforme descreve Margolick (2012), a revista *Variety* falou da música, declarando que ela representava

“um disco de propaganda antilinchamento em tempos do dançante estilo Swing”²⁸ (MARGOLICK, 2012, p.71).

Chegando aos rincões da política, os proponentes da legislação federal antilinchamento (a respeito dos quais falamos em nosso capítulo ‘Contexto Sócio-Histórico’) insistiram para que fossem enviadas cópias da canção ao Congresso, onde se reuniam senadores sulistas prontos para impedir a passagem de mais uma lei dessa ordem. A revista *The Fraternal Outlook* defendia que governantes sentissem “constantemente o terror do linchamento, a ameaça à democracia inerente à zombaria dos processos democráticos” (MARGOLICK, 2012, p. 71-72). A cada membro do Senado americano, o Comitê das Artes Cênicas enviou uma petição especial aos Senadores e outra publicação declarou que *Strange Fruit* era uma das mais fortes acusações ao linchamento.

Margolick narra que na última vez em que entou a música, para a gravação do programa de televisão londrino *Chelsea at Nine*, em 1959 – último grande evento do qual a cantora participou²⁹: – “Billie bastante esgotada, ela se tornara estranha e tristemente adequada para incorporar plenamente o aspecto grotesco da canção. Agora, ela não só cantava sobre olhos esbugalhados e boca torcida. Ela encarnava esses traços” (MARGOLICK, 2012, p. 111).

O jornalista revisita uma conversa na qual a mãe de Billie teria protestado logo quando ela começou a cantar *Strange Fruit*:

- “Por que você se faz notar desse modo?”
 - ‘Porque pode melhorar as coisas’, Holiday respondeu.
 - ‘Mas você vai estar morta’, a mãe insistiu.
 - ‘É, mas vou sentir quando acontecer. Vou saber do meu túmulo’.”
- (MARGOLICK, 2012, p. 49)

28 Estilo derivado do Jazz, criado a partir dos anos 1920, com melodias de tempo médio/rápido e ritmos sincopados.

29 Gravação para o programa *Chelsea at Nine*, da televisão britânica *Granada TV*, em 23 de fevereiro de 1959. Nesta performance – a cantora faleceria cinco meses após o registro – Billie Holiday interpretou a célebre *Strange Fruit*. A apresentação foi transmitida em 18 de março do mesmo ano.

2. PERCURSO TEÓRICO- METODOLÓGICO

Passamos agora a explicitar o arcabouço teórico e os procedimentos metodológicos que orientam esta pesquisa.

2.1. Gênese dos discursos: princípios

Mainueneau postula conceitos teóricos e metodológicos que articulam, no nível do discurso, enunciado e enunciação, linguagem e contexto, fala e ação, instituição linguística e instituições sociais. Na Introdução, o autor apresenta uma caracterização de discurso, definindo-o como integralmente linguístico e sócio-histórico e, na sequência, propõe sete princípios transcritos a seguir³⁰. Serão retomados aqueles pertinentes a esta pesquisa, isto é, Primado do interdiscurso (1), Do discurso à prática discursiva (5) e Uma prática intersemiótica (6).

1) Primado do interdiscurso: “o interdiscurso precede o discurso. A unidade de análise pertinente é um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”;

2) Uma competência discursiva/interdiscursiva: “esse caráter do interdiscurso faz com que a interação semântica entre os discursos seja um processo de interincompreensão regrada. Cada discurso introduz o Outro em seu fechamento, traduzindo seus enunciados sob a forma do ‘simulacro’”;

3) Uma semântica global: “o interdiscurso é regido por um sistema de coerções semânticas globais que se manifesta pelo fato de restringir ao mesmo tempo todos os ‘planos’ discursivos: vocabulário, temas, intertextualidade e instâncias de enunciação”;

4) A polêmica como interincompreensão: “o sistema de coerções é um modelo de competência interdiscursiva. Os enunciadores dominam as regras que permitem produzir e interpretar enunciados de sua própria formação discursiva e permitem

30 MAINGUENEAU, 2008c, p. 21-23.

identificar como incompatíveis os enunciados das formações discursivas antagonistas”;

5) Do discurso à prática discursiva: “o discurso não é apenas um conjunto de textos, mas uma prática discursiva. O sistema de coerções semânticas torna os textos vinculados à ‘rede institucional’ de um ‘grupo’, que a enunciação ao mesmo tempo supõe e torna possível”;

6) Uma prática intersemiótica: “a prática discursiva é uma prática intersemiótica que integra produções que concernem a outros domínios semióticos (pictórico, musical etc.) As mesmas coerções que fundam a existência do discurso podem ser igualmente pertinentes para esses outros domínios”;

7) Um esquema de correspondência: “o recurso a esses sistemas de coerções permite associar a prática discursiva a outras séries de seu contexto sócio-histórico. Uma formação discursiva revela-se, assim, como ‘esquema de correspondência’ entre campos heterônimos”.

No primeiro deles, Primado do interdiscurso, o autor explicita uma concepção radical da relação interdiscursiva, afirmando o primado do interdiscurso sobre o discurso, o que significa dizer que “a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 20).

A noção se desdobra em uma tríade teórico-metodológica:

(i) universo – conjunto de formações discursivas que interagem em uma conjuntura dada;

(ii) campo – conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência em uma região determinada do universo discursivo;

(iii) espaço discursivo, isto é, subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante colocar em relação segundo seus objetivos. Nesse sentido, os discursos – de aliança ou polêmica – não existem previamente, eles nascem justamente nas brechas dessa rede interdiscursiva.

No quinto princípio, do discurso à prática discursiva, o autor amplia o conjunto da análise, explicitando a articulação de um discurso a uma instituição. Isto porque, ao ser enunciado, o discurso instaura o quadro institucional ao qual está vinculado ao mesmo tempo em que é autorizado por esse quadro. Dessa forma, “as instituições

estão submetidas ao mesmo processo de estruturação do discurso propriamente dito” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 122). São essas as chamadas comunidades discursivas, que não remetem unicamente aos grupos, mas a tudo o que esses grupos implicam no plano da organização material e modos de vida, uma vez que os modos de organização dos homens e de seus discursos são inseparáveis.

No sexto princípio, uma prática intersemiótica, Maingueneau estende o universo discursivo para além das margens dos objetos linguísticos e passa a considerar os diversos suportes semióticos. Conseqüentemente, o foco é direcionado a produções discursivas não-verbais: as artes plásticas, o vestuário, os objetos etc. Desta forma, amplia-se a proposta do princípio anterior que, concebendo o discurso como prática, lança a análise para além das palavras.

Secundados por outras noções, conforme explicitamos mais adiante, tais princípios apresentaram-se como fundamentais para a apreensão da complexa construção enunciativa de *Strange Fruit*.

2.1.1. Memória (Inter)discursiva: a existência histórica do enunciado

Ocupando posição igualmente relevante na “caixa de ferramentas” da Análise do Discurso, a memória discursiva é outra noção importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Originada a partir de uma confluência pluridisciplinar, a Escola Francesa da Análise do Discurso concilia uma gama de conceitos oriundos da Linguística, da Filosofia, da História e da Psicanálise. Importadas de outros campos, essas noções têm de ser integradas aos preceitos teóricos ou metodológicos da AD por meio de movimentos operacionais. Assim, esse funcionamento interdisciplinar atua para mobilizar a utilização das ferramentas e procedimentos de um domínio de conhecimento para outro, articulação que se dá entre o discurso e a memória.

Há duas perspectivas, segundo a autora, acerca da noção de memória discursiva. Conforme Courtine (1981), sob a corrente francesa analítico discursiva filiada a Pechêux, a memória discursiva se direciona para a questão das “condições sócio-históricas de produção” dos discursos. Já a proposta apresentada por Berrendonner

sugere que (1993, p. 48 apud Paveau, 2013, p. 139), “ao privilegiar o desenvolvimento sintagmático das frases e dos textos, explica que a noção atua para assegurar a coerência do discurso, utilizando-se de ferramentas discursivas como a anáfora para possibilitar ao receptor interpretá-lo”.

A noção de memória (inter)discursiva formulada por Courtine determina que toda formação discursiva detém outras formações que são por ela repetidas, refutadas, transformadas, denegadas etc., em relação às quais ela produz efeitos de memória específicos. Explicita-se, assim, uma forte articulação entre História e Análise do Discurso, como apontou o autor:

(...) a introdução da noção de ‘memória discursiva’ em AD nos parece assim ter por desafio a articulação desta disciplina com as formas contemporâneas da pesquisa histórica, as quais insistem no valor a ser atribuído ao longo do tempo. (COURTINE, 1981, p. 52 *apud* Paveau, 2013, p. 142).

Mais à frente, no início dos anos de 2000, a redefinição de memória discursiva se apresenta de forma ainda mais ampla: como um conjunto de representações partilhadas. Busca-se compreender de que maneira o ser humano registra a realidade e a restitui, linguistas e estudiosos de outros campos do saber operam igualmente com a memória em outras perspectivas, tal qual a abordagem da Linguística, considerada vaga e instável porque a classifica como capacidade do indivíduo e ignora o fluxo memorial externo dos discursos na sociedade.

Portanto, ainda que essa imprecisão seja constituinte das Ciências Humanas e Sociais, faz-se necessário ter cautela para que a individualidade do sujeito não seja apagada ou se limite a memória coletiva a um depósito de traços comuns de um grupo em um determinado contexto. A autora ressalta que “essa será a tarefa dos analistas do discurso sobre esta questão: encontrar uma solução conceitual para justificar a articulação entre o individual e o coletivo” (PAVEAU, 2013, p. 140).

Podemos falar, então, de memórias no plural, como uma função situada e dependente de fatores como a cultura, a idade, o gênero, a posição social, entre outros. Não há, na realidade, uma memória legítima, em geral associada aos que detêm uma cultura considerada legítima; há, sim, memórias diferentes originadas por grupos, gerações e culturas diversas. As nossas situações (vieses de memória) são

constitutivas do que todos nós somos, com conhecimentos compartilhados que nunca são inteiramente os mesmos nem são inteiramente outros; são, em uma só palavra, nossas (eu-tu-eles) experiências. Nota-se, então, um funcionamento heterogêneo e nunca linear da memória, numa formação que condensa memórias transmitidas, inventadas, substituídas e erradicadas, somente tornadas possíveis por esse processo de erradicação prévia.

Convocar a memória discursiva é um processo determinante para que se possa apreender os sentidos do discurso. Isto posto, não bastaria ao sujeito recorrer a sua cognição lexical particular (o léxico interior), pois a compreensão de um enunciado como *Strange Fruit*, por exemplo, vai além de reconhecer a definição lexical de “fruto” ou “estranho”. Para além disso, com a finalidade de compreender essa formulação, é necessário identificar o entorno desse discurso, observando em que ambiente físico, cultural e histórico ele está posicionado (o linchamento de afro-americanos pós-guerra civil, período da segregação racial, herança do sistema escravagista de países colonizados). Nesse sentido, propõe-se uma versão cognitiva da memória (inter)discursiva, em que se consideram ao mesmo tempo as representações individuais e as representações externas; uma leitura pós-dualista do conceito:

(...) nossa memória, seja discursiva ou não, estava distribuída nos ambientes, em particular na memória dos outros, evidentemente, mas também nos elementos não humanos que nos cercam e que constituem nossos ambientes de vida: lugares e objetos são também apoios à nossa memória, incluindo aí nossa memória discursiva (PAVEAU, 2013, p. 147).

Bastante pertinente ao que mostramos em nossa análise, a questão da construção e transmissão de informações é explorada considerando tanto os saberes individuais quanto os dispositivos de aprendizado, como o papel, as fotografias e os computadores; justamente como na sequência discursiva observada na construção de *Strange Fruit* – poema, fotografia e vídeo.

Evidencia-se, desta maneira, a dinâmica entre agentes humanos e não-humanos: conhecer a existência da escravidão, e do entorno social permeado pelo racismo e pela violência contra negros(as), e ter o acesso a meios de materialização, transmissão e circulação dos sentidos em determinado grupo social.

Diante dessa conjunção, ao observar os versos da canção estamos diante de palavras que ativam os pré-discursos determinantes para a apreensão dos sentidos construídos no, e pelo, enunciado.

Para muito além de simplesmente revisitar um acontecimento parado em algum lugar do tempo-espaço, este processo se dá de maneira dinâmica, em que a memória atua como um operador pré-discursivo e discursivo, a fim de r(e)construir, (re)categorizar e (re)conhecer determinado enunciado; assim, podemos dizer que está inscrita a construção da memória e da memória cognitivo-discursiva, no decorrer da história.

2.1.2. Um discurso edificado sobre múltiplas semioses

Deve-se levar em conta que assumir a prática discursiva como uma prática intersemiótica significa compreender as manifestações que simbolizam determinada sociedade sob uma mesma condição de produção e contexto socioideológico. Essa hipótese favorece a construção de uma estrutura que amplifica o funcionamento das práticas discursivas, considerando-se as relações entre produções verbais e não-verbais – que cumprem um conjunto determinado de regras semânticas – em contínuo movimento de construção interdiscursiva.

Neste sentido, Maingueneau (2008c) ressalta a importância da apreensão do discurso em suas múltiplas semioses, apontando para a interdependência entre diferentes suportes semióticos, para além da prática discursiva meramente verbal. Dessa forma, um texto será atravessado por domínios pictóricos, musicais, imagéticos, gestuais; em síntese, por uma diversidade de sistemas de significação que serão condizentes com as coerções dos outros domínios.

Como exemplificado pelo analista, personagens de uma prática discursiva que responda as mesmas coerções estão, desta forma, aptos a reconhecer as possíveis incompatibilidades nas produções do Outro e, da mesma forma, são capazes de apontar semelhanças em produções que estão de acordo com as regras de sua própria formação discursiva. Constitui-se, dessa maneira, um sistema recíproco em que visual e verbal guiam-se e organizam um ao outro na troca discursiva que os une.

Em relação às nomenclaturas, que tendem a gerar certos equívocos, Maingueneau denomina como “enunciado” produções estritamente textuais, enquanto outras produções semióticas são designadas como “texto”. Consideramos esta proposta como profícua para a análise de nosso corpus, justamente por sua construção enunciativo-intersemiótica. Retomamos aqui a fala do autor:

Para nós, a possibilidade de integrar textos não linguísticos a uma prática discursiva, que até aqui era definida apenas com base em seus enunciados, supõe que se possa proceder à leitura mais abrangente possível desses textos através do sistema de restrições semânticas (MAINGUENEAU, 2008c, p. 143).

Embora a análise empreendida aqui esteja centrada nos versos de *Strange Fruit*, ao identificar nosso corpus como tangenciando sua materialidade lítero-musical, na encenação de uma canção captada por vídeo, reconhecemos a identidade intersemiótica desse enunciado, a exemplo da precisa definição de Barros (2001):

Em sua própria materialidade lítero-musical (linguagem verbal + linguagem musical), na evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem coreográfica (+linguagem verbal)); na figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica); quando de seu registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica); etc. (BARROS, 2001, p. 128).

Considerando o percurso da obra *Strange Fruit* (a foto, que inspirou o poema, que inspirou a canção), pode-se perceber a ocorrência do que, segundo Barros, é possível apresentar como movimento interdiscursivo constitutivo entre as diversas práticas semióticas, denotando uma contínua interpenetração entre a linguagem verbal e as demais modalidades semióticas, ainda que de modo assimétrico.

Lançando esse olhar sobre os versos que se constituem para além do texto, acessamos uma fonte em que as trocas enunciativas podem ser vistas sob diversas

perspectivas, permitindo explorar a produção cada vez mais intensa de construções discursivas intersemióticas, tão significativas e atemporais quanto à referida canção.

2.2. Mídium: um lugar para a enunciação

Quando abordamos previamente a noção de memória (inter)discursiva (p. 42), citamos a determinante relação entre os agentes-humanos e não-humanos para a construção junto a transmissão de saberes que irão circular em dado momento e em determinado grupo social. E para que tal movimento discursivo se viabilize, são indispensáveis os dispositivos de aprendizado, dotados de capacidades e limitações, de acordo com o espaço-tempo de sua concepção.

Dito isto, nesta interdependência entre condições de produção determinadas pela sociedade e formas de comunicação por ela possibilitadas, faz-se necessário não só observar o texto como uma sequência sistemática de frases dotadas de sentido, mas a existência de uma dimensão propulsora que lança a “ideia-palavra” para que o discurso se manifeste materialmente. Este lugar, denominado mídiu, é um agente ativo que, por meio de suas coerções, “modifica o conjunto de um gênero de discurso” (MAINGUENEAU, 2013, p. 82).

Como evidenciado pela teoria, a comunicação não funciona de forma sequencial, em um processo em que cada elemento aguarda sua vez para entrar em cena, mas, sim, de maneira a condensar os elementos que compõem um complexo sistema de organização da fala.

Analisar discursivamente os versos da canção *Strange Fruit* implica considerar a existência de dispositivos de comunicação integrados de maneira simultânea a um mídiu. Tomando por referência os versos da canção enunciados por Billie, a convergência entre equipamentos de gravação modernos e televisores domésticos, sincronizados a uma rede de telecomunicações, dá origem a um esquema midiológico, um dispositivo comunicacional que caminha em equivalência com o que Maingueneau (2013) define como mutações sociais.

Lançamos nosso olhar sobre esse trajeto interdiscursivo delineado por um objeto intersemiótico, que congrega em si diferentes práticas discursivas e está forjado sob

formas de comunicação possibilitadas pelas sociedades. Neste ponto, podemos notar a convergência entre o mídiom e a intersemiose discursiva, noções que também estão nesta relação de coexistência, uma vez que, para apreender o caráter intersemiótico de um discurso, faz-se necessário perceber a interdependência entre as condições de produção e o contexto social e histórico que permitem amplificar o funcionamento das práticas discursivas num espaço-tempo determinado.

Considerando este último ponto, vemos uma relação direta entre os avanços tecnológicos que culminaram em métodos de gravação junto aos de envio de informações mais sofisticados e decisivos para a construção intersemiótica de *Strange Fruit*.

Tendo em vista a análise dos versos de uma canção gravada em vídeo, acessado via YouTube, plataforma online especializada no compartilhamento gratuito de vídeos, adentramos uma dimensão que impulsiona mudanças às formas mais tradicionais dos enunciados verbais.

Mencionamos as tecnologias que, em harmonia com os ditames sociais da época, viabilizaram a gravação de Billie Holiday em uma icônica interpretação de *Strange Fruit*, na década de 1950. Da mesma forma, aqueles avanços comunicacionais representaram a matriz que permitiu a nós, como espectadores, não apenas rememorar a gravação original, mas também compartilhar o “mesmo” conteúdo por incontáveis vezes.

Questão muito pertinente ao que se teoriza em relação às condições de produção, esta linha espaço-tempo que atravessa gerações (1959-2021) nos remete à memória discursiva de sociedades que compartilharam ou seguem compartilhando temas relevantes, como o desenvolvido na canção. Repete-se uma sequência discursiva: escravidão – segregação – linchamento – movimento dos direitos civis – abuso de poder – trabalho análogo à escravidão – prisão de negros – assassinato de negros.

A apresentação de *Strange Fruit* por Holiday não pode ser classificada como enunciação efêmera, pois, além de existir como uma gravação, ela está inserida em um mídiom de registro definitivo e com circulação, até certo ponto, ilimitada. O ato de enunciação ocupa um espaço-tempo duplo e, desta forma, entra em uma existência que resiste ao apagamento.

A propósito, ao mencionar a expressão espaço-tempo, estamos iniciando nosso percurso pela noção de quadro-cênico, com destino à cenografia, uma das principais categorias articuladas ao nosso objeto de pesquisa.

2.2.1. Cenas da enunciação

Primordial para a fundamentação desta pesquisa, o conceito de cenas permite-nos observar o discurso em sua multiplicidade, principalmente para compreender que ele não ocupa um espaço delimitado em si mesmo.

Além da materialidade textual, o discurso presume a construção de uma cena representada no – e pelo – enunciado. Por conseguinte, pode-se afirmar que a enunciação é parte da formação da própria estrutura do discurso, como explica o teórico:

[...] a cena de enunciação é ao mesmo tempo a fundação ou a atualização de um já dito e a sua legitimação, a validação daquilo que funda ou atualiza, pois todo discurso tem intenção de convencer, fazendo reconhecer a cena de enunciação que ele impõe e por intermédio da qual se legitima; em vista disso, compreendemos que o dito e o dizer se sustentam reciprocamente. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 87).

Ao observar a realidade de determinada enunciação, sabe-se que a língua não é fixa e está sempre sujeita a modificações, de acordo com os mecanismos enunciativos que se apresentam no processo de fala. O enunciado não irá se estabelecer por meio de um sujeito individualizado, mas em uma cena que concentra pessoa, espaço e tempo, todos atravessados por uma instituição fundadora. Sendo assim, em qualquer enunciação, a fala dos sujeitos será encenada e irá obedecer às condições de produção determinadas por um gênero do discurso específico.

Todo discurso pode ser apreendido em três níveis: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso a que o texto pertence; a cena genérica, por sua vez, diz respeito ao gênero do discurso. Juntas, elas “definem o que pode ser chamado de quadro cênico do texto. É ele que

define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido” (MAINGUENEAU, 2013, p. 97).

Ainda que ocupe a terceira posição nesta engrenagem, a cenografia, principal noção sobre a qual nos debruçamos neste trabalho, pode ser considerada, de certa maneira, o Alfa e o Ômega na enunciação porque é, ao mesmo tempo, fonte do discurso e aquilo que ele constrói. De acordo com o autor, “ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém” (MAINGUENEAU, 2013, p. 98).

Sigamos, então, com as definições mais pormenorizadas desta tríade que compõe as cenas de enunciação.

2.2.2. Cena englobante

As condições que definem a cena englobante correspondem ao que chamamos de “tipo de discurso” (o discurso religioso, o discurso científico, o discurso literário, etc.), que se refere a uma área social específica e integra diferentes gêneros. Espera-se da cena englobante a capacidade de mostrar de que maneira os sujeitos da enunciação irão se relacionar. Como exemplifica Maingueneau (2015), aqueles que produzem um discurso a partir de determinada cena englobante estão comprometidos a se mostrarem compatíveis com os valores esperados no tipo de atividade verbal que está em pauta. Isso pode ser exemplificado ao imaginarmos que um vendedor deve se valer de persuasão, simpatia e paciência para lidar com seus clientes. Ou que um orador possua um perfil desinibido, articulado e eloquente, por exemplo.

Um mesmo discurso reempregado em um contexto diferente pode advir de cenas englobantes divergentes daquela que foi sua enunciação original, e, para além disso, um texto pode também participar de duas cenas englobantes ao mesmo tempo. O autor toma como exemplo o discurso de Martin Luther King, I Have a Dream, que se origina a partir da cena política, mas pode ser republicado “em uma antologia de grandes textos da história dos Estados Unidos, em um DVD que reúne discursos

contra o racismo, em um manual de filosofia dirigido ao ensino médio etc.” (MAINGUENEAU, 2015, p.120).

Se relacionarmos esse movimento ao corpus por nós delimitado, há, em um primeiro momento, a fotografia da cena do linchamento de homens negros, vendida como cartão postal aos supremacistas brancos. Depois, à luz de outro espaço e tempo, um poema de protesto antirracismo publicado em uma revista do movimento comunista. E, então, os versos de *Strange Fruit* entoados por uma mulher negra em renomados clubes e palcos, para um público majoritariamente branco, em um tempo-espaço que compreende os movimentos em prol dos Direitos Civis de cidadãos afro-americanos.

2.2.3. Cena Genérica

Trabalhar o tipo de discurso sem considerar o gênero dificulta situar o coenunciador na cena constituída de um discurso, pois a cena genérica só possui sentido quando integrada à cena englobante para formar um quadro cênico. De tal modo, os papéis que são atribuídos na enunciação dependem não somente do tipo de discurso, mas da função do gênero a que pertence.

Esta segunda cena permite que o leitor faça antecipações a respeito do universo de sentidos que a cena pode suscitar, pois apesar de o autor possuir liberdade para construir vários sentidos, existem limites que o próprio gênero impõe em determinados discursos. No caso de um contrato de trabalho, por exemplo, estamos lidando com o discurso jurídico, um tipo que, em regra, nos apresenta uma cenografia estável, uma cena enunciativa que estará submetida às coerções do gênero. Em contrapartida, se pensamos em uma apresentação musical, estamos lidando com um gênero que não está condicionado a uma mesma cenografia.

O quadro cênico constitui, em geral, o tipo e o gênero do discurso e, para o analista, essa delimitação revela, de antemão, o espaço em que a cenografia será constituída, e, de modo mais amplo, o universo de sentido do qual ela participa. A cena genérica representa, em suma, os gêneros situados no interior da cena englobante, ainda que possam, em outras conjunturas, partilhar de outras cenas englobantes.

Essa concepção revela que os discursos são flexíveis e as relações interdiscursivas muito abrangentes,

Consideramos apropriado, neste ponto, dedicar este espaço para discorrer mais detalhadamente a respeito da noção de gênero, tendo em vista sua relevância conceitual relativamente às duas categorias sobre as quais nos debruçamos mais especificamente nesta pesquisa. Essencialmente, são gêneros discursivos os dispositivos de comunicação que dependem, invariavelmente, de certas condições sócio-históricas para aparecer.

Se há anúncios de emprego no jornal de uma metrópole, por exemplo, supõe-se a existência de empresas dos mais diversos setores e uma quantidade considerável de profissionais que estejam aptos a se candidatar para concorrer às oportunidades de trabalho anunciadas. Muito provavelmente, o contexto seria diferente em uma cidade pequena, onde um cartaz de “Procura-se” poderia funcionar plenamente para garantir a efetividade da comunicação.

Justamente por partir das distintas e variáveis atividades sociais, os gêneros não se resumem a caixinhas pré-formatadas com fórmulas prontas e, por isso, estão submetidos a normas imprescindíveis para triunfar, como elucidado por Maingueneau (2013), trata-se de um “ato de linguagem de um nível de complexidade superior [...] encontra-se também submetido a um conjunto de condições de êxito” (MAINGUENEAU, 2013, p. 72-76):

- Ter uma finalidade reconhecida, pois visam sempre modificar de alguma maneira a situação na qual estão inseridos. Ao questionar “estamos aqui para dizer o que e para quem?”, o destinatário se comportará adequadamente à finalidade do gênero utilizado.

- Seguir o estatuto de parceiros legítimos, determinando quais papéis assumem tanto enunciador quanto coenunciador, para materializar uma relação entre quem fala e a quem se dirige tal discurso, assim como quais os deveres, direitos e saberes associados a cada participante.

- Ter um lugar e momento legítimos, uma vez que cada gênero do discurso demanda espaço e tempo determinados. Contudo, uma transgressão desta regra pode colaborar para dar outra significação aos sentidos propostos pelo discurso determinado.

- Definir uma temporalidade, sendo elas: de periodicidade (semanal, diário, mensal etc.); de encadeamento (tempo determinado a um gênero, para a leitura de uma matéria online, por exemplo); de continuidade (ritmo que determinado gênero tende a seguir, como em uma série, que pode ter pausa de sete dias entre cada episódio); e validade presumida (período durante o qual um gênero é considerado relevante, o jornal de hoje é a embalagem para o peixe da feira de amanhã).

- Ter um suporte material, considerando que o texto é inseparável de seu modo de existência material, e que a modificação deste suporte impõe mudanças no gênero de discurso. Um comercial de televisão é diferente de uma propaganda no rádio. Ter organização textual, seguindo um encadeamento coeso e coerente de seus constituintes linguísticos. Seja de frase a frase, verso a verso, estrofe a estrofe etc.

- Demonstrar recursos linguísticos para adequar o uso da língua em correspondência com as expectativas do gênero. Em uma canção ou poema, por exemplo, há marcas como a rima, que determina ritmo e musicalidade ao enunciado. Isto não significa, entretanto, a impossibilidade de legitimar novas formas.

Os gêneros de discurso são o centro da atividade discursiva, mas estão igualmente condicionados a uma relação de interdependência com o tipo de discurso. Há, dessa maneira, uma necessária relação mútua entre tipos e gêneros do discurso, justificada ao considerarmos que um anúncio de jornal compõe a rede de gêneros derivados do discurso publicitário ou que uma receita médica pertence a uma rede de discursos do tipo científico.

Como evidenciado por Maingueneau (2015), é necessário certo refinamento quanto à noção de tipo de discurso, pois, mesmo ao considerar que um anúncio de revista se origine a partir de um discurso publicitário, devemos nos ater ainda ao posicionamento do grupo que o representa, que pode ser, por exemplo, de pequenos produtores comprometidos com a sustentabilidade ambiental ou de uma grande marca de artigos de luxo que faz uso de matéria-prima não reciclável em seus produtos.

Por essa razão, cabe ao pesquisador determinar, a partir da observação e do recorte de seu corpus, a quais gêneros será possível relacionar o referido objeto de análise. Podemos supor, de maneira não aprofundada, claro, que, no caso de um anúncio televisivo de creme facial para mulheres de 40 anos, a utilização de elementos imagéticos e lexicais – que remetem à ideia da conquista da beleza para despertar os

anseios pela juventude eterna – associada à declaração de um médico especialista sobre a comprovada eficácia do produto, irá tornar plausível associá-lo às esferas “publicitária”, “midiática” e “científica”.

Para ressaltar outro elementar aspecto articulado ao gênero, adentramos o conceito de Valência Genérica, que concerne à força e circulação de um gênero, determinantes para que, a partir de si, ele possa criar outro gênero. Esta é a concepção basilar de valência. Pensemos, por exemplo, em um pronunciamento presidencial televisivo replicado em veículos de imprensa que, depois, passará a ser utilizado como um ‘meme’ em postagens nas redes sociais.

Sob essa perspectiva, temos uma performance oral como ‘núcleo genérico’, ou seja; aquele que originou os demais gêneros, seus ‘avatars’. No sentido de aprofundar a análise de um determinado enunciado, tal conceito pode ser visto sob duas perspectivas. A primeira, denominada valência interna, congrega enunciados a partir de seu núcleo e seus respectivos avatares:

(i) avatares prescritos, quando os atos enunciativos estão previamente acordados; o que ocorre, por exemplo, quando um veículo impresso publica uma declaração *ipsis litteris* de uma figura pública, a partir de um roteiro de entrevista aprovado pelos parceiros desse contrato;

(ii) avatares previsíveis, avatares referentes às publicações e notícias que, seguramente, irão repercutir o enunciado produzido;

(iii) avatares não previsíveis ou indesejados, aqueles enunciados que se materializam circulando por redes sociais e outros veículos de comunicação – e também em outros veículos de comunicação – com trechos estrategicamente recortados a partir do discurso integral da entrevista.

Estas concepções estão concatenadas as suas condições de produção, por isso é fundamental ressaltar que o surgimento da tecnologia impôs mudanças às modalidades desse regime interno, o que, de acordo com Maingueneau (2013), permitiu que “qualquer texto escrito ou oral produzido em uma situação informal pudesse vir a figurar, no todo ou em parte, na Web, e ser redistribuído em seguida na mídia para ser comentado, como se se tratasse de uma enunciado originalmente destinado ao público”. (MAINGUENEAU, 2013, p. 72)

Por essa perspectiva, aliás, vemos muitos exemplos práticos ao lidar com a circulação de notícias falsas, as denominadas Fake News, cuja repercussão tem sido beneficiada pela facilidade de comunicação oferecida por canais online – das redes sociais aos aplicativos – cada vez mais acessíveis ao público.

São diversas as possibilidades nessa rede expansiva que muitas vezes funciona como um diário aberto, infinitamente consultável (por meio de atalhos que permitem o registro de publicações para qualquer usuário) e ainda carente de ferramentas que estabeleçam limites legais para a divulgação de conteúdo.

Além disso, as condições de enunciação nesse universo online permitem uma flexibilização quanto aos lugares ocupados por enunciadores e coenunciadores; a exemplo do que cita o teórico sobre as diferentes versões do ato de enunciação permitidas, como quando o espectador de um show pode ver o cantor no palco e, ao mesmo tempo, na reprodução de um telão; o que também o posiciona como telespectador.

No que concerne à segunda perspectiva, a valência genérica externa é definida como “a(s) rede(s) de gêneros de discurso de que faz parte um gênero em uma mesma esfera ou espaço de atividade. Estas redes são de tipos diversos, em função do ponto de vista escolhido” (MAINGUENEAU, 2013, p. 73). Um ótimo exemplo, neste caso, é a sessão de pré-estreia de um filme para jornalistas, que é seguida por um debate entre convidados/realizadores, e resulta na publicação de uma crítica para revista ou site de cultura.

Tem-se aí um encadeamento de práticas discursivas indissociáveis – visual, oral e textual – determinando a relação contínua e coerente entre os diferentes gêneros, que compartilham o mesmo espaço de existência de forma linear e integrada. Esse movimento caracteriza o conceito de sequencialidade e evidencia o potencial de gêneros que se mantêm em circulação por meio de outros gêneros. Abordada sob outra perspectiva, a referida concepção pode ser observada pelo processo da irradiação, quando nos referimos à força que um gênero de discurso tem para que continue sendo falado por outros gêneros, fenômeno que se fortifica ao considerarmos as tecnologias de comunicação digital, que permitem a gravação de conteúdos e, posteriormente, a ampla circulação destes materiais, por meio de aplicativos digitais.

A criação e o desenvolvimento destes suportes comunicacionais representam o alicerce para a edificação das novas práticas enunciativas. Deve-se a estes avanços, afinal, o progresso da pesquisa em direção à análise de enunciados desafiadores por sua essência heterogênea.

Como explicita Maingueneau (2013), quando estão associados no mesmo texto signos linguísticos e icônicos (fotos, desenhos) + técnicas de gravação e reprodução da imagem e som. Tomando como referência os versos da canção analisada, a partir de um núcleo genérico – concebido pela junção dos discursos visual e textual (fotografia + poema), podemos recapitular as considerações a respeito desse encadeamento entre as práticas discursivas que constituem *Strange Fruit* e o movimento de irradiação dos versos da canção impulsionados pela força do gênero.

2.2.4. Cenografia

Englobante e Genérica são as cenas que definem o que chamamos de quadro cênico do texto, elemento que determina o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido. Apesar disso, ao ter contato com um texto, não será esse quadro o primeiro elemento encontrado pelo leitor; mas será a “cenografia”, que não é imposta pelo tipo ou gênero do discurso e, sim, pelo discurso. Um elemento construído por meio de um processo paradoxal ou como melhor define Maingueneau:

a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2013, p. 98)

No discurso literário ou musical, por exemplo, a contribuição da cenografia está inserida na própria forma do discurso. Desse modo, fica claro que a utilização de um determinado modelo, assim como as formas linguística e situacional em um discurso, ocorre somente porque a cenografia permite que o enredo seja enunciado desta ou daquela maneira.

Reafirma-se este terceiro elemento como a primeira instância a alcançar o coenunciador, pois, antes mesmo da cena englobante e genérica, a cenografia se mostra por meio da materialidade do texto, tornando-se produto e processo daquilo que o discurso constrói. Logo, ela não será apenas uma moldura, uma decoração, como se o discurso aderisse ao interior de um espaço pré-construído e independente do discurso, e, sim, o que a enunciação estabelece progressivamente como seu próprio dispositivo de fala. Será, para além disso, uma construção textual na qual são definidos um enunciador e um coenunciador, bem como uma topografia e uma cronografia da enunciação, responsáveis por validar as mesmas instâncias para sua existência.

A noção de cenografia é categorizada em duas modalidades: endógena e exógena. A primeira é caracterizada pelo encontro entre cena genérica e cenografia, o que significa que a essa cena genérica não se sobrepõe uma cenografia; receitas médicas e manuais de instrução são exemplos de gêneros pouco passíveis a variações cenográficas. Já a cenografia exógena é resultado da sobreposição de uma outra cena genérica à cena genérica efetiva, o que acontece com mais frequência em gêneros literários e publicitários.

Em relação às identidades e inscrições necessárias para a materialização da cenografia, o funcionamento do enunciador e do coenunciador se constitui por representações construídas pela enunciação; enquanto topografia e cronografia se formam pela representação de um espaço e de um tempo validados (valores e saberes intrínsecos a determinada sociedade), nos quais se desdobra a enunciação construída pelo texto.

Todos os “personagens” desse processo são importantes para a construção e legitimação de uma cenografia; no entanto, é a potência enunciativa que irá ocupar posição vital para que os sentidos propostos pelo texto sejam de fato assimilados pelo coenunciador. Evidencia-se a partir dessa afirmação a importância da noção de *ethos*, retomada por Maingueneau (2008, 2013, 2020), como outro elemento imprescindível para a materialização do discurso, uma vez que, considerando a dimensão discursiva da cena de enunciação, mais especificamente na construção da cenografia, ao enunciador está destinada a escolha de determinado ‘tipo de encenação’ para que o enunciado seja legitimado; propósito primeiro de todo ato discursivo. Nessa asserção

está manifesta sua essencialidade para a criação da imagem de si, passo imprescindível para a construção de uma cenografia adequada a esta ou àquela enunciação.

Relativamente à questão principal neste trabalho, o papel da cenografia – e a essencial contribuição do *ethos* –, é necessário relacionar a importância das tipologias e gêneros marcados pela memória discursiva da obra *Strange Fruit* na apropriação de espaços estáveis para concretizar a formação de sentidos propostos pela cenografia do enunciado.

Cabe retomar a menção de Maingueneau ao paradoxo da cenografia, pois “é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ela engendra” (2013, p.98), aquela que alcança o coenunciador antes mesmo da cena englobante e genérica, que se constrói a partir da materialidade do texto. Está nessa terceira cena a matriz da interação entre os interlocutores e, justamente por isso, o poder discursivo dos fatos acontece no bojo do próprio discurso, produzindo sentidos e revelando o posicionamento ideológico do enunciador.

Sendo assim, podemos adiantar que, na cenografia de *Strange Fruit* estão reunidos os elementos capazes de articular a obra, estruturando-a e validando sua enunciação, exatamente por engrandecer a dimensão criativa de seu discurso, em que o simulacro do momento, do espaço e dos papéis sociais conhecidos e compartilhados culturalmente encontra-se engendrado.

A cenografia pode ser interpretada como uma espécie de “elixir”, que se materializa por meio desses elementos validados, e para além do que “está dito” no texto, pois mantém em sua essência a relação com a memória discursiva, situada em enunciações precedentes, permitindo que essa construção de significados seja compartilhada – e ressignificada – com o coenunciador, eixo que também ocupa lugar elementar na legitimação do enunciador, como veremos a seguir.

2.3. *Ethos* Discursivo

Para elucidar as questões apresentadas por Maingueneau no que concerne ao *ethos* discursivo, é pertinente retomar sua noção primária, cuja origem remonta à Retórica de Aristóteles, quando o termo denominava a construção de uma imagem de si, na mobilização da palavra, para garantir uma prática oratória bem-sucedida. Ainda que não de forma detalhada ou explícita, ao tomar a palavra, o enunciador investe na representação de sua pessoa diante de determinado(s) parceiro(s) legítimo(s) em uma situação oral de comunicação, buscando como efeito do discurso conquistar a confiança desses coenunciadores.

O *ethos* é bem sucedido quando está envolvido na enunciação sem que esteja explicitado no enunciado. Ainda que o locutor possua atributos “reais”, o *ethos* representado por ele se apresenta no ato da enunciação a partir de traços intradiscursivos, uma vez que eles estão associados a uma forma de dizer; e o coenunciador do discurso atribui ao locutor tais traços. À vista disso, essa definição de *ethos* está relacionada ao acontecimento enunciativo, não a um conhecimento extradiscursivo a respeito do enunciador. Como definido:

São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os ares que assume ao se apresentar. [...] O orador enuncia uma informação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, não aquilo lá. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 59).

Maingueneau (2008b) retoma a teoria aristotélica ao asseverar o *ethos* como a imagem de si no discurso, mas, em adição ao que foi determinado na retórica antiga, determina que a noção também pode ser aplicada aos enunciados escritos, ao afirmar que o texto escrito possui um *tom*, a partir do qual o leitor constrói a representação do corpo do enunciador e, por meio do qual, o dito ganha autoridade. Em termos mais recentes, o analista estendeu a concepção de *ethos* a todos os tipos de corpora, estimulado pela evolução das tecnologias de comunicação, determinantes para o despontar de novas práticas discursivas intersemióticas, como sugere, ao relacionar o crescente interesse pelo *ethos* à progressão das condições de produção e

circulação da palavra, diante da forte demanda representada pelas mídias audiovisuais e publicitárias.

Nos termos da AD francesa, ao se apropriar de um texto (verbal – seja oral ou escrito – ou visual), o enunciador aflora uma instância subjetiva que atua como o *fiador* daquilo que é dito. Ao nomear essa categoria subjetiva, para além da dimensão meramente oral, incorpora-se à noção de *ethos* um conjunto de características físicas e psíquicas. A partir da construção do coenunciador de determinado enunciado, esse fiador será dotado de um caráter e uma corporalidade, aspectos assim descritos:

O analista fala da disciplina do corpo exigida pelo *ethos* e obtida por meio de um comportamento geral e, complementar a tal definição, explica que é a partir de representações sociais – valorizadas ou não valorizadas – que o caráter e a corporalidade do fiador irão se formar, dando um suporte à enunciação, que poderá confirmá-la ou modificá-la. Por isso, não bastará ao texto o papel de mero objeto a ser contemplado pelo coenunciador. Para além disso, à enunciação caberá a finalidade de mobilizá-lo, promovendo sua adesão física a um bem estabelecido universo de sentido imposto tanto pelo *ethos* como por aquilo que o autor define como uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 65)

A encenação bem-sucedida do *ethos* se deve, em partes, à habilidade de persuasão do enunciador, que o levará a se identificar com a movimentação de um corpo em convergência com os valores socialmente determinados. Por sua propriedade, o *ethos* investe na imagem do fiador, que se utiliza de sua fala para criar para si uma identidade compatível com o mundo que ele irá construir em seu enunciado.

Segundo o teórico (2008b), o fiador deverá legitimar sua maneira de dizer dentro de seu próprio enunciado. E, como efeito desse processo, o *ethos* agirá sobre o coenunciador por meio do conceito de incorporação, delineado em três registros indissociáveis: i) a enunciação confere uma corporalidade ao fiador, ela dá corpo a ele, ii) o destinatário incorpora, assimila através da enunciação um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo, iii) essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

Mais do que simplesmente ocasionar a identificação do coenunciador ao fiador, essa “incorporação” implica a noção intitulada “mundo ético” – um meio em que se

concentra um determinado número de contextos estereotípicos relacionados a comportamentos verbais e não-verbais –, do qual a voz fiadora faz parte e, ao mesmo tempo, para o qual ela dá acesso. Ocupando um lugar de intérprete do enunciado, seja como ouvinte, leitor ou espectador, esse sujeito irá, de fato, se apropriar do *ethos*.

Esse “mundo ético” ativado pela leitura subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos; a publicidade contemporânea se apóia massivamente sobre tais estereótipos: o mundo ético dos executivos dinâmicos, o dos ricos emergentes, o das celebridades etc. O mundo ético das estrelas de cinema, por exemplo, inclui cenas como a subida dos degraus do palácio do Festival de Cannes, seções de filmagem, entrevistas à imprensa, seções de maquiagem etc. No domínio da música, vemos que a simples participação de um cantor num videoclipe tem como efeito inserir o fiador num mundo ético peculiar. (MAINGUENEAU, 2008, p. 18)

Pode-se pensar, por exemplo, em um site de entretenimento com a temática ‘Celebidades’, no qual são abordados assuntos relacionados à vida íntima e aos desafios profissionais de artistas da televisão. Esse mundo ético será composto por fotos das ‘estrelas’ em eventos ou em atividades comuns, entrevistas sobre seus projetos, matérias polêmicas com atenção à vida pessoal dos artistas e outros diversos conteúdos concedidos a um público composto por fãs (destinatários/coenunciadores) do universo televisivo e, em particular, das personalidades que o representam.

Pelo viés enunciativo-discursivo da Análise do Discurso, há também a distinção entre *ethos*-dito e *ethos* mostrado. O que o enunciador diz de si define o primeiro termo, enquanto o segundo é determinado pelas deduções que o coenunciador faz ao observar o enunciador durante a interação discursiva. Imaginemos um ambiente de trabalho, no qual um novo coordenador se apresenta como compreensivo, dedicado e atencioso, mas, nessa mesma ocasião, esse chefe interrompe as perguntas dos colegas, dá respostas inconsistentes e age com rudeza diante dos questionamentos. Esse é um exemplo que representa o “embate” entre dito e mostrado, no qual se percebe uma nítida incompatibilidade entre o que o locutor afirma ser e o que ele mostra em sua enunciação, discrepância que resulta na construção de um *ethos* negativo na interpretação do Outro.

Além desse par dito-mostrado, Maingueneau apresenta também o conceito de *ethos* pré-discursivo, quando o coenunciador concebe uma representação antes

mesmo de o enunciador se pronunciar. Tomando por referência o objeto desta pesquisa, quando Holiday sobe ao palco para se apresentar, o público já tem construído um *ethos* da cantora a partir de experiências próprias, estereótipos e conhecimentos socialmente compartilhados.

2.3.1. O enunciado irônico: para dizer o não dito

Ferramentas associadas à construção do *ethos*, as marcas linguísticas ou tipográficas são determinantes para delinear as características do enunciador e estabelecer o tom de um enunciado. Na análise dos versos de *Strange Fruit*, detemo-nos na ocorrência da ironia como importante marcador para o posicionamento do *ethos* enunciativo e da leitura do coenunciador diante de sua incorporação discursiva.

Em suas reflexões sobre a ironia, Maingueneau caracteriza o enunciado irônico como “aquele em que o responsável pelo dito, o locutor, faz ouvir uma outra voz, um outro ponto de vista insustentável [...] “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor” (MAINGUENEAU, 1997, 98). Trata-se de um fenômeno linguístico implícito, tão sutil que para ser identificado pelo coenunciador exige a observação de marcadores linguísticos tais como a hipérbole, as reticências, as aspas, o ponto de exclamação, entre outros; e na ausência desses elementos resta apenas recorrer ao contexto para que se possam recuperar elementos contraditórios no enunciado.

O objetivo é direcionar, pelo uso da ironia e de forma sincrônica, um enunciado a duas direções. Podemos citar, a exemplo disso, um dos versos analisados em *Strange Fruit*: enquanto para os supremacistas norte-americanos adjetivar o sul dos Estados Unidos como “nobre” parece expressar um elogio, aos afro-americanos e defensores do antirracismo, a palavra traz um sentido de reprovação e deboche.

A eficácia desse operador linguístico mora justamente na sutileza, nessa possibilidade de ser apreendida por diferentes perspectivas; caráter que também permite ao enunciador transgredir convenções que asseguram a coerência necessária para que a comunicação seja efetivada. Nesta configuração, o coenunciador atua como parceiro no processo da significação, tendo em consideração algumas

possibilidades de interpretação, com a finalidade de haver um efeito de aproximação, pois a partir dessa relação objetiva-se alcançar o coenunciador para posicioná-lo em concordância com o enunciador. Como resume Maingueneau (1997) a ironia:

(...) é um gesto dirigido a um destinatário, não uma atividade lúdica, desinteressada [...] não é por acaso, uma vez que “efetivamente, é da essência da ironia suscitar a ambiguidade e, com frequência, a interpretação não consegue resolvê-la (MAINGUENEAU, 1997, p. 99).

2.3.2. Identidade: um *ethos* às vezes inesperado

Em parte, considerável das pesquisas, a escolha do analista tende aos tipos de texto que supõem a identificação óbvia do *ethos*, isso tendo como referência corpus que são estudados mais frequentemente, como os textos publicitários, literários, jornalísticos e etc.

Para estudar textos desse tipo, podemos nos apoiar sobre um certo ponto de referências que vão, de alguma forma, colocar em simetria a relação entre o produtor do discurso e seu intérprete: o *ethos* participa de uma estratégia coerente, destinada a resolver um problema facilmente identificável. Mas é preciso sair do que Maingueneau intitula ‘corpora privilegiados’ para perceber que a construção do *ethos* é muito frequentemente uma tarefa incerta: porque os locutores ou os intérpretes não são experts, ou simplesmente porque os gêneros ou os tipos de discurso em questão não oferecem condições favoráveis.

Aborda-se, ainda, a insuficiência da noção para a análise de todo e qualquer texto; e, com isso, são propostas três dimensões atribuídas ao conceito, considerando-se o texto a ser observado para a pesquisa (MAINGUENEAU, 2018a, p. 322):

1. a dimensão “categorial” recobre coisas muito diversas. Ela pode tratar de papéis discursivos ou de status extradiscursivos. Os papéis discursivos são aqueles ligados à atividade de palavra: animador, contador, pregador, etc. Os status extradiscursivos podem ser de natureza muito variada: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro etc.;

2. a dimensão “experencial” do *ethos* recobre as características sociopsicológicas estereotipadas, associadas às noções de incorporação e de mundo ético: bom senso e lentidão do camponês, dinâmica do jovem empreendedor...;

3. a dimensão “ideológica” refere-se a posicionamentos dentro de um campo: feminista, de esquerda, conservador ou anticlerical... dentro do campo político, romântico ou naturalista... dentro do campo literário etc.

Ainda que tais dimensões interajam de maneira intensa, há uma recorrente e rigorosa seleção dos elementos a serem considerados pelos analistas, de acordo com o gênero e o tipo de discurso em observação. A exemplo, para um texto do gênero político eleitoral, o pesquisador comumente irá adotar a análise de características que marquem um posicionamento ideológico do *ethos* (extrema direita, economia liberal, nacionalismo) e de seus aspectos psicológicos (austeridade, soberania, conservadorismo).

Desta questão levantada por Maingueneau (2018a), nos detemos na fala sobre a construção do *ethos* como uma tarefa frequentemente incerta, e no desafio de observação ao qual o analista do discurso está exposto ao escolher determinados objetos de estudo. Nesse sentido, *Strange Fruit* ocupa um lugar que tem como premissa o objetivo de oferecer entretenimento, mas surpreende ao ser enunciado por um *ethos* não esperado (sobre o qual dissertaremos na análise mais à frente). Da mesma forma, temos uma cenografia que corresponde, inicialmente, às expectativas do coenunciador, mas se que torna uma manifestação antirracista, provocando tensão ao mesmo tempo em que marca um posicionamento discursivo estratégico para o que o discurso pretende enunciar.

2.3.3. *Ethos* e agenciamento

Haja vista a dimensão discursiva da cena de enunciação, mais especificamente na construção da cenografia, ao enunciador está destinada a escolha de determinado ‘tipo de encenação’ para que o enunciado proposto seja legitimado; e está justamente nessa asserção a essencialidade da noção do *ethos*, essa criação da imagem de si,

imprescindível para a construção de uma cenografia ideal para esta ou aquela enunciação.

Ainda a respeito desse tão vasto conceito, Maingueneau (2020) traz novas questões bastante pertinentes ao que propomos em nosso projeto. Especialmente ao falar sobre o conceito de agenciamento, que é possível definir, a partir da linguagem teatral, como ‘arte e estudo da organização’, referindo-se aos objetos organizados em um cenário físico. O autor nos propõe que não haveria cenografia – a encenação da enunciação constituída pela fala – sem a presença complementar desse agenciamento, visto que a ele devemos dar o título de parceiro do ato de comunicação.

Se consideramos como objeto de pesquisa um “iconotexto”, produto de uma associação interdependente entre elementos verbais e visuais, torna-se inconcebível basear nossa análise sobre apenas um desses aspectos. Pois, para os analistas do discurso, promover essa interação será uma forma de trilhar novos caminhos de pesquisa e enriquecer hipóteses a serem investigadas. Incorporado entre o gênero e a cenografia, o agenciamento é o que determina as posições enunciativas e perfila o *ethos*.

Como exemplo, ao sentar um locutor atrás de uma escrivaninha diante dos telespectadores temos um agenciamento que favorece uma cenografia, logo, um *ethos*, que pode ser definido como didático. Em contrapartida, um agenciamento que mascara o cenário da enunciação e o corpo do locutor – como no caso do comentário radiofônico monologal – favorece uma cenografia do tipo meditativo. Se o diretor de uma empresa hightech, ao fazer uma apresentação, fala imóvel atrás de um púlpito com um microfone, isso favorece um *ethos* institucional; falar se deslocando na cena com um microfone de lapela, por outro lado, favorece um *ethos* mais descontraído.

Os agenciamentos podem ser ou não procedentes da cena genérica. Ao citar um ritual religioso, cujo agenciamento é parte integrante da cena genérica, o autor ressalta se tratar, de maneira efetiva,

(...) de enunciados cujo significado e cujas circunstâncias – os objetos, o momento e o lugar – apropriados para sua recitação não são deixados à iniciativa dos participantes, mas fixados pela instituição e sacralizados pela tradição (MAINGUENEAU, 2020, p. 143).

No entanto, cabe ressaltar que os componentes da cena de enunciação não irão mobilizar os mesmos tipos de agentes, mesmo porque há diferentes categorias profissionais envolvidas em cada agenciamento. Em termos de funções pré-determinadas, o locutor está à frente da cenografia, apoiando-se, às vezes, em sugestões de mediadores.

Quanto ao *ethos*, alguma restrição pode partir tanto de uma instituição/tradição (cena genérica), como de um locutor (cenografia). Neste ponto, entra também a atuação dos “agenciadores”, que estão menos visíveis no processo de construção, mas são responsáveis pela configuração dos agenciamentos.

Maingueneau (2020) comenta que, durante muito tempo, era improvável que um professor pudesse modificar o agenciamento da sala de aula, onde se organizava a disposição de pesadas carteiras para os alunos e, para o mestre, uma mesa sobre uma espécie de tablado ao lado do quadro negro. No entanto, em conformidade com as rupturas discursivas, nada impede que a cenografia seja alterada em determinadas situações, ainda que sua disposição se considere controlada pelos agenciadores, uma modificação que, naturalmente, pode levar a uma tensão entre os elementos no conjunto da atividade discursiva, mas também pode atuar como uma estratégia discursiva efetiva a depender do enunciador.

Tendo apresentado as principais noções da AD, que contribuíram para direcionar esta pesquisa, dedicamos o último capítulo à análise discursiva de *Strange Fruit* e à exposição dos resultados depreendidos a partir das articulações realizadas.

3. UM ENTRELAÇAMENTO (INTER)DISCURSIVO E INTERSEMIÓTICO

Um discurso de protesto contra a segregação racial e a violência às populações negras nos Estados Unidos, *Strange Fruit* descreve o que parece ser uma cena no campo, na qual se testemunha uma árvore que chama a atenção, pois produz um fruto estranho, que balança suavemente em meio à brisa de um lugar ao Sul. Esse fruto, aos poucos, ganha características humanas, como olhos esbugalhados e boca torta, e conforme a enunciação acontece, percebemos que os versos, na verdade, narram uma cena em que os tais frutos representam os corpos de homens negros, cujo

sangue escorre pelo tronco e pelas folhas da árvore, enquanto a natureza segue cumprindo seu ciclo de vida e morte.

A canção poderia soar um tanto enigmática em um primeiro momento, mas foi compreendida à época em que Billie Holiday a cantou em um clube de jazz, nos Estados Unidos, conforme relatamos no primeiro capítulo deste trabalho, em que contextualizamos a conjuntura sócio-histórica, na qual os versos da canção foram concebidos e entoados.

Essa breve retomada converge com o que está determinado pela escola francesa da Análise do Discurso: a ideia de que o enunciado, em sua totalidade, está plenamente relacionado ao contexto sócio-histórico e às condições de produção do seu tempo, quando se articulam processos ideológicos e fenômenos linguísticos. Sendo assim, com a intenção de cumprir sua função humana, a linguagem deve ser interpretada não apenas como um amplo universo de signos, mas como um modo de produção social e interação humana.

Para acompanhar e compreender a análise discursiva da canção, apresenta-se abaixo, à esquerda, um quadro com a versão original de *Strange Fruit* e, do lado direito, a tradução livre.

STRANGE FRUIT	FRUTO ESTRANHO
<p>Southern trees bear a strange fruit. Blood on the leaves and blood at the root. Black bodies swingin' in the Southern breeze, Strange fruit hangin' from the poplar trees. Pastoral scene of the gallant South, The big bulgin' eyes and the twisted mouth, Scent of magnolias sweet and fresh, Then the sudden smell of burnin' flesh.</p>	<p>Árvores do Sul carregam um fruto estranho. Sangue nas folhas e sangue na raiz. Corpos negros balançando na brisa do Sul, Fruto estranho pendurado nos álamos. Cena pastoril do nobre Sul, Os olhos esbugalhados e a boca torta, Perfume de magnólia, adocicado e fresco, Então, de repente, o cheiro de carne queimada.</p>

<p>Here is a fruit for the crows to pluck, For the rain to gather, for the wind to suck, For the sun to rot, for the tree to drop, Here is a strange and bitter crop.</p>	<p>Eis o fruto para os corvos arrancarem, Para a chuva recolher, para o vento sugar, Para o sol apodrecer, para a árvore derrubar, Eis uma estranha e amarga colheita.</p>
---	--

Quadro 1 – Desenvolvido pela autora.

3.1. O enunciador

Na complexa engrenagem da estrutura discursiva, as marcas linguísticas são os elementos pelos quais manifesta-se a enunciação. Em um processo de análise discursiva, elas funcionam como indicadoras das características que definem, a partir do acontecimento enunciativo, a situação de enunciação linguística: enunciador, coenunciador, momento e lugar da enunciação. Ancorada por referentes de tempo, espaço e pessoa, tais marcas são auxiliares na apreensão da embreagem, conjunto de operações pelas quais um enunciado se ancora na situação de enunciação, e dos embreantes, também chamados de “elementos dêiticos”; que no enunciado marcam essa embreagem.

Em sua construção discursiva, *Strange Fruit* não apresenta marcas linguísticas que determinem a pessoa do enunciado, o que caracteriza o plano não embreado, quando ocorre o apagamento do par “eu-você” – normalmente marcado por pronomes pessoais, possessivos e determinantes. Da mesma forma, observamos que inexistem em nosso corpus os verbos dêiticos, aqueles utilizados para indicar que a situação narrada ocorreu no momento determinado pela enunciação.

Esse modo “desembreado”, aliás, não tem sua interpretação relacionada a situação de enunciação, pois o enunciado sob esse “regime” constrói universos autônomos. Dito isso, na canção, é possível notar a presença majoritária de compartimentos de base no presente do indicativo (em alguns versos, há ocorrência de gerúndio, forma verbal não finita), outra característica que nos permite determiná-la como enunciado não embreado:

[...] não há ancoragem na situação de enunciação: o presente não indica que o enunciado é verdadeiro no momento em que o locutor diz a frase; é um presente que não se opõe ao passado ou ao futuro. Ao contrário, ele indica que o enunciado é considerado como sempre verdadeiro, em todas as situações de enunciação e para qualquer enunciador. (MAINGUENEAU, 2013, p.137)

Além do tempo verbal, também estão em evidência figuras de linguagem como a metáfora, a personificação e a ironia (sobre a qual voltaremos a falar); elementos que são empregados, especialmente, na construção de textos literários narrativos, como *Strange Fruit*, textos científicos e outros em que a “desembreagem” ocorre com frequência. A escolha por essa construção enunciativa, inicialmente em formato de poema, está sobremaneira relacionada ao seu processo primário dessa criação, quando Alan Meeropol observou a fotografia que registrava a ocorrência daquele linchamento e, a partir do enunciado visual, descreveu a imagem, considerando as coerções do gênero, a partir desse lugar de testemunha ocular do acontecimento.

Cabe ressaltar que, mesmo que estejam apagadas as marcas das “pessoas”, evidentemente, o plano não embreado terá sempre enunciador e coenunciador, assim como um momento e lugar particulares. A esse respeito, Maingueneau assevera:

Os grupos nominais veem-se dotados de uma “pessoa”, embora tal “pessoa” seja uma categoria puramente linguística que indica apenas o papel desempenhado por esses grupos nominais ou por esses pronomes no ato da enunciação: na realidade fora da língua representada pelos enunciados, os seres não têm pessoa. (MAINGUENEAU, 2013, p. 128)

Podem estar ausentes as marcas linguísticas do sujeito, mas nessa modalidade de enunciação há marcas de modalização, o que nos leva aos textos não embreados modalizados ou subjetivos, aqueles em que é possível perceber a presença de um locutor por meio da enunciação de palavras que denotam subjetividade, tal como ocorre em *Strange Fruit* (nobre Sul, frutos estranhos e amargas, perfume de magnólia, adocicado e fresco etc).

Nesses termos, determinamos que a figura de Billie Holiday é a enunciativa da canção, que ocupa esse lugar de testemunha, encenando por meio desse discurso subjetivo um corpus que vai além do verbal e constrói sentidos na – e pela – interação entre as semioses textual, oral e visual. Aqui, não poderíamos reduzir nossa análise a apenas uma dessas perspectivas, uma vez que temos também como objetivo

demonstrar essa relação entre a cenografia e o *ethos* discursivo construído para legitimar o enunciado.

Note-se que, em se tratando de um discurso carregado pelo lamento, diante da narração de uma cena representativa das chagas fomentadas pela ideologia da supremacia racial, encontramos uma enunciativa cuja trajetória já está implicada no ato da enunciação. Poderíamos, talvez, propor a ideia da legitimação que também se intensifica pelo “lugar de fala” ocupado pelo enunciativo.

Além disso, em concordância com o que está posto a respeito do “sempre verdadeiro” do plano desembreado, parece-nos coerente pensar sobre essa posição do enunciativo, que condensa empírico e discursivo, tornando a legitimação tão efetiva, a ponto de, aos olhos do coenunciativo, se tornar o enunciativo “soberano” de uma enunciação. Ainda a esse respeito, arriscamos afirmar que é justamente a escolha desse plano enunciativo que torna o efeito da enunciação de *Strange Fruit* tão impactante.

Esse aspecto subjetivo, segundo Maingueneau (2020), tende a revelar as camadas do *ethos* discursivo na construção da cenografia e legitimação do enunciado. A fim de demonstrar as marcas enunciativas, propusemos abaixo uma análise dos predicados prototípicos do texto, compreendidos como as características relativas aos sujeitos da enunciação, evidenciando, em especial a utilização da ironia como operadora determinante para o posicionamento enunciativo. Destacamos, no quadro abaixo, os termos a partir dos quais direcionamos parte de nossa abordagem discursiva.

Quadro 2 – Desenvolvido pela autora.

PREDICADO PROTOTÍPICO	PREDICADO PROTOTÍPICO
Nobre Adocicado Fresco Pastoral	Corpos negros/Sangue Cheiro de carne queimada Boca torta / Olhos esbugalhados Fruto estranho/ Amarga colheita

Para explicar nosso raciocínio, lembramos que o efeito pretendido pela construção discursiva irônica é expressar, por meio do “dito”, o oposto ao que verdadeiramente

se quer dizer, ou seja, o “não dito”. Esse recurso, bastante eficaz no universo teatral, é comumente utilizado para produzir um humor sutil; no entanto, a depender do contexto em que o discurso se dá, o resultado será o que conhecemos como sarcasmo, que é íntimo da ironia, mas busca provocar um sentido ofensivo, insultuoso, agressivo, cruel etc.

É igualmente usual em construções discursivas que servem ao propósito de manifestar, protestar, explicitar insatisfação e repudiar – ainda que seja de maneira amena. Percebe-se a construção do sentido irônico/sarcástico em *Strange Fruit*, ao considerarmos os predicados, à esquerda da coluna anterior, que qualificam o “Sul” do qual a canção fala, indicando as dimensões topográficas e cronográficas da cenografia: nobre, celebrado, adocicado e pastoral. Se utilizados de maneira isolada, tais adjetivos têm, de fato, o sentido do que está dito. Seguindo no exercício de associação, elencamos o que está posto à direita da coluna de predicados: corpo de negro, sangue, carne queimada, boca torta, olhos esbugalhados e colheita estranha/amarga.

Finalmente, evocamos o intento de *Strange Fruit* de afrontar – pela discursividade – a memória do racismo e compreendemos a materialização da ironia pela contradição, tanto imagética quanto sensorial, entre os predicados destacados.

Estão aqui definidos os polos que revelam a alteridade marcada pelo contexto sócio-histórico ideológico do enunciado, que pode ser exemplificado pelas relações “opressor x oprimido”, “senhor x escravo”, “branco x negro”. Complementarmente, enumeramos abaixo os versos de *Strange Fruit*, destacando as marcas linguísticas (lexicais) e enunciativas, que atuam como operadores argumentativos, para demonstrar nossa análise acerca da construção discursiva do corpus.

1- Árvores do Sul / carregam um fruto estranho – Destaca-se a utilização da prosopopeia, uma figura de linguagem, para causar o efeito de personificação da árvore, que é descrita como sujeito animado, em seu processo natural de frutificação / A utilização da locução adverbial “do Sul” funciona como indicador topográfico, referente à localização de alguns estados sulistas nos EUA em que, como citamos anteriormente, a segregação racial e o linchamento de pessoas negras era uma

prática judicialmente legal / A palavra fruto, neste contexto, cumpre a função de metáfora para representar o corpo do homem negro.

2- Sangue nas folhas e sangue na raiz – Também aqui utiliza-se a prosopopeia quando a palavra sangue está atribuída às folhas e a raiz da árvore. A esses substantivos podemos associar a ideia da imagem de violência, do fluido orgânico resultante do ato de linchamento cometido contra os corpos de homens negros.

3- Corpo de negro balançando na brisa do Sul – A presença da locução adjetiva “de negro” está colocada para acentuar que não se trata de qualquer corpo, mas daquele marcado por uma característica relacionada aos corpos afro-americanos. Há uma contradição que também destaca o sentido de ironia, quando “balançando na brisa” evoca sensações de tranquilidade, suavidade; quando, na verdade, o termo remete a uma cena que impacta, perturba.

4- Fruto estranho pendurado nos álamos – Retomada do substantivo “fruto” como metáfora representativa do corpo do homem negro. Aqui, percebe-se “pendurado” sugere que o “fruto” é o sujeito passivo submetido àquele lugar.

5- Cena pastoril do nobre Sul – Com a adjetivação “pastoril”, tem-se a imagem de um cenário campestre, tranquilo e bucólico; mais uma marca de ironia quando retomamos a memória escravagista e violenta desse lugar. O “nobre Sul” funciona como marca topográfica e irônica, adjetivado para fazer referência à pretensa superioridade daquele espaço discursivo.

6- Os olhos esbugalhados e a boca torta – A descrição de partes do corpo humano explícita, por meio dos adjetivos “torta” e “esbugalhados”, as consequências físicas marcadas nos corpos negros referenciados na cena anteriormente.

7- Perfume de magnólia, adocicado e fresco – Faz referência a uma bela flor, de aroma agradável, típica de algumas regiões ao Sul dos Estados Unidos, o que marca mais um elemento topográfico.

8- Então, de repente, o cheiro de carne queimada – O verso traz uma antítese em contraposição ao anterior, e também uma ironia; uma vez que a carne (humana) em brasa produz um cheiro acre e desagradável.

9- Eis um fruto – Pela utilização do “eis” como advérbio de lugar, o que o enunciador produz é um efeito de chamamento ao coenunciador, como que para torná-lo cúmplice e testemunha da cena por ele narrada.

10- Para os corvos arrancarem / Para a chuva juntar / para o vento sugar / para o sol apodrecer / para a árvore soltar – Essa sequência de versos está marcada pela anáfora ‘para que’, funcionando como um encadeamento de ações que mimetizam a fisiologia de um fruto mantida sob os efeitos das intempéries até que apodreça e morra. A descrição dos elementos e processos representados por eles (a chuva enruga, o sol resseca, o chão absorve), também pode ser interpretada como um eufemismo para a morte dos homens negros retratados.

11- Eis uma estranha e amarga colheita – Em uma tradução literal, encontramos também ‘Eis uma estranha e amarga colheita’, com este último substantivo indicando uma ideia de coletivo, uma vez que a prática de linchamento e o ritual que se completava com o corpo pendurado em árvores acontecia de forma plural, com diversas ocorrências e, conseqüentemente, vários corpos. Também associamos a ideia de coletivo à espetacularização dos linchamentos, testemunhados por plateias de nobres cidadãos do Sul. O adjetivo ‘amarga’ denota a sensação desagradável resultante da experiência de testemunhar os atos violentos e brutais executados contra os homens negros, os ‘frutos amargos e estranhos’.

3.1.1. O coenunciador

Nesta categoria, seria oportuno considerarmos os movimentos ativistas, constituídos por afro-americanos, que experienciaram a escravidão em todos os seus brutais aspectos e, por gerações seguintes a essas, foram vítimas das conseqüências

de um sistema escravagista tão historicamente consolidado, capaz de manter a população negra em um lugar de subserviência e medo mesmo depois de uma suposta abolição.

Escolhemos, no entanto, expandir nosso olhar quanto à dimensão da figura do coenunciador em *Strange Fruit*, considerando que essa representação está estampada no corpo negro e na identidade negra como instituição étnica, dotada de uma individualidade marcada por costumes culturais, religiosos e comportamentais. Está continuamente submetida a uma adaptação compulsória ao incessante processo de desumanização representado por ameaças, pelo domínio identitário perpetrado por uma ideologia supremacista branca; e pela constitucionalização de um racismo “justificado” por determinados pressupostos religiosos e científicos.

Vamos além, ao considerar a força conscientizadora que a enunciação de Holiday estabeleceu ao ser elencada para tomar a frente dos primeiros movimentos no Congresso norte-americano rumo aos direitos civis. Mais do que isso, a interpretação destinava-se a estender o alcance das fortes palavras e expressões também ao público não-negro, traduzindo-se como símbolo da formação discursiva de protesto, com o objetivo de escancarar os atos de violência contra a população negra, no contexto da segregação racial, do racismo e da herança escravagista silenciada e institucionalizada nos Estados Unidos.

Em toda a sua complexidade enunciativa, os versos de *Strange Fruit* ecoam como um clamor de protesto, representando o corpo negro em versos que traduziram os horrores e as consequências de um sistema regido pelo racismo. Uma resposta que “pintou”, por meio da construção discursiva – ainda que de forma poética –, um retrato repulsivo e factual da história norte-americana.

3.1.2. Topografia: os lugares da enunciação

O termo “Sul” se repete como marcador de um posicionamento socioideológico baseado na produção latifundiária e escravagista. Uma entidade apoiadora das leis de Jim Crow, responsáveis pelas medidas de segregação racial aplicadas em estados sulistas dos Estados Unidos. O fato está relacionado àquele período que

mencionamos previamente, quando as tensões políticas e econômicas entre as regiões Norte e Sul do país culminaram em uma divisão territorial pontuada por posições ideológicas opostas.

Como relatado em nosso capítulo de contextualização sócio-histórica, beneficiados pelas condições geográficas e por altas taxas de exportação de produtos, os estados ao Sul eram financeiramente dependentes da agricultura e tinham como principal meio de rentabilidade as estruturas conhecidas como plantations, que, por sua vez, dependiam do trabalho escravo, um sistema que garantia alta lucratividade a custos baixíssimos para os produtores, submetendo os escravizados a um modelo contínuo de exploração.

A cena pastoril, caracterizada como bucólica e gloriosa, com suas doces magnólias, é representativa de uma sociedade regida por costumes conservadores e tradicionalistas, formada, em sua maioria, por herdeiros de gerações para as quais a escravidão era compreendida como uma transação comercial e os escravizados, como propriedade.

3.1.3. Cronografia - Um tempo ao Sul da escravidão

Da cena retratada no enunciado, depreendemos pelas próprias imagens (corpos negros, olhos esbugalhados, árvores do Sul, etc) uma construção de sentido que retoma a memória de um “ritual” de linchamento, uma prática comum, com ocorrências propagadas publicamente e que, conseqüentemente, mantinham-se inscritas no consciente coletivo.

A enunciação evoca uma memória que atormenta porque revela um posicionamento ideológico em que impera o discurso racista. Dessa memória, levantamos a referência ao passado escravagista junto a cumplicidade da supremacia branca controladora de um sistema impulsionado pela economia e preservado pelos interesses políticos.

Pela enunciação, localiza-se a matriz da supremacia branca em um momento em que os direitos civis para ex-escravizados não contemplavam a pauta dos senhorios, um tempo pós-abolição em que não havia nenhuma garantia de acesso dessa

população negra aos direitos básicos. O tempo, aliás, encontrava-se parado, ainda arraigado ao conservadorismo retrógrado e à ideia de superioridade infinita da “raça pura” perante os negros considerados “selvagens sem alma”.

3.2. O *ethos* de uma canção de protesto

Antes de seguirmos para a análise do corpus, reunimos abaixo – com o propósito de salientar os pontos visuais evidenciados – frames selecionados a partir de critérios determinantes que favoreçam uma observação mais nítida de nossos apontamentos: expressões visuais demarcadas em harmonia com trechos textuais destacados nesta pesquisa; imagens essas selecionadas a partir do vídeo da gravação para o programa *Chelsea at Nine*, da televisão britânica Granada TV, em 23 de fevereiro de 1959.

Imagem 8: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 9: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 10: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 11: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 12: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 13: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 14: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 15: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 16: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 17: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 18: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Imagem 19: Billie Holiday canta *Strange Fruit* no programa *Chelsea at Nine*



Em uma de suas reflexões a respeito do *ethos*, Maingueneau propõe que ele é “por natureza, um comportamento que, enquanto tal, articula verbal e não verbal para provocar no coenunciador efeitos que não decorrem apenas de palavras” (2008, p. 61). Parte determinante do processo discursivo, especialmente na construção da cenografia, ao *ethos* estão atribuídas uma voz e uma corporalidade que sustentam o enunciado e confirmam o que nele está dito.

Ao nos aprofundarmos na observação dos versos de *Strange Fruit*, também tomamos como referência as ideias fundamentais na definição deste conceito:

(...) tratando-se de uma noção discursiva, o *ethos* não se refere à imagem do locutor externa à fala, pois ele se constrói por intermédio do discurso; o *ethos* está vinculado a um processo interativo pela influência de outros; por ser uma noção híbrida (sócio-discursiva), o *ethos* só pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação histórica e socialmente determinada. (MAINGUENEAU, 2008, p. 17)

Pela observação conjunta dos elementos visuais e verbais que compõem os frames referentes à enunciação de *Strange Fruit*, destacamos a partir dos preceitos do *ethos*, os movimentos de apropriação do discurso na enunciação:

- i) movimentos da cabeça, inclinada para trás, e dos olhos horrorizados ao enunciar os corpos negros balançando nas árvores do Sul;
- ii) distorção da boca acompanhando a descrição da feição deformada dos “frutos”;
- iii) imobilidade do tronco e os movimentos muito contidos, tal qual uma testemunha impotente diante do que presencia;

iv) o tom rouco da voz, que exprime lamento e, ao mesmo tempo, manifesta as ironias marcadas discursivamente para confrontar os representantes daquele sistema opressor e violento em relação à população negra;

v) a própria figura da enunciativa, esguia e devastada no ato da enunciação, o que não se apoia apenas no plano visual, mas também no conhecimento do *ethos* prévio de Billie; uma mulher negra que vivenciou, para além do momento da enunciação, experiências muito próximas à cenografia construída pela canção.

Igualmente, a partir do que depreendemos sobre as novas perspectivas apresentadas por Maingueneau a respeito das variações do *ethos*, foi possível observar a questão do agenciamento na cenografia e sua conseqüente influência sobre o *ethos*.

i) no início do vídeo há um movimento da câmera em que se percebe a aproximação e o fechamento da imagem em plano americano, um pouco mais aberto em comparação a um close-up, focando no rosto e em parte do colo de Holiday;

ii) tal enquadramento ocasiona uma redução do quadro e a aproximação da enunciativa nos leva quase para dentro do enunciado;

iii) além de nos proporcionar uma visão minuciosa das expressões faciais e gestos curtos da enunciativa, notamos como característica marcante o minimalismo proposto pela quase inexistência de objetos. A escolha converge com a ideia da enunciativa-testemunha que narra pelos olhos a cena, determinante para a apreensão do *ethos*.

Conforme Holiday se apropria do discurso e assume a enunciação pelos gestos, olhares, expressões faciais e postura – em toda sua presença física dedicada a narrar a imagem brutal que presencia –, a cantora se apropria da corporalidade, determinada também pela “maneira de se vestir e se movimentar no espaço social (2013, p, 108)”, atributo que compõe a noção de *ethos* em paralelo com o caráter, conjunto de traços psicológicos associados ao personagem do enunciador.

Especialmente quanto à essa particularidade, os sinais psicológicos, há uma ressalva em que Maingueneau discorre sobre o fato de que conhecer o gênero e o tipo de determinado enunciado não é suficiente para induzir expectativas do coenunciador em relação ao *ethos*, quando estamos lidando com locutores presentes

na cena midiática, como a música, na qual muitos já são reconhecidos pelos destinatários.

O analista pontua que “o *ethos* efetivo de um enunciador resulta, então, da interação entre seu *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade” (MAINGUENEAU, 2020, p.12). Nesta conjunção, teremos, respectivamente:

+ cantora negra que interpreta um repertório comumente constituído por canções românticas, construídas por estereótipos da indústria musical da época – mulher apaixonada, mulher submissa aos mandos e desmandos do homem amado, traída, abandonada, psicológica e fisicamente dependente da figura masculina, dentre outros.

+ cantora negra, cuja trajetória artística é definida como problemática, com ocorrências de conhecimento público envolvendo abuso de substâncias ilícitas, agressões sofridas em relações abusivas, agressões físicas e morais dirigidas ao próprio público e certa irresponsabilidade profissional; dentre outros.

+ os aspectos corporais e gestuais impressos na enunciação no movimento de aderência e engajamento da enunciatória ao universo de sentidos discursivos ali propostos pela cenografia, o posicionamento ideológico antirracista.

Percebemos por essas definições que ocorre uma espécie de rompimento desse *ethos* pré-discursivo quando, pela construção enunciativa, o *ethos* de *Strange Fruit* se revela e, por meio da cenografia, é incorporada pelo coenunciador.

O *ethos* que atesta a canção de protesto, em uma enunciação que denuncia, pelo desvelamento de elementos orais e visuais, os horrores praticados contra o “corpo negro”, promove um movimento que reconfigura o *ethos* pré-discursivo de Holiday, transformando-o num *ethos* ativista e que, conseqüentemente, confronta a supremacia branca, a segregação racial junto a toda a violência contra o corpo negro.

Nos diversos relatos que remontam a relação entre Holiday e a canção, estão explícitas as sequelas ocasionadas pelo racismo pungente e a decisão de seguir entoando os duros versos de *Strange Fruit*.

Strange Fruit assombraria Holiday pelo resto de sua vida [...] O mesmo fez o racismo persistente que envenenou sua vida, assim como envenenou a vida de todo americano negro [...] uma amiga a viu andando pela rua 52 e gritou:

"Como vai, Lady Day?" A resposta dela foi cruelmente direta: "Bem, você sabe, eu ainda sou uma 'neguinha'." Não é à toa que ela apertou a música com força contra o peito, como um escudo e uma arma também. (Lynskey, 2011)

A partir desse registro, compreendemos que o mundo ético ativado pela enunciação é o da gênese do ativismo antirracista, movido não apenas pelo "corpo negro", definido por nós anteriormente como instituição étnica, mas também por uma presença representativa da democracia, que comunga ações em prol da integração e libertação social desse "corpo".

No percurso de nossa análise, buscamos considerar alguns materiais referentes à relação que se impôs entre Holiday e *Strange Fruit* a partir de sua primeira enunciação. Devemos considerar, obviamente, o compromisso primordial com a análise do discurso, logo não caberia propor aqui uma interpretação puramente empírica. Contudo, nos pareceu inevitável refletir a respeito dos resultados ocasionados para além do texto, muitas vezes, pela força enunciativa da cenografia e, sobretudo, do *ethos*. Talvez essa seja uma questão pertinente a ser explorada em uma vindoura pesquisa

CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a dedicar esta pesquisa à análise discursiva dos versos de *Strange Fruit*, testemunhávamos a intensificação de movimentos defensores da vida negra. Diversas foram as ocorrências que se repetiam com o mesmo enredo: o assassinato de uma pessoa negra ocasionado por um agente da lei de uma das instituições responsáveis pelos serviços de segurança pública. Desenrolava-se um período de explícita manifestação antirracista, um movimento incitado pela violência e segregação advindas do sistema escravagista, a estrutura matriz do racismo.

Obviamente, as questões relacionadas às temáticas raciais sempre estiveram em circulação. Entretanto com os avanços tecnológicos, mas também, principalmente, a um movimento de conscientização frente aos tabus sociais, as diversas vozes representantes dos movimentos negros alcançaram gradualmente – e seguem alcançando – espaços historicamente ocupados pelas populações socialmente privilegiadas.

Conforme aprofundamos leituras, tecemos comentários e arriscamos hipóteses, tornou-se ainda mais nítida a relevância de nosso objeto de pesquisa; posto que, sob a perspectiva dos conceitos da análise do discurso aqui desenvolvidos, apreendemos a importância de observar o enunciado em seu contexto sócio-histórico e ideológico.

Intrínseca aos conceitos de cenas, especialmente à cenografia, destacamos a importância do *ethos* para que a legitimação e irradiação de *Strange Fruit* tornassem-se viáveis. Em nosso corpus, essa imagem de si construída pelo coenunciador, cuja voz é determinante para promovê-lo a fiador do que é dito aos olhos do enunciador, está em Billie Holiday, a figura atravessada pelo contexto da segregação entre brancos e negros, nos Estados Unidos.

Em sua enunciação, os aspectos marcantes de caráter e corporalidade podem ser interpretados na “leitura” de seus gestos e olhares, de suas rugas de expressão, de sua postura. Observa-se na encenação a incorporação que constrói a identidade do corpo negro e suscita o movimento de aderência do mundo ético da enunciação.

Strange Fruit se constrói por um processo de transformação e integração, consolidando assim o efeito da memória discursiva: da fotografia, ao poema e depois

à canção, práticas discursivas que se mantêm em relação, manifestando o caráter intersemiótico determinante para a consolidação da enunciação de Holiday.

Pelas marcas lexicais e enunciativas demonstradas nessa análise, arriscamos assumir esta como uma obra dotada do que nomeamos “infinidade discursiva”; visto que a compreendemos como um enunciado tão perdurável quanto as estruturas racistas arraigadas nas sociedades fundadas sobre os pilares da escravidão, neste caso, em especial nos Estados Unidos e no Brasil.

Cabe, inclusive, pontuar que este ano (2021), a canção voltou a ser entoada por uma mulher negra, mas, desta vez para uma audiência de mais de 8 milhões de espectadores, quando a atriz e cantora Andra Day, protagonista do filme *United States vs. Billie Holiday*, subiu ao palco do Grammy³¹ para homenagear a icônica voz, representante do manifesto antirracista que marcou o início de um movimento em constante evolução.

Em relação aos nossos questionamentos a respeito das possíveis contribuições da AD para a resistência dos versos de uma canção de protesto, podemos afirmar que, sob os preceitos discursivos que concatenam os dispositivos teórico-metodológicos da Análise do Discurso da linha francesa de Maingueneau, perpetuam-se os sentidos produzidos pelos versos de *Strange Fruit* e perpetua-se a força de um discurso em constante processo de reconstrução.

31 Disponível em: <<https://www.grammy.com/grammys/news/grammy-sounds-of-change-andra-day-performs-billie-holiday-strange-fruit>> Acesso em 12 abr. 2021.

REFERÊNCIAS

AMOAKO, Aida. 80 anos desde que Billie Holiday chocou os EUA com sua interpretação da canção 'Strange Fruit'. *Portal geledés*. 2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/80-anos-desde-que-billie-holiday-chocou-os-eua-com-sua-interpretacao-da-cancao-strange-fruit/>>. Acesso em: 03 maio 2021.

AYRE, Maggie. Strange Fruit: A protest song with enduring relevance. *BBC news*. 2013. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-25034438>>. Acesso em: 20 out. 2017.

BAKER, Rob. Burlesque at the Chelsea Palace, and the Last Great Performance of Billie Holiday in 1959. *Flashbak*. 2018. Disponível em: <<https://flashbak.com/burlesque-chelsea-palace-last-great-performance-billie-holiday-1959-395423/>> Acesso em 10 jan. 2021.

BARANOV, Tamara. Strange Fruit – a fruta amarga do racismo. *Jornal ggn*. Sem data. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/video/strange-fruit-a-fruta-amarga-do-racismo>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

BELKO, William. A Tax on the many, to enrich a few: Jacksonian Democracy Vs. The Protective tarife. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-history-of-economic-thought/article/abs/tax-on-the-many-to-enrich-a-few-jacksonian-democracy-vs-the-protective-tariff/016AA53C709ADD420827717BD4138C47>> Acesso em: 05 jan. 2021.

BLAIR, Elizabeth. New Documentary 'Billie' Explores Mysteries Of Billie Holiday And Her Biographer. *NPR*. 2020. Disponível em: <<https://www.npr.org/2020/12/03/940104383/new-documentary-billie-explores-mysteries-of-billie-holiday-and-her-biographer>> Acesso em: 22 dez. 2020.

BLISTEIN, Jon. Unheard interviews, restored footage anchor new Billie Holiday documentary trailer. *Rolling Stone*. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/billie-holiday-documentary-trailer-1056189/>>. Acesso em 15 nov. 2020.

BRADLEY, David. Anatomy of a Murder. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/anatomy-murder/>> Acesso em: 29 jul. 2017.

BRANCO, Antônio. Amargo fruto (9/ Billie Holiday). *JAZZ*. 2019. Disponível em: <<https://www.jazz.pt/artigos/2019/05/07/amargo-fruto-9-billie-holiday/>> Acesso em: 25 fev. 2020.

CAMERON, James. A time of terror. Disponível em: <<https://atimeofterror.info/>> Acesso em: 26 mar. 2021.

COELHO, João Marcos. Gravada por Billie Holiday, 'Strange Fruit' é o primeiro clamor contra racismo. *Estadão*. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,gravada-por-billie-holiday-strange-fruit-e-o-primeiro-clamor-contra-racismo,921255>> Acesso em: 10 jun. 2017.

CORNEJO, Consuelo. Une chanson est-elle devenue le symbole de la lutte contre le racisme. *Academia.edu*. 2021. Disponível em: <https://www.academia.edu/35664551/Strange_fruit_Comment_une_chanson_est_el_le_devenue_le_symbole_de_la_lutte_contre_le_racisme> Acesso em: 19 jan. 2021.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.de Campinas, 3ª edição, 1997.

EASTER, Makeda. *O GLOBO*. Cantora diz só aceitar convite para posse de Trump se puder cantar hino negro. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-rebecca-ferguson-trump-2017010-story.html>>. Acesso em 05 mar. 2018.

EISENBERG, L. Peter. *Guerra Civil Americana*: Coleção Tudo é História 40. 2ª ed. S. Paulo: Brasiliense, 1990, 120 páginas.

FBI ARCHIVE. Billie Holiday Records. Disponível em: <<https://vault.fbi.gov/billie-holiday/billie-holiday-part-01-of-01/view>> Acesso em: 19 jan. 2021.

FISCHER, Audrey. The power of a poem. *Library of congress magazine*. Vol. 4, Número 2: Março/Abril 2015. Disponível em: <https://www.loc.gov/lcm/pdf/LCM_2015_0304.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2015.

GLOBO, G1. Tudo sobre George Floyd. Disponível em: <<https://g1.globo.com/tudo-sobre/george-floyd/>> Acesso em: 23 mar. 21.

GREENE, Meg. *Billie Holiday: a biography*. Greenwood Press. Westport, Connecticut, 2007.

GRILLO, Angela Teodoro. *Ao som do jazz: Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade*. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262017000100027>. Acesso em 06 fev. 2021.

HARI, Johann. The hunting of Billie Holiday. *Politico Magazine*. 2015. Disponível em: <<https://www.politico.com/magazine/story/2015/01/drug-war-the-hunting-of-billie-holiday-114298> > Acesso em: 20 jan. 2021.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLIDAY, Billie; DUFFY, William. *Lady Sings the Blues: The 50th-Anniversary Edition with a Revised Discography*. Editora Crown, 2011. 256 páginas.

JOHNSON, A. Third Annual Message to Congress (3 de dezembro, 1867). *Presidency*. Disponível em <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=29508>>. Acesso em 12 jan. 2020.

KAPLAN, Fran. An iconic lynching in the North. Bringing our history to light. *ABH MUSEUM*. Disponíveis em: <<https://www.abhmuseum.org/an-iconic-lynching-in-the-north/>>. Acesso em 21 out. 2020.

LYNSKEY, Dorian. Strange Fruit: the first great protest song. *The Guardian*. 2011. Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2011/feb/16/protest-songs-billie-holiday-strange-fruit> > Acesso em: 12 nov. 2019. MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. *Retorno crítico à noção de ethos*. Let. Hoje [online]. 2018, vol.53, n.3, pp.321-330. ISSN 1984-7726. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.3.32914>>. Acesso em 20 jun. 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P de Souza-e-Silva e Décio Rocha. – 6.ed. ampl. – São Paulo: Cortez, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, Ana. Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008a. p. 09 – 28.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábola, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos / Dominique Maingueneau*; tradução Sírio Possenti. - São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução Freda Indursky;. Campinas, SP: Pontes: Editores da Universidade Estadual de Campinas, 3ª edição, 1997.

MARGOLICK, David. *Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORAIS, Fagner. Trilha sonora: o nascimento de uma nação, por Henry Jackman. *Music n the run*. Disponível em: <<https://www.musicontherun.net/2016/11/trilha-sonora-o-nascimento-de-uma-nacao-henry-jackman.html>> Acesso em 05 jan. 2016.

SEM AUTOR. Abel Meeropol and Strange Fruit. *USHMM*. Disponível em: <<https://perspectives.ushmm.org/item/abel-meeropol-bitter-fruit>>. Acesso em 25 nov. 2020.

SEM AUTOR. Abraham Lincoln event timeline. *The American Presidency Project*. Disponível em: <<https://www.presidency.ucsb.edu/documents/abraham-lincoln-event-timeline>> Acesso em 6 dez. 2018.

SEM AUTOR. History of lynching in America. *NAACP*. Disponível em: <<https://naacp.org/find-resources/history-explained/history-lynching-america>>. Acesso em 21 out. 2020.

SEM AUTOR. Strange Fruit: Anniversary of a Lynching. *NPR*. 2010. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=129025516>> Acesso em: 29 jul. 2017.

SEM AUTOR. Sounds of change: Andra Day pays tribute to Billie Holiday with cover of "Strange Fruit". *Grammy*. Disponível em: <<https://www.grammy.com/grammys/news/grammy-sounds-of-change-andra-day-performs-billie-holiday-strange-fruit>> Acesso em 12 abr. 2021.

SEM AUTOR. U.S. Civil War took bigger toll than previously estimated, new analysis suggests. *Science Daily*. Disponível em: <<https://www.sciencedaily.com/releases/2011/09/110921120124.htm>>. Acesso em 25 nov. 2019.

SEM AUTOR. Presidente Abraham Lincoln. *Biblioteca digital mundial*. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/1502/#q=lincoln%2C+abraham%2C+1809-1865&qIa=pt>>. Acesso em 8 ago. 2020.

SEM AUTOR. Protestos recentes do Black Lives Matter foram os maiores da história dos EUA mostram levantamento. O globo mundo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/protestos-recentes-do-black-lives-matter-foram-os-maiores-da-historia-dos-eua-mostra-levantamento-24513754>>. Acesso em: 03 mar. 2021.

O'MEALLY, Robert. *Lady Day: The Many Faces of Billie Holiday*. Da Capo Press, 1991.

OROZCO, Marcelo. Billiemanía. *Exame*. 2021. Disponível em: <<https://exame.com/revista-exame/billiemanía/>> Acesso em: 16 fev. 2021.

PAVEAU, Marie-Anne. Memória, des-memória, a-memória: quando o discurso se volta para seu passado. Trad. Jocilene Santana Prado; Eduardo Lopes Piris. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n.5, p. 137-161, dez. 2013.

PETRUCCI, Lígia. *A canção em cena: corpo e gesto nas vozes de Mônica Salmaso e Maria João*. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/183061/001077615.pdf?sequencia=1>>. Acesso em 06 fev. 2021.

PINTO, Flávio Sabino. *Cena de enunciação, cena englobante e cena genérica: Implicações nos estudos do discurso*. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/1961/1505>> Acesso em: 20 out. 2020.

REELIN' IN THE YEARS PRODUCTIONS. Billie Holiday Strange Fruit Live 1959. *Youtube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk>> Acesso em 10 jan. 2021.

RENNÓ, Carlos. Fruta Estranha (Strange Fruit). Carlos Rennó: letrista. Disponível em: <<http://carlosrenno.com/letras/versao/versao-de-carlos-renno/fruta-estranha-strange-fruit/>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

ROONEY, Katie. All-TIME 100 Songs. *Populist*. EUA. Disponível em: <<https://entertainment.time.com/2011/10/24/the-all-time-100-songs/slide/strange-fruit-billie-holiday/>> Acesso em 20 out. 2019

ROSS, ROLO. Novo filme tenta mudar narrativa sobre vida de Billie Holiday. *UOL*. 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/reuters/2021/02/25/novo-filme-tenta-mudar-narrativa-sobre-vida-de-billie-holiday.htm>> Acesso em: 25 fev. 21.

SANBURN, Josh. 100 songs. *Time*. 2011. Disponível em: <<https://entertainment.time.com/2011/10/24/the-all-time-100-songs/slide/strange-fruit-billie-holiday/>> Acesso em 20 out. 2019.

SOUZA E SILVA, Maria Cecília; ROCHA, Décio. Resenha de *Gênese dos discursos*, de Dominique Maingueneau. *ReVEL*, vol. 7, n. 13, 2009. [www.revel.inf.br].

TAYLOR, Jennifer; CHILDERS, Andrew; DALTON, John; URELL Aaryn; SANNEH Sia; CANNON, Josh; BIALE, Noam; YOUNG, Bethany; EPPLER, Ian; BOONE, Kiara. *Lynching in America. Confronting the Legacy of Racial Terror Report*. 3^a. ed. Montgomery, Alabama: EJI, [2006 ou 2007].

THE CONSTITUTION AMENDMENTS: 11-27. *Archives*. Disponível em: <https://www.archives.gov/founding-docs/amendments-11-27?_ga=2.182209511.1948177654.1610464703-345236966.1610464703> Acesso em: 22 dez. 2020.

WEBER, Brandon. How 'Strange Fruit' Killed Billie Holiday. *Progressive*. 2021. Disponível em: <<https://progressive.org/dispatches/strange-fruit-caused-the-murder-of-billie-holiday-180220/>> Acesso em: 21 jan. 2021.