

## Comunicações

### Sobre o discurso não-verbal de MINAS: uma análise discursiva da capa do álbum de 1975 de Milton Nascimento

Luciano Cintra<sup>1</sup>

UNIRIO

#### Resumo

A partir de um referencial teórico do campo da Análise do Discurso – Souza(1997), Souza(1998), Souza(2013), Pecheux(1988), Foucault(2012) e Orlandi(2001) -, esse artigo pretende analisar a capa do álbum Minas(1975), de Milton Nascimento. A análise parte de um entendimento da imagem como um texto não verbal, carregados de significados historicamente determinados, que podem ser traduzidos em diversos enunciados (comentários) que não se esgotam mas se complementam, à medida que identificam o lugar social daquele que os produz e situam o objeto de análise em uma rede de filiações, de memória e interdiscusividades. Pretende-se defender a hipótese de que o discurso metafórico é fator determinante para a produção de sentido da obra.

**Palavras-chave:** Música. Minas. Milton Nascimento.

*Minas* é o décimo álbum da discografia de Milton Nascimento, segundo seu *website* oficial. Milton é co-autor da maior parte das canções, instrumentista, e assina, as funções de ‘Supervisão Musical’ e de ‘Ambientação Musical’, essa última junto com Wagner Tiso.

O álbum, ao longo de suas 11 faixas lançadas no original de 1975, mais duas faixas incluídas na remasterização de 1995, apresenta arranjos e orquestra-

---

<sup>1</sup> Aluno de Doutorado da Universidade do Rio de Janeiro (Capes), sob orientação do Prof. Dr. Silvio Merhy e co-orientação de Profa. Dra. Tania Clemente (UFRJ).

ções que estão em sintonia com a construção de uma identidade persôica bem definida.

A poética tende a ser impessoal, com muitos verbos no infinitivo e uma narrativa onde o sujeito se coloca fora da cena e da situação, fazendo uso expressivo de metáforas em diferentes níveis.<sup>2</sup> Recursos musicais expressivos do ponto de vista discursivo – tais como o uso de vocalizes, citações melódicas e textuais e ostinatos – reforçam o caráter metafórico e simbólico dos enunciados. Como um dizer-se sem palavras, o mostrar-se nas matizes e entrelinhas implicam o sujeito no discurso que ele profere, mesmo que esse discurso seja codificado, o que nos remete à noção da metáfora em sua expressão máxima.

*Minas* foi determinante para o estabelecimento de Milton Nascimento no cenário da música popular brasileira, como um artista de grande público. Ele que não era – inicialmente – artista popular, com potencialidades mercadológicas, a partir de Milagre dos Peixes, começa a ser um artista de grandes vendas, que se consolida em 1975 com o disco *Minas*, sucesso de crítica e público, recorde de vendas e shows com bilheterias esgotadas.

Como um álbum considerado “quase erudito”(Silveira,1975), “inesperado” (Carvalho, 1975), “trabalho que prende pela complexidade” e está para Milton assim como “como St Peppers está para os Beatles” (Bahiana, 1975) , cuja música é “difícil, sofisticada, invendável” (Motta,1975) pode se revelar um sucesso de vendas?

Uma das hipóteses, a que pretendemos defender nesta comunicação, é sugerida pela própria capa do disco, e sobretudo confirmada pelo discurso musical. A hipótese de que o discurso metafórico é fator determinante para a produção de sentido e também pela popularização/vendagem de *Minas*.

A capa de *Minas* se apresenta com um rosto. Milton Nascimento, de frente. Pode-se considerar que não há fundo, e mesmo a cabeça não é focalizada inteiramente: há um enquadramento fechado no rosto. O rosto está sem expressão, de olhos abertos, olhando seu interlocutor. O título do álbum aparece em letras prateadas, em caixa alta, no alto centralizado, coincidindo com a testa de Milton, conforme Figura 1.

---

<sup>2</sup> Utilizamos o modelo apontado por Marques(2008) , onde a metáfora pode estar presente em três níveis distintos: o nível da palavra, o nível da frase e o nível do discurso. Em outro estudo, concluímos que praticamente todas as canções apresentam a metáfora em algum nível (11 canções).



Figura 1: Capa do álbum Minas (1975)

A título introdutório, podemos destacar que a foto sugere um indivíduo que se posiciona de frente para a interlocução. Não qualquer indivíduo, mas o autor do discurso. Autor na perspectiva de Foucault (2012), e retomada por Orlandi (1998) que vem a ser “o princípio de agrupamento do discurso, unidade e origem de suas significações, o foco de sua coerência”.

Ou seja, Milton Nascimento como uma síntese ou uma resultante de uma formação discursiva,<sup>3</sup> em cujo domínio trafegam diversos artistas do Clube da Esquina. Diversos compositores e músicos, incluindo-se arranjadores e regentes, bem como técnicos de som, mixagem e masterização, artistas gráficos e todos aqueles que compõem os fatores de produção da obra. Milton sujeito do discurso está no centro de gravidade de toda essa dinâmica das condições de produção da obra, em torno do qual os demais indivíduos gravitam. Indivíduos que se tornam sujeito-único-Milton em uma voz e, especificamente em um rosto – já que tratamos do aspecto imagético da obra, nessa comunicação.

---

<sup>3</sup> Segundo Courtine(2014) a noção de *formação discursiva* aparece pela primeira vez na Arqueologia do Saber, de Foucault, em 1969. No entanto, Pecheux que elaborou o conceito, tal como se usa na Análise do Discurso. De modo resumido, pode-se dizer que a *formação discursiva* é o espaço onde se constitui “um sujeito universal que garante ‘o que cada um conhece, pode ver ou compreender’, e que o assujeitamento do sujeito em sineito ideológico realiza-se, nos termos de Pecheux, pela identificação do sujeito enunciador ao sujeito universal da formação discursiva: “o que cada um conhece, pode ver ou compreender” é também o que pode ser dito” (Courtine,2014, p. 74).

Observando a capa de *Minas*, entendemos que o autor se coloca frontalmente diante de seu interlocutor em uma atitude de diálogo aberto, de entendimento mútuo. Olhos abertos e feições tranquilas indicam um estado de receptividade e, por outro lado e de forma particularmente interessante, um estado de potencialidade no dizer pelo não dizer: os olhos parecem querer dizer mais do que captar, e assim o autor se projeta e, de certa forma, indica, ainda que de forma velada, como se deve fazer a leitura do dito.

Assim, ao olhar de frente o rosto do autor, o código se estabelece: o não-dito vem a primeiro plano e o dito se torna apenas uma sombra Orlandi(2001), um contexto. Orlandi (2001) trata da relação do dito e do não dito, descrevendo diferentes formas de silenciamento. Uma delas – o silêncio local – é o silenciamento imposto pela censura, comum em regimes ditatoriais, que impõe limites ao que se pode dizer, numa espécie de controle estratégico do discurso. Daí a necessidade, no caso de *Minas*, em buscar o não-dito que, segundo a autora, deve margear os limites do significativo, isto é, “não é tudo que não foi dito, é só o não-dito relevante para aquela situação significativa” Orlandi(2001,p. 83).

Baumworcel (1999), ao tratar das questões relacionadas à discursividade do rádio em tempos de censura e repressão, aponta para questões relacionadas à crise da palavra e da escuta:

Chamamos atenção para como esse ‘controle’ do pensar vem fazendo com que as palavras deixem de ter sentido. Esse mecanismo vem esvaziando o conteúdo das palavras. Além disso, a sociedade está tão ‘faladeira’ que as pessoas se ‘desligam’. O apelo do falar ficou excessivo e já não se escuta mais, mesmo quando estamos ouvindo. Fala-se muito e ouve-se pouco, ou seja, a quantidade da fala anulou a qualidade da escuta (Baumworcel,1999, p. 95).

Não apenas esse trecho, mas todo o trabalho da autora ilustra bem o cenário brasileiro das décadas de 60 e 70 e de como a relação do ouvinte com a própria rádio era codificado. Caberia resgatar Certeau (2000) para explicitar a dualidade da relação de poder, representada em uma das pontas pelas táticas, e por outra pelas estratégias: se as estruturas de poder reprimem e silenciam o discurso – estratégia -, de outro lado os diversos processos de apropriação e de produção de sentido se moldam e assim, em nosso caso, o discurso mágico e ritualizado assume instantaneamente o lugar dessa ausência da palavra.

A resignificação da palavra na música popular, que se materializa na obra de Milton Nascimento, vem a ser, então, indício de que esse objeto representa o negativo significativo, a exceção pertinente: a voz, cuja potência máxima

na música popular seria a transmissão do discurso verbal e, justamente por isso, veículo fundamental no estabelecimento de laços significativos de identidade coletiva, renuncia a essa palavra, embora se mantenha presente, em uma espécie de discurso ininteligível. Esse é o negativo, a exceção (Certeau,2011). Esse não-dito ser capaz de percorrer todos os caminhos estratégicos que determinam, por fim, aquilo que se pode dizer musicalmente, e ainda assim encontrar ressonância nas táticas individuais e coletivas a ressonância necessária para que se crie, ali, no uso e no consumo, o valor: esse é o significativo, o relevante (Certeau,2011).

Cabe nesse ponto lembrar Foucault (2012), quando aponta a dicotomia razão/loucura como um dos procedimentos de exclusão do discurso. É a partir daí que surge, historicamente, a figura do louco, como sendo aquele que diz o que não pode ser dito, diz verdades de forma simples e diretas e portanto seu discurso não pode circular. Recai na margem como ruído ou se refugia na palavra simbólica, cuja decifração se faz necessária:

E mesmo que o papel do médico não fosse senão prestar ouvido a uma palavra enfim livre, é sempre na manutenção da censura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que se crê – para sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes. Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece (Foucault, 2012, p. 13).

O processo de decifração aponta, em nosso caso, para dois caminhos: primeiramente a decifração estética – que por ora não nos interessa – e a decifração do discurso. O discurso que se crê poderoso, o discurso mágico – como pretendemos nos referir a essa noção foucaultiana -, o que carrega diversos poderes e que ritualiza, estabelece com o interlocutor um código que, além de ser elemento de decifração, é também um direcionador do sentido. Os olhos, portanto, sugerem esse código e orientam o sentido: o ouvinte já sabe como ouvir a música e já sabe o que esperar da música. Uma música que silencia e conduz a produção de sentido por um processo de paráfrase discursiva, essencialmente.

Essa pequena introdução serve apenas para situar a reflexão sobre a possibilidade enunciativa da interpretação imagética da capa de *Minas* como discurso não-verbal (Souza,1997) que é construído no olhar, à medida que a imagem produz sentidos ao impactar aquele que vê, no momento em que estabelece as pontes com sua memória discursiva:

Enfim, procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de inter-

pretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada "leitor". (Souza,1997).

Estabelecidas essas bases teóricas, passamos à análise da capa do disco. Para isso vamos nos ater na análise do rosto como operador discursivo e suas relações: o rosto, o rosto (em sua relação com o fundo), o rosto (em sua relação com o esquema de cor e luz), o rosto (em sua relação com a memória discursiva), e, finalmente, o rosto (em sua relação com o título).

O rosto delimita o aspecto pensante do sujeito. Seus sentidos todos presentes em uma representação imagética que sintetiza sua corporeidade e que capta aspectos históricos de seu processo de individualização. Em seu depoimento a respeito dessa capa, Cafi – autor da fotografia, diz:

Se você prestar atenção, antes do “Clube da Esquina” o “Milton” era um desenho; depois do “Clube da Esquina” era os dois meninos; depois “Milagre dos Peixes” era a mão; depois o outro “Milagre dos Peixes”, ao vivo, era Milton de costas, no palco (Assunção Filho, 2015).

O tempo e sua contraparte simbólica necessários para que o rosto enfim viesse a primeiro plano (10 obras ou 8 anos) aponta para um processo de construção do sujeito, onde o indivíduo vai sendo trabalhado pelo ideológico que lhe atravessa e, nesse sentido, segundo Pêcheux (1988), vem a ser – ele, sujeito – causa e origem de si mesmo:

de modo que o sujeito resulta dessa rede como “causa de si” no sentido espinosano da expressão. E é, de fato, a existência dessa contradição (produzir como resultado uma causa de si) e seu papel motor em relação ao processo do significante na interpelação-identificação, que nos autorizam a dizer que se trata realmente de um processo, na medida em que os “objetos” que nele se manifestam se desdobram, se dividem, para atuar sobre si enquanto outro de si (Pêcheux,1988, p. 157).

Compreendemos portanto que o rosto, em *Minas*, representa o ápice de um processo de sujeitamento, ou seja, de conclusão do processo de transfiguração de indivíduo a sujeito. Subitamente, na captação de uma foto, ou mesmo inesperadamente, surge o sujeito Milton. O rosto – no instante da captação -

simboliza o percurso histórico do indivíduo em processos sucessivos de territorialização/desterritorialização<sup>4</sup> que se materializam em *Minas*, como um dizer sem palavras.

Quando cheguei aqui no Rio, Bituca tinha ido para São Paulo e tinha parado de beber. Eu me encontrei com ele aqui e disse: “Pô, Bituca, você está muito legal, né?”. E ele disse: “Eu? Eu estou maravilhoso!”. Quando ele fez isso, eu “cléc”, bati. Quando “Minas” – que é a cara dele – apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia, ele apareceu de estalo (Assunção Filho, 2015)

O *estar maravilhoso* é a afirmação que valida, que proclama a autorização do discurso, que eleva o indivíduo à instância do sujeito. Ritualiza um discurso simbólico, inteligível para aqueles que conhecem o código implícito, e que possam reconhecer na não-palavra o sentido poético e imagético que ela sugere. Produz-se, nesse nível, uma crença, desencadeada por uma relação de autoridade: o receptor crê naquele que discursa como “emissor legítimo” (Bourdieu, 2003, p. 109) e que os receptores estejam “relativamente homogêneos em termos (...) sociais” (idem, p. 109). Aliada a isso vem a situação legítima, que é aquela que determina a “importância” (idem, p. 110) do que é dito e da forma como é dito, e a legitimação da linguagem, que se alcança quando “se diz constantemente, além daquilo que diz, que o diz bem” (idem, p. 110), e dessa forma, passa-se o falso por verdadeiro.

Justamente por essa combinação de forças se chega à experiência religiosa: o discurso da celebração e da exclamação. Determinadas essas condições a priori, o rosto sugere e aponta mas não diz, e aquele que vê reconhece e aceita, ainda que não compreenda. E desse novo universo simbólico sobrevém a desrealização, o proibir, o falar claro (idem, p. 116) que “desrealiza aquilo que diz” (idem, p. 117).

---

<sup>4</sup> Em minhas aulas e sessões de orientação em Análise do Discurso com a Profa.Dra. Tania Clemente, recebi dela, generosamente, a proposta de aplicação do conceito de *territorialidade* à análise de discurso em *Minas*. Registrem-se aqui os créditos e meus sinceros agradecimentos.

A relação rosto/fundo é marcada por um deslimite. Os contornos não são claros de modo que não se tem uma percepção clara de onde um começa e outro termina. Em parte pelo enquadramento close-up, em parte pelo tratamento de cor e textura. Se por efeito do primeiro só podemos distinguir o fundo nos extremos laterais inferiores, pelo efeito do segundo esses extremos se conectam ao centro da imagem, em contraposição às demais áreas, em tonalidade escura. Pelo esquema de luz vemos uma unidade em uma área correspondente a um triângulo na base inferior, como mostra a figura 2:



Figura 2: Esquema de Luz da capa de *Minas*

Esse triângulo dialoga com um pequeno retângulo à esquerda e com o título. As formas do rosto, entretanto, não são facilmente distinguíveis, não se percebe os contornos de boca, nariz e olhos. O indivíduo se apaga e dá lugar ao sujeito, um sujeito que (se) autoriza e (se) afirma no título: *Minas*. Mi(lton) Nas (cimento), como é explicado no encarte. O título é outro elemento de um dizer codificado, que exige decifração. E a chave está no encarte, no interno da obra. Onde a recepção se dá, a escuta acontece a conseqüentemente a produção silenciosa de sentidos. No contato íntimo e privativo com o ouvinte, o sujeito revela a chave do entendimento do título da obra que sugere o território mas que de fato vem a ser a transladação do indivíduo. Impresso na testa, um plano sobre um triângulo, o título ratifica o discurso religioso.

A textura por sua vez, também opera nesse sentido. O rosto parece feito de pedra, de tonalidade azulada, como se fosse um monumento, uma estátua,



um ícone. As letras em prata reforçam essa imagem de mineralidade. Cafí nos explica o tratamento da textura da foto:

E aí eu fiz naquele papel laminado. Aquilo, hoje em dia, se imprimir em papel laminado é fácil, mas naquela época era uma confusão, porque a tinta não secava, então a gráfica inteira – a Laborgraph – teve que imprimir. Tinha um laminado, imprimia uma plastificação, imprimia em cima, plastificava, imprimia em cima, assim umas três camadas. Foi muito confuso. Nessa época, o Bituca disse: “Se não sair essa capa, eu saio da Odeon”. Bituca já bancava essas coisas, tinha umas coisas assim (Assunção Filho, 2015).

A capa se torna, como podemos perceber, aspecto indissociável da obra. Elemento fundamental do discurso e da produção de sentido, ela encerra uma possibilidade técnica – condição de produção – que mobiliza e representa um aspecto essencial das relações de poder de uma época singular da Música Popular Brasileira: a necessidade de construção de novos mitos para alimentar a crescente indústria fonográfica no Brasil.

Em seu livro “Nada será como antes – MPB nos anos 70”, Ana Maria Bahiana transcreve uma série de entrevistas que evidenciam essa atmosfera no meio artístico, exatamente no de 1975. O silêncio musical de Chico Buarque aponta para uma expectativa diferenciada por parte do público, onde a espera da palavra conduz a um sentimento de que “de repente estou fazendo disco para um público de livro, por isso é que estou tentando escrever um livro” (Bahiana, 1980, p. 38). Em 77, Gilberto Gil narra uma experiência interessante:

Alguns tentaram abrir uma discussão aberta no meio do show comigo, uma discussão política no sentido de exigir de mim posições em relação a essas coisas (...) coisas que eu não me sentia na obrigação de responder porque eu tinha ido ali cantar (...) (Bahiana, 1980, p. 65)

Isso exemplifica a sensação que pairava no público da música popular brasileira. A sensação de que a música, a classe artística tinha debandado, saído de cena, não estava mais comprometida com os valores da juventude. “Muita gente que me entrevista, muita, muita gente mesmo me diz assim que não há movimento na música brasileira” (Bahiana, 1980, p. 45), diz Caetano Veloso, em 1975. Os artistas consagrados na década de 1960, desiludidos que estavam, ameaçados que estavam, e talvez, a essa altura, mais comprometidos com as necessidades do capital industrial do que com os antigos sonhos de transformação so-

cial, silenciavam politicamente, reproduziam esteticamente e falavam de forma obtusa. A respeito dos critérios de composição e seleção de repertório para o disco Jóia, por exemplo, diz Caetano:

Agora...o outro lado... não dá nem pra falar direito... é bem qualquer coisa, não sabe? Quer dizer, é muito variado... São coisas que eu faço... que só são minhas porque eu que fiz, que estou cantando aquilo, me senti atraído por aquilo, quis fazer... mas não está dentro de tendência nenhuma, não... (Bahiana, 1980, p. 44)

Fica evidenciado o afastamento do compromisso político, estético e o desligamento de movimentos e tendências. Aproximando-se das necessidades industriais, a música popular brasileira nesse momento se aproxima também de um alto nível de profissionalização, e apresenta características de esvaziamento ideológico, de criação de mitos e – sobretudo no que se refere à juventude – de consumo de drogas.

A juventude fica então à espera de novos ídolos, do novo herói, capaz de representar os anseios e esperanças da classe. Nesse cenário surgem novos nomes que não estavam atrelados a movimento nenhum: Milton Nascimento que, desde 1965, “vem construindo uma carreira constante, sólida, mas como ele diz, ‘na sombra, ali pela margem, sabe como é?’” (Bahiana, 1980) representa uma real possibilidade para a construção de um novo mito:

Conversando com Luiz Gonzaga Jr., não faz muito tempo, ele me falou de Milton. Que estava preocupado, talvez até aflito com o que estava acontecendo com Milton: “Esse país só vive tendo um ídolo, um padrão, um modelo. E estão querendo pôr o Milton lá. O trono está prontinho pra ele sentar (Bahiana,1980, p. 47).

E segue a autora:

E então, a partir de um ponto que ninguém, nem o próprio Milton, sabe definir, os estádios começaram a se encher para sua música forte e ampla. Com as platéias, cresceram as vendas de seus discos, até então considerados mais um investimento para prestígio do que um produto rentável para sua gravadora. A virada foi mais ou menos há dois anos, após o álbum Milagre dos Peixes e sua respectiva tempora-

da ao vivo, no Rio e em São Paulo. E agora ele está lá, “no fio mesmo da navalha”: Minas, seu último disco, testemunho vigoroso e permanente, teve 20 mil cópias vendidas por antecipação. Está chegando, agora, à casa das 32 mil. E continua subindo, enquanto Milton enche o Anhembi para o emocionante show de lançamento (Bahiana, 1980, p. 47)

À medida que Milton se constrói como sujeito – em sua discografia, como percurso até *Minas* - o discurso vai se codificando. O rosto aparece e a palavra se ausenta. Em tempos de repressão, onde a palavra estava em crise, essa combinação parece atender aos anseios da juventude e portanto às necessidades da indústria cultural que a essa altura se ampliava no país. O mito que surge a partir de um discurso religioso se conecta a sua própria historicidade enquanto indivíduo e ao seu imaginário enquanto sujeito. Portanto, podemos concluir que na trajetória de individuação do sujeito as marcas de exclusão e segregação acabam por conectá-lo ao coletivo através da dor que delas se originam. Uma conexão de subjetividades que estabelece o desejo mútuo da busca por um *referenciar-se a*: o jogo do estabelecimento das identidades minoritárias relacionais como táticas de subversão e resistência às estratégias das estruturas de poder.

## Referências

ASSUNÇÃO FILHO, Carlos da Silva. Depoimento – *Museu Clube da Esquina*. Disponível em <http://www.museuclubedaesquina.org.br/canal/museu/depoimentos/>. Acesso em 29/07/2015.

BAHIANA, Ana Maria. Milton, Gil, Bahia e Minas Geraes. Opinião. Rio de Janeiro, 26 set. 1975. Caderno B. p. 20.

BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1980.

BAUMWORCEL, Ana. Sonoridade e resistência: a rádio Jornal do Brasil-AM na década de 60. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense.

BOURDIEU, Pierre. O que quer dizer falar. In: BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003, p. 101-118.

CARVALHO, Alberto Carlos. Discos. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 22 dez. 1975. Caderno B. p. 7.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história. 3ª.edição. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 19a.edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos.. 2ª.edição. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 22ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussuriano. Vitória, UFES, 2008.

MOTTA, Nelson. Paradão. O Globo. Rio de Janeiro, 19 dez. 1975. Rio Show. p. 35.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. São Bernardo do Campo: EMI-ODEON, 1975. 1 LP. EMCB-7011.

ORLANDI, E. P. "Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico". *Rua, Campinas*, 4: 9-19, 1998.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PECHEUX, Michel. *Análise de discurso*. 4a.edição. Campinas: Pontes, 2014.

PECHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SILVEIRA, Emilia. *Minas: Milton Nascimento a música e a terra como resumo da vida*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 dez. 1975. Caderno B. p. 10.

SOUZA, T. C. C. *Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não verbal*. 2º. Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso. La Plata e Buenos Aires, agosto, 1997.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de. *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*. In: *Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n ° 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001*.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. *Discurso e cinema: (I)materialidades discursivas e efeitos metafóricos*. *Cadernos de Semiótica Aplicada, Rio de Janeiro*, vol. 11, n. 1, julho, p. 23 -37, 2013.

