

**ESTADO DE MATO GROSSO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA

**A REPRESENTAÇÃO DE FELICIDADE EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS:
RETOMADA E ATUALIZAÇÃO NO/PELO DISCURSO**

**CÁCERES-MT
2020**

PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA

**A REPRESENTAÇÃO DE FELICIDADE EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS:
RETOMADA E ATUALIZAÇÃO NO/PELO DISCURSO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística, da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito para obtenção do título de mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Borges de Moraes

Linha de pesquisa: Estudo de Processos Discursivos.

CÁCERES-MT
2020

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

O48r OLIVEIRA, Patricia Barbosa de.

A representação de felicidade em letras de Músicas Sertanejas: retomada e atualização no/pelo Discurso / Patricia Barbosa de Oliveira. – Cáceres, 2020.

90 f. ; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* (Mestrado Acadêmico) Linguística, Faculdade de Educação e Linguagem, Câmpus de Cáceres, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.

Orientadora: Dra. Milena Borges de Moraes.

1. Discurso. 2. Letras de Música Sertaneja. 3. Mudanças Histórico-Sociais. 4. Sentidos de Felicidade. I. Moraes, M. B. de, Dra. II. Título. III. Título: retomada e atualização no/pelo Discurso.

CDU 81'42

PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA

**A REPRESENTAÇÃO DE FELICIDADE EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS:
RETOMADA E ATUALIZAÇÃO NO/PELO DISCURSO**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Milena Borges de Moraes
Orientadora – PPGL/UNEMAT

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Avaliador Externo - UFSCAR

Profa. Dra. Rejane Centurion Gambarra e Gomes
Avaliadora Interna – UNEMAT

APROVADA EM: 16/10/2020

Dedico aos meus pais Fernando Pio de oliveira e Izabel Barbosa Filho; aos meus irmãos Nelci Maria de Oliveira e Paulo Barbosa de Oliveira; a todos os profissionais que se dedicam aos estudos da linguagem; aos meus estimados professores que participaram de minha formação básica, superior e pós-graduação. Por fim, a todos os brasileiros ouvintes de música sertaneja e oriundos da tradição rural caipira brasileira.

AGRADECIMENTOS

No caminho que percorri para chegar até aqui encontrei diversos obstáculos, os quais precisaram ser vencidos a fim de alcançar meus objetivos, por isso, o apoio de algumas pessoas foi fundamental, a quem deixo, portanto, os meus sinceros agradecimentos.

A Deus, pelo apoio espiritual, a força, o ânimo e a inspiração concedidos a mim durante o período de mestrado, na execução das disciplinas e deste trabalho.

Aos meus pais, Fernando Pio de Oliveira e Izabel Barbosa Filho, pelo amor, carinho, dedicação, exemplo de vida, minha educação e cuidados especiais dados com excepcional atenção à minha pessoa.

Aos meus irmãos Nelci Maria de Oliveira e Paulo Barbosa de Oliveira, pela amizade e amor. Ao meu irmão, também o agradeço por receber-me em sua casa durante as viagens feitas durante o mestrado.

A todos os professores que dedicaram parte de seu tempo e compartilharam seus conhecimentos à minha formação básica, superior e pós-graduação. Em especial, agradeço ao professor Walter Aparecido Szubris (*in memoriam*), cujo excelente trabalho como professor de língua portuguesa, rendeu-me a paixão inicial pela área de linguagens e pela profissão. Também agradeço o professor Augusto Garcia de Lima (*in memoriam*), por fomentar a inspiração inicial dada por Walter.

À professora Milena Borges de Moraes, por aceitar-me como sua orientanda; dedicar-me seu precioso tempo à orientação do trabalho; compartilhar seus conhecimentos comigo; incentivar-me e apoiar-me nos momentos de desânimo e falta de inspiração durante a escrita da dissertação; sua paciência e por atuar sempre com respeito e humildade em todos os momentos de orientação.

À orientação dada pela professora Marta Helena Coco durante a execução da monografia, a qual serviu-me de inspiração para a execução desta dissertação. Também a agradeço por sua amizade, carinho, incentivo e atenção.

Ao professor Isaías Munis Batista, pelas dicas, apoio e inspiração como professor da área de linguagens.

A todos os meus colegas de trabalho da creche Irmã Maris Stella e das escolas Maria Miranda Araújo e André Antônio Maggi, pelo incentivo, apoio, parceria, e, principalmente, pela inspiração como educadores. Em especial, às colegas Cláudia Regina, Bruna, dona

Nicinha, Sueli, Eliane, Leice e Fabiana, por me apoiarem durante o período de seleção do mestrado.

Aos amigos Rosinete Ramos dos Anjos, Marineia Araújo de Brito, Marileide de Salles, Nilcelena Ferreira, Luana Franávia, Natália da Silva Macedo, Natália Marques, Patrícia da Silva Dutra, Maria Dias, Camila, Jorge, Antônio, Samuel, Maria Imaculada, entre outros, pela amizade, compreensão, apoio e incentivo, os quais serviram de suporte emocional durante o mestrado.

À colega Edineth, por receber-me em sua casa durante as minhas estadias, em Cáceres, para a execução das disciplinas.

À amizade e apoio dos colegas de Pós-graduação, especialmente à Priscila e ao Fernando.

Aos professores Roberto Baronas e Rejane Centurion, por aceitarem participar da banca de qualificação e defesa de mestrado, e, por contribuírem com este trabalho a partir de sugestões, apontamentos e compartilhamento de conhecimento.

A todos os meus familiares vivos e antepassados, por deles herdar costumes, gostos e tradições, os quais relacionam-se com a tradição rural brasileira e serviram-me de inspiração na seleção do material de pesquisa.

A todos profissionais da música sertaneja, por seus trabalhos, os quais me inspiraram como brasileira ouvinte de música sertaneja e descendente da cultura rural brasileira, e moveram-me a analisar o discurso sertanejo.

*Raiz é a gente se fazer passado
Pra conservar as nossas tradições
É prestigiar o que chegou primeiro
Contra as tais modernas invenções
É não abrir a mão de uma viola
Que bem mais perto fala aos
corações(...)
Raiz é ser sertão
Primeira luz da civilização
Raiz é tradição
Raiz eu sou porque também sou chão
[...]
(José Fortuna/ Paraíso – composição de
15/01/1983)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal mostrar quais efeitos de sentidos em torno de felicidade se constituem, historicamente, em letras de músicas sertanejas compostas em períodos diferentes, considerando as condições de produção e as posições de sujeito nas suas relações com a memória discursiva, ou seja, sob a perspectiva teórica da análise de discurso de linha francesa, cunhada por Pêcheux. O arquivo da análise foi composto de quatro letras de música sertaneja, sendo duas do sertanejo caipira, uma do sertanejo romântico e outra do sertanejo universitário. Para a análise discursiva, seguimos um percurso histórico-social da constituição da música sertaneja, focando na relação das letras de músicas sertanejas com sua exterioridade e observando as posições dos sujeitos em relação à memória discursiva e às formações discursivas. Para tanto, foi fundamental considerar a constituição discursiva dos sujeitos intérpretes e compositores sertanejos, assim como suas formações ideológicas, relacionando-os às imagens dos sujeitos representados nas letras de músicas analisadas. Além disso, também foi importante relacionar as letras de músicas sertanejas escolhidas a acontecimentos histórico-sociais dos períodos em que foram feitas as composições. Por conseguinte, relacionando língua, sujeito e história analisamos, a constituição do efeito de sentido de felicidade no sertanejo caipira, romântico e universitário, procurando observar a representatividade do discurso do brasileiro na música sertaneja e com o estudo dessa representação discursiva observamos, pois, o homem brasileiro sertanejo falando e significando no mundo. Como resultado, na análise discursiva das letras de músicas selecionadas, percebemos que ao longo do processo histórico-social pelo qual a música sertaneja passou, muitas foram as mudanças sofridas pelos sujeitos representados nela, assim como os efeitos de sentidos dos discursos produzidos por eles. No que se refere ao sentido de felicidade, observamos que na primeira letra de música, para o sujeito rural, essa representação está ligada ao campo, enquanto para o sujeito urbano representado na mesma música refere-se à ostentação; para o sujeito representado na segunda letra, o sentido de felicidade também está relacionado ao campo; na terceira letra, o sentido de felicidade vincula-se ao amor; e na última letra, o sentido de felicidade é a retomada de ostentação. Nessa conjuntura, ancorando-se na memória discursiva dos sujeitos caipira, romântico e universitário, os sentidos retomam o já-dito, para atualizarem-se.

Palavras-chave: Discurso. Letras de música sertaneja. Mudanças histórico-sociais. Sentidos de felicidade.

ABSTRACT

The present work has as main objective to show which effects of senses around happiness are historically constituted in lyrics of country songs composed in different periods, considering the conditions of production and the positions of subject in their relations with the discursive memory, that is, under the theoretical perspective of the analysis of French line discourse, coined by Pêcheux. The file of analysis was composed of four lyrics of country music, two from the country yokel, one from the romantic country and one from the university country. For the discursive analysis, we follow a historical-social path of the constitution of the country music, focusing on the relationship of the lyrics of country music with its exteriority and observing the positions of the subjects in relation to the discursive memory and discursive formations. For this, it was fundamental to consider the discursive constitution of the interpreters and country, as well as their ideological formations, relating them to the images of the subjects represented in the lyrics of songs analyzed. In addition, it was also important to relate the lyrics of the country songs chosen to historical-social events of the periods in which the compositions were made. Consequently, relating language, subject and history we analyze the constitution of the sense effects of happiness in the country songs, romantic and university seeking to observe the representativeness of the discourse of the Brazilian in the country music and with the study of this discursive representation we observe, because, the country man Brazilian speaking and meaning in the world. As a result, in the discursive analysis of the lyrics of selected songs, we realize that throughout the historical-social process through which the country music went through, many were the changes suffered by the subjects represented in it, as well as the sense effects of the discourses produced by them. Regarding the sense of happiness, we observe that in the first lyrics, for the countrified subject, this representation is linked to the field, while for the urban subject represented in the same song it refers to ostentation; for the subject represented in the second lyrics, the sense of happiness is also related to the countryside; in the third lyrics, the sense of happiness is linked to love; and in the last lyrics, the sense of happiness is the return of ostentation. At this juncture, anchored in the discursive memory of the countrified, romantic and university subjects, the senses return to what has already been said, for update themselves.

Key words: Speech. Country music lyrics. Historical-social changes. Senses of happiness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1. A ANÁLISE DE DISCURSO E SEUS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	17
---	-----------

1.1 Discurso, Ideologia, Efeito de Sentidos	18
1.1.1 Discurso.....	19
1.1.2 Ideologia.....	21
1.1.3 Efeitos de sentidos.....	23
1.2 Sujeito Discursivo	25
1.3 Formação Discursiva.....	27
1.4 Memória Discursiva.....	31
1.5 O texto.....	34

CAPÍTULO II

2. MÚSICA SERTANEJA E SUA CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA.....	37
2.1 Sertanejo Caipira.....	40
2.2 Sertanejo Romântico.....	47
2.3 Sertanejo Universitário.....	56

CAPÍTULO III

3. EFEITOS DE SENTIDOS PRODUZIDOS EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS	61
3.1 Terra Roxa.....	62
3.2 Caboclo na Cidade.....	69
3.3 Sem medo de Ser Feliz	72
3.4 Camaro Amarelo	76
3.5 Retomada e ressignificação de felicidade nos gêneros do sertanejo.....	80

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	87
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

Mas, e se o sertão fosse o mundo?
(Irene Severina Rezende)

Na história do homem e sua existência no Planeta Terra, há indícios e registros históricos de que a música sempre serviu de representação cultural e discursiva para o ser humano. Na Bíblia Sagrada, um dos livros mais antigos e lidos no mundo, o rei Davi usava cânticos de salmos para expressar seus sentimentos religiosos e se comunicar com o seu Deus. A música também vem servindo ao homem, desde tempos remotos, para entretenimento e forma de diversão a diferentes civilizações históricas e atuais.

Na história do Brasil, a música serve como expressão cultural desde os tempos anteriores à colonização portuguesa, Vainfas (1995, p. 60) afirma que “as cerimônias indígenas eram inseparáveis de bailes e cantos que congregavam a aldeia inteira, regadas a cauim e a petim”. A música sertaneja tem uma ligação com os indígenas, pois foi durante a colonização brasileira, a fim de catequizar os índios, que os jesuítas iniciaram uma história de música no Brasil, a qual daria sustentação ao nascimento da Música Sertaneja. “Os mais primitivos sons caipiras nasceram na época da colonização do Brasil, [...] trazido pelos jesuítas a partir de 1549” (BUENO, MALOZZI & OLIVEIRA, sd, p.04).

Desde seu início, a música sertaneja serviu ao homem brasileiro como ambiente de representações discursivas de seus pontos de vista ideológicos nas mais variadas temáticas. Essas temáticas, assim como seus pontos de vista, diferem muito de uma época à outra, assim como, do sertanejo caipira para o sertanejo romântico, como também para o sertanejo universitário. Nessas representações simbólicas, considerando as diferenciações nas representações discursivas dos pontos de vista do homem sertanejo brasileiro, percebe-se também uma atualização no sentido de felicidade retratado na Música Sertaneja ao longo da história do Brasil.

Essa percepção moveu-nos a analisar a respeito de como se deram as atualizações dos sentidos de felicidade em letras de músicas sertanejas caipira, romântica e universitária. Focando nisso, delimitamos como objetivo principal em nossa pesquisa, compreender que efeitos de sentidos se constituem historicamente nas letras de músicas sertanejas compostas em períodos diferentes, considerando as condições de produção e as posições de sujeito nas suas relações com a memória, as formações discursivas, em relação à representação do sentido de felicidade. Assim, o arquivo da análise foi delimitado por quatro letras de músicas sertanejas, a saber: *Terra Roxa*, de Teddy Vieira, de 1962; *Caboclo na Cidade*, de Dino

Franco e Nhô Chico, de 1982; *Sem Medo de Ser Feliz*, de Zezé de Camargo, de 1996, e *Camaro Amarelo*, de Bruno Caliman *et al*, de 2012, as quais foram tomadas como textos, desconsiderando elementos como sonoridade, poética, entre outros. Tomando-as como textos, consideramos a qualidade heterogênea deste sob o do ponto de vista de sua constituição discursiva fundamentado pelo viés da AD.

Nessa perspectiva, vale vislumbrar dois trabalhos que discutem questões relacionadas à música sertaneja e serviram de embasamento teórico para a realização desta pesquisa. O primeiro deles é a obra *De Caipira a Universitário: a história do sucesso da música sertaneja*, de Antunes (2012), na qual pudemos conhecer melhor o percurso histórico da música sertaneja, do sertão à cidade. A viola chegou ao Brasil no período de colonização, trazida pelos jesuítas com o objetivo de catequizar os índios, e está até a atualidade. Nessa perspectiva trazida pelo autor, a história da música sertaneja origina-se da música rural brasileira, tendo o interior do estado de São Paulo como uma das bases principais de seu nascimento e fortalecimento. Nascida como forma de representação cultural do homem do campo, a música sertaneja perpassou por diversas transformações temáticas e ideológicas, alcançando o patamar de produto musical midiático e conquistando a posição de gênero musical mais tocado, no Brasil.

As transformações vividas pela música sertaneja tiveram influências históricas e sociais, como a chegada do rádio ao país, êxodo rural, desenvolvimento urbano, televisão, modernização dos discos musicais, internet, mudanças de regimes de governos brasileiros e o ingresso de jovens do interior nas universidades. Diante da necessidade de sobrevivência no mercado musical, compositores e intérpretes da música sertaneja foram compelidos a deslocarem das origens sertanejas indo de encontro às tradições e ideologias urbanas. Com isso, outros gêneros musicais brasileiros acabaram por intervir na música sertaneja, como o caso da música romântica de Roberto Carlos, a qual representou um estímulo para o surgimento do sertanejo romântico, cuja principal temática é o amor. Além disso, a música sertaneja fomentou-se em gêneros estrangeiros, estando entre eles o *mariachi* mexicano e a música *country* norte-americana. Foram adotadas, então, inspirações de artistas estrangeiros e nacionais, implementações de outros instrumentos musicais além da viola e modificações no visual do intérprete sertanejo caipira.

Segundo Antunes (2012), os processos de divulgação percorridos pela música sertaneja, os quais utilizaram diversos suportes, também foram essenciais para sua popularização, entretanto, por ser um gênero rural, seus artistas enfrentaram diversas barreiras

econômicas e sociais. Assim, a música sertaneja modernizou-se e, hoje, transita nas temáticas rurais caipiras, românticas e sertanejo universitário.

O segundo trabalho selecionado refere-se à dissertação de mestrado intitulada *A moral religiosa em músicas sertanejas: sentidos do bem e do mal* (SANTOS, 2015), na qual foi analisado, na perspectiva da Análise de discurso, as formas de subjetivação do sujeito caipira em quatro letras de música sertaneja no que se refere à moral religiosa, observando por meio de advérbios de tempo e formas verbais, marcas da temporalidade de passado e presente, bem como outros imaginários dicotômicos como o urbano e o rural, riqueza e pobreza, o bem e o mal.

Santos (2015), ao apresentar a história da cultura caipira, analisa a constituição do sujeito, representado pelo locutor sertanejo. Os sentidos nas letras de músicas sertanejas analisadas funcionam a partir de um imaginário do público sertanejo com a sua relação com a cultura caipira, colocando esse sujeito sertanejo como menos favorecido por meio da confrontação de termos como “coitadinho” com “grande”. Além disso, ao analisar o discurso moral-religioso, vislumbra a questão do assujeitamento do sujeito ao poder supremo de Deus, como uma forma de solucionar seus problemas sociais ignorados pelo poder terreno responsável. Entretanto, apesar do assujeitamento, o autor considera que o discurso moral-religioso presente no *corpus* não funciona como um instrumento de dominação. Também nota-se que não há um discurso que discute os problemas sociais, levando-os para o viés político, apenas indicações de sentidos, os quais mostram que no imaginário popular há um pessimismo em relação aos políticos brasileiros.

Nessa esteira, o modo de pensar a sociedade do sujeito caipira, no *corpus* analisado, está inscrito na memória discursiva, constituída por costumes e tradições oriundas ou inseridas em uma cultura caipira, na qual está relacionada à moral-religiosa conservadora. Interpelado pela ideologia religiosa o sujeito tem a ilusão de que a moral é o aspecto mais importante, acarretando sentidos de lamentação e inconformismo em relação à atual sociedade. Assim, o campo representa o perfeito, e, por conseguinte, o bem; o urbano representa os problemas sociais simbolizando o mal, havendo, assim, uma divisão discursiva entre dois mundos, o urbano e o rural.

O interesse pelo tema “música sertaneja” vem desde a graduação desta mestranda, tendo feito na monografia uma abordagem diacrônica, crítica e de ensino utilizando quatro letras de músicas sertanejas. Nessa análise, foram utilizadas três das letras de músicas analisadas neste trabalho, sendo que a terceira música analisada na monografia foi *Entre Tapas e Beijos* de 1989. As letras de músicas foram escolhidas na monografia por

representarem diferentes épocas da música sertaneja, as quais refletem diferentes comportamentos sociais do brasileiro. Num dos capítulos foi feita uma abordagem indicando temas que podem ser trabalhados em sala de aula usando como materiais didáticos as letras das músicas em questão. Nessa abordagem, a qual não tomou como base a análise de discurso, percebem-se mudanças de uma música para a outra, não apenas no comportamento do sujeito representado, como também em alguns dos sentidos representados nas músicas analisadas. A troca da terceira música se deu pelo fato de haver uma lacuna muito grande de tempo *Entre Tapas e Beijos*, de 1989, e *Camaro Amarelo*, de 2012, e também pelo fato de *Sem Medo de Ser Feliz* ter sido composta no apogeu do Sertanejo Romântico e representar bem as temáticas desse segmento da música sertaneja.

Inspiradas pelas percepções obtidas na monografia acerca das mudanças nos sentidos representados em letras de músicas sertanejas, retomamos a análise das letras de músicas e as mobilizamos a partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso de orientação francesa, cuja representação significativa temos Michel Pêcheux, Orlandi e Maingueneau. Dessa forma, usamos a análise de discurso para buscar “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2015, p. 13).

Para alcançar o objetivo principal da pesquisa, delimitamos os seguintes objetivos específicos: compreender a constituição discursiva histórico-social da música sertaneja; refletir acerca dos efeitos de sentidos produzidos pela memória discursiva no sentido de felicidade retratado nas letras de música sertaneja; analisar os discursos reconstruídos na enunciação de cada letra de música, a partir da retomada, deslocamento, desdobramento atualização e circulação do discurso acerca de felicidade e, por sua vez, da imagem discursiva dos sujeitos representados nas letras de músicas selecionadas.

Esta pesquisa encontra-se estruturada em três capítulos, a saber:

No Capítulo I, abordamos os aspectos teóricos-metodológicos da análise de discurso, iniciando com uma breve explanação sobre a análise de discurso, seguindo com a exploração de elementos que constituem o discurso. Assim, abordamos questões que envolvem a constituição do sujeito e do sentido. Entre estas questões, falamos das funções do papel da história, da língua e da ideologia nos processos de significação da fala humana. Também exploramos a relação da constituição do sujeito e discurso com as formações discursivas, ideológicas e memória discursiva. Para compreender melhor as atualizações de sentidos e a constituição do sujeito na análise de discurso abordamos o efeito metafórico sob o viés trazido por Pêcheux e Orlandi.

No Capítulo II, relatamos a constituição discursiva sócio histórica da música sertaneja. Levantamos elementos sobre fatos que envolvem essa constituição, como a história da música rural, o nascimento da música sertaneja e as subdivisões que ocorreram dentro do gênero musical sertanejo, a saber, sertanejo caipira, sertanejo romântico e sertanejo universitário. Para isso, fizemos uma abordagem histórica sobre os protagonistas da música sertaneja, como cantores e compositores, assim como músicas famosas, procurando relacionar esses sujeitos aos acontecimentos sócio-históricos e às mudanças ocorridas na música sertaneja. Neste capítulo, também fizemos uma contextualização de cada música escolhida com o período histórico em que se deram suas composições. Tendo considerado as letras como textos, essa abordagem se faz necessária, porque para a análise de discurso, no estudo da significação do texto, o que importa é saber “como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo” (ORLANDI, 2011, p. 69).

No Capítulo III, há a análise discursiva do nosso *corpus* empírico, enunciados de quatro letras de músicas sertanejas, usando como base a teoria do discurso abordada no primeiro capítulo e a constituição discursiva histórico-social da música sertaneja explorada no segundo capítulo. Dessa maneira, propomo-nos a analisar o sentido de felicidade de cada sujeito representado nas letras de músicas, assim como as retomadas, deslocamentos, desdobramentos e atualizações.

Na sequência, apresentamos os resultados do nosso estudo e a discussão, bem como as referências bibliográficas utilizadas na elaboração desta pesquisa.

CAPÍTULO I

A ANÁLISE DE DISCURSO E SEUS ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou — eu não aceito. (Manoel de Barros)*

Desde as civilizações pré-históricas como o Egito antigo e os reinos antigos da China, havia estudos voltados à tentativa de compreender o ser humano. O homem, na busca constante de entender a si mesmo e seu *habitat*, vem construindo diversos caminhos para alcançar esse entendimento, dentre eles, a Ciência, a partir da qual, o homem percebeu que ele e o universo podem ser estudados por diversificados ângulos, a saber: Ciências da Natureza, Ciências Humanas, Ciências Exatas e Ciências da Linguagem.

No que se refere aos estudos acerca da linguagem, é na filosofia onde encontramos, inicialmente, o interesse por compreendê-la, bem como sua relação com o homem. Com o tempo, as reflexões levaram os estudiosos a definirem uma ciência da linguagem, cujo objetivo visava descrever e/ou explicar a linguagem humana, a linguística. Inaugurada no início do século XX, a linguística possibilitou o nascimento de outra ciência: a Análise de Discurso.

Este capítulo tem o objetivo de apresentar o dispositivo teórico da Análise de Discurso que fundamenta nossa pesquisa no campo da linguagem. Discorreremos de modo específico, sobre a questão do discurso, efeitos de sentido, ideologia; sujeito discursivo; texto; formação discursiva; memória discursiva. Para a fundamentação utilizamos obras de quatro teóricos da Análise de Discurso a saber: Pêcheux, sendo as principais obras; *O papel da memória* (1999), *Análise automática do discurso* (1997a), *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1997c) e *O discurso: estrutura ou acontecimento* (2015); Orlandi, destacando-se as obras *Análise de discurso: princípios e procedimentos* (2015), *Discurso e leitura* (2012a), *Discurso e texto* (2012b), *O que é linguística?* (2005) e *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* (2007) Maingueneau em *Discurso e análise de discurso* (2015) e Baronas em *Ensaio em análise de discurso: questões analítico-teóricas* (2011).

A Análise de Discurso cunhada por Michel Pêcheux (1997a), toma o discurso como objeto de estudo e a questão de como o sentido se produz está no núcleo dessa teoria, relacionando língua, sujeito e história como constitutivos para a produção de sentidos. Além disso, esse dispositivo teórico-analítico emerge por meio de três áreas de conhecimento, a saber: Psicanálise, Linguística e Materialismo Histórico. Confluindo essas três áreas, o estudo da análise de discurso “não se reduz ao objeto da linguística, nem se deixa absorver pela

Teoria Marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a Psicanálise” (ORLANDI, 2015, p. 18). Trabalhando na confluência das três áreas, a Análise de Discurso encaixa-se como uma ciência de interpretação, entretanto ela “não estaciona na interpretação, trabalha seus limites, seus mecanismos, como parte dos processos de significação” (ORLANDI, 2015, p. 24). Com a contribuição dessas três áreas, nos estudos da análise de discurso, procura-se compreender a língua não apenas como estrutura, mas principalmente como um acontecimento.

A proposta básica desse dispositivo de leituras, a análise de discurso, é “considerar como primordial a relação da linguagem com a exterioridade” (ORLANDI, 2005, p. 60). As exterioridades são as condições de produção do discurso compostas pelo falante, o ouvinte, o contexto da comunicação e a ideologia (histórico-social). As condições de produção do discurso são essenciais para um analista de discurso ao tentar apreender os efeitos de sentidos de um discurso. Essas condições também são necessárias para a constituição da análise de discurso, pois, para que esta se constitua traz para sua situação “o sujeito descentrado e a situação, concebida, não em si, mas metaforizada pela articulação entre o simbólico e o político. Projeção da situação, no discurso, através das formações imaginárias. Relação da linguagem com sua exterioridade” (ORLANDI, 2019, p. 141). Interessa-nos compreender como se dá essa articulação entre simbólico e político, assim como a relação da linguagem com sua exterioridade.

Maingueneau (2015), por sua vez, relata a França como um dos principais lugares de desenvolvimento da análise de discurso, local em que ocorreu a definição dessa teoria, como um empreendimento ao mesmo tempo teórico e metodológico, e uma das formas “de ampliar os trabalhos em linguística para as relações entre língua e sociologia” (p. 18).

Seguindo o foco em ampliar os trabalhos em linguística para as relações entre língua e sociologia, com o filósofo Michel Pêcheux, a análise de discurso ancorou-se ao mesmo tempo no marxismo de Althusser, na psicanálise de Lacan e na linguística estruturalista. Dessa forma, o procedimento trazido por Pêcheux pode ser entendido como uma espécie de psicanalista de discurso influenciado por um projeto marxista, cujo alcance é ao mesmo tempo político e epistemológico, procedimento este, o qual, nas análises dos textos, procura revelar a ideologia a que estão destinados a dissimular significativamente.

Na sequência, descreveremos algumas categorias analíticas necessárias à nossa compreensão e análise do arquivo selecionado nesta pesquisa.

1.1 DISCURSO, IDEOLOGIA, EFEITOS DE SENTIDOS

1.1.1 Discurso

O discurso não é apenas um objeto linguístico, mas também um objeto simbólico sócio-histórico que está na base da produção da existência humana, nos permitindo, por esse objeto, observar a relação entre língua e ideologia, compreender como a língua produz e reproduz sentidos e como o homem se significa no mundo.

Nessa perspectiva, o discurso não se define “como um transmissor de informação, mas como efeito de sentido entre locutores” (ORLANDI, 2005, p.60). Ao pensarmos nesse efeito de sentido produzido entre locutores, pensamos na inscrição da língua na história como uma articulação necessária para produzi-los. O discurso implica uma exterioridade à língua, ninguém diz algo porque simplesmente o quer fazer; o que é dito resulta de uma relação de sentido estabelecida por locutores num processo social e histórico. Nesse processo, é a linguagem que é a responsável por mediar o homem e sua realidade natural e social. O discurso é essa mediação e é ele que possibilita as atualizações e as transformações do homem e de suas realidades sociais.

Dessa maneira, o discurso pode ser entendido como uma prática de linguagem em que as palavras se movimentam historicamente e socialmente e para observar essas palavras em movimento estuda-se o discurso. “Com o estudo do discurso observa-se o homem falando no mundo” (ORLANDI, 2015, p.13). Observando-se o homem falando, através do discurso, o analista de discurso apreende dele o social, o histórico e o linguístico, podendo assim compreender a posição-sujeito que ele ocupa no mundo. Não se deve tomar o discurso como um objeto empírico porque ele é “o lugar teórico em que se intrincam, literalmente, todas as suas grandes questões sobre a língua, a história, o sujeito” (MALDIDIER, 2003, p. 15). Considerando que o discurso é a materialidade da ideologia, ele torna-se o lugar de observação do contato entre língua e ideologia.

Dizer que o discurso é efeito de sentido entre locutores nos faz pensar que as relações de linguagem são relações ocasionadas por relações entre sujeitos e relações entre sentidos, sendo estes sentidos múltiplos e heterogêneos. A compreensão desses sentidos se dá pelo analista de discurso, usando a ideologia como um mecanismo estruturante do processo de significação, pois ela “se liga inextricavelmente à interpretação enquanto fato fundamental que atesta a relação da história com a língua” (ORLANDI, 2015, p. 94). Assim, pode-se dizer que o encontro entre a língua e a história, no discurso, só é possível graças à ideologia; entender a relação entre língua e história implica entender a relação entre língua e ideologia. De acordo com Pêcheux (1997c), a ideologia funciona como a responsável por interpelar o

indivíduo em sujeito, interpelação essa, crucial para a produção de discursos, pois não há discurso sem sujeito. Portanto, observando-se a relação da língua com a ideologia compreende-se como a língua produz sentidos nos discursos produzidos pelos sujeitos.

A partir dessa noção de discurso, as reflexões acerca da linguagem deslocaram-se para além da dicotomia língua/fala ou competência/desempenho. Tomando o discurso como objeto de estudo, a língua não aparece como um sistema abstrato e fechado, muito menos um código. A língua encaixa-se como condição de possibilidades de discursos; nela, através do processo histórico-social, a análise do discurso adquire o sentido pleno. A língua é, na AD, a materialidade específica do discurso e funciona para a produção de sentidos, permitindo “analisar unidades além da frase, ou seja, o texto” (ORLANDI, 2015, p. 15). Esse é o objeto de análise científica do discurso, o texto.

Segundo Maingueneau (2015), sendo a análise de discurso uma ciência não exata, uma de suas características é a sua instabilidade que advém da própria noção de discurso. Cada discurso é particular e se inscreve em contextos sociais, ou conjuntos de textos, podendo derivar outros discursos. Dessa maneira, ao mesmo tempo o discurso refere-se a objetos empíricos e transcende todo ato de comunicação particular, sendo o homem submetido a ele. Assim, para esse teórico, a noção de discurso envolve pensá-lo como uma organização **além da frase**, ou seja, mobiliza também “estruturas de *outra ordem*, diferentes das da frase” (MAINGUENEAU, 2015, p. 25).

Por meio da atividade verbal entre os interlocutores há uma interatividade entre dois ou mais sujeitos e isso dá ao discurso a qualidade de interativo. Nessa perspectiva, a conversação ou enunciação configura-se como uma das formas de manifestação de sua interatividade. O discurso é também contextualizado, pois as palavras são por natureza semanticamente incompletas e precisam ser indexadas a um contexto particular de troca linguística para alcançar seu sentido.

O discurso só é discurso se estiver relacionado a um sujeito, no entanto, na perspectiva da AD, um discurso é dominado pelo dispositivo de comunicação do qual ele provém, portanto, o sujeito não é o ponto de origem soberana de seus discursos. Implica, então, pensar que os enunciados se inscrevem em uma cadeia de enunciados em que há enunciados posteriores e anteriores. Por isso, o sujeito é submetido a um descentramento radical e não pode ser considerado a origem do sentido. Por conseguinte, para adquirir sentido, o discurso precisa estar inserido no interior do interdiscurso; para interpretar um enunciado ou um texto é necessário relacioná-los a outros enunciados e a outros textos.

Sendo o discurso submetido a condições de existência como o sujeito e o discurso, ele também é regido por normas, pois as atividades verbais dos sujeitos, assim como cada ato de linguagem, são regidas por normas particulares, as quais regem as trocas verbais entre os interlocutores, fazendo com que a produção de discurso se engaje em um conjunto de normas. As trocas verbas entre os interlocutores ocorrem por sujeitos inseridos em configurações sociais de diversos níveis; assim o sentido é construído socialmente no interior de práticas sociais. Analisar, portanto, o discurso, implica relacioná-lo aos dispositivos de comunicação, normas de atividades linguísticas e aos grupos dos quais são extraídos. Sendo assim, refletir em análise de discurso implica articular espaços disjuntos entre realidade e língua, as palavras e as coisas.

Nessa esteira, Maingueneau (2015) considera que ao partir das considerações em que se ocorrem a produção e análise de discurso, o discurso não pode ser mais tratado como um conjunto de signos, mas como práticas que formam sistematicamente os objetos que falam. Há um espaço incerto entre as palavras e as coisas, entre a linguagem e o mundo, portanto, o espaço do discurso também é incerto, perpassando pelo linguístico, o social e o psicanalítico. Dessa forma, a AD se diferencia de outros dispositivos linguísticos, questionando ao mesmo tempo, o sentido, o poder e a subjetividade.

1.1.2 Ideologia

Ao filiarmo-nos na AD, faz-se necessário pensar a relação do homem e da língua com o seu exterior, o que implica pensar a relação da língua e do homem com a ideologia. Nesse sentido, Pêcheux (1997a, p. 166) observa que os acontecimentos discursivos “pertencem ao gênero ideológico”, pois o homem, na posição discursiva de sujeito, ao significar face a um objeto simbólico, podendo ser uma letra de música, um texto jornalístico, ou um discurso político, é interpelado a um trabalho ideológico, o da interpretação, ao tentar entender “o que pode dizer” esse objeto simbólico. Assim, a ideologia coloca o homem frente à sua relação imaginária com suas condições materiais de existência, interpelando o indivíduo em sujeito, o qual só se significa ao significar.

Nos deslizamentos de enunciados, a proposta da AD considera o texto como uma forma de observar “a relação das condições materiais de base e o processo, trabalhando com a noção de funcionamento e de ideologia (efeitos, formações imaginárias)” (ORLANDI, 2019, p.143). No trabalho de observação dessas relações, cabe ao analista de discurso, por meio dos deslizes do efeito metafórico, situar o gesto de interpretação do sujeito expondo seus efeitos

de sentido. Nesse caso, a interpretação pode ser considerada “uma prática simbólica, uma prática discursiva que intervêm no mundo, que intervêm no mundo real do sentido” (ORLANDI, 2012b, p. 25). Tudo isso só é possível porque a análise de discurso trabalha no lugar em que o equívoco faz parte da língua; uma vez que a língua se inscreve na história, esse lugar ocupado pelo equívoco é o lugar em que a língua faz sentido.

O equívoco está relacionado ao modo de funcionamento da ideologia, sendo seu fator estruturante, pois por ele a história fará sua intervenção para que a língua faça sentido. Dessa maneira, as questões voltadas às características do sujeito e do sentido e suas relações ideológicas e discursivas, devem ser trabalhadas voltando “a interpretação enquanto exposição do sujeito à historicidade (ao equívoco, à ideologia) em sua relação com o simbólico” (ORLANDI, 2012b, p. 25). O gesto de interpretação, responsável por expor o sujeito ao equívoco da língua, fará a relação entre sujeitos, língua, história e sentidos. Consequentemente, o sujeito trabalha e é trabalhado pela ideologia na exposição dos efeitos do simbólico. Sendo o sujeito uma projeção (uma imagem simbólica) do homem falando no mundo, a ideologia tem a função de relacionar linguagem e mundo. Dessa forma, a análise de discurso traz para sua problemática a relação entre simbólico e político.

Assim, a mobilização de um dispositivo analítico precisa produzir um deslocamento em sua interpretação, permitindo que se trabalhe as fronteiras das formações discursivas, e, por conseguinte, as fronteiras das formações ideológicas, permitindo vislumbrar o equívoco da língua e o modo como a ideologia opera, ou seja, compreender como o sentido é afetado pelas formações ideológicas. Para Pêcheux (1997a, p. 166), “cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’”, e, conflitando-se umas com as outras, essas formações se relacionam a posições de classes e de sujeitos.

O modo como o sujeito ocupa sua posição discursiva e como ele é afetado pelas relações conflituosas entre as formações ideológicas não lhe é consciente. Essa situação ocorre porque discretamente, pelo modo do inconsciente, a ideologia o impõe ao assujeitamento de tal modo que o sujeito não perceba que está sob seu efeito. Além disso, de acordo com Pêcheux (1990), as formações ideológicas possuem dois caracteres determinantes no deslizamento de sentidos, a saber:

É porque as formações ideológicas têm um caráter regional que elas se referem às mesmas “coisas” de modo diferente (Liberdade, Deus, a Justiça, etc.), e é porque as formações ideológicas têm um caráter de classe que elas se referem simultaneamente às mesmas “coisas” (PÊCHEUX, 1990, p. 259).

Nesse sentido, os aparelhos ideológicos são heterogêneos, reforçando que os processos de produção de sentidos ocorrem dentro de relações de contradição, subordinação e desigualdade. Essas contradições são reforçadas pelo fato de que o sujeito “se reconhece nos sentidos que produz” (ORLANDI, 2007, p. 85), e assim, o toma como seu, e dentro de sua formação discursiva, os usa para se significar no mundo. Assim, essa contradição, contribui, de certa forma, para o antagonismo entre formações ideológicas, seus sujeitos e os sentidos produzidos por eles.

Enfim, o que dizemos tem um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos presentes na discursividade, e os efeitos produzidos na ideologia são materializados no discurso. Para compreender como a ideologia se materializa no discurso e os seus efeitos, discorreremos acerca dos efeitos de sentidos.

1.1.3 Efeitos de sentidos

A compreensão da noção de efeito de sentido, segundo Baronas (2011), está ligada umbilicalmente desde a sua gênese à noção de discurso. Nesse contexto, língua e discurso se constituem numa oposição completamente diferente da oposição língua e fala postulada por Saussure. O discurso funciona como o lugar do observável e a língua como um lugar de reconstrução teórica. Dessa forma, o discurso “corresponde a um movimento natural do pensamento, os efeitos de sentido nada mais são do que os resultados dos valores atribuídos pelo discurso ao significado em língua” (GUILHAUME *apud* BARONAS, 2011, p. 23).

As relações responsáveis pela produção de sentidos são as mesmas relações que constituem os sujeitos, em suma, sujeito e sentidos se constituem ao mesmo tempo, sendo o efeito metafórico uma das bases para a sua constituição. Tanto a produção de sentidos quanto a produção de sujeitos só torna-se possível “pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas (que constituem as distintas regiões do dizível para o sujeito)” (ORLANDI, 2011, p. 20). Pode-se dizer que sujeito, texto, ideologia, formações discursivas e ideológicas e a memória discursiva fazem parte dos elementos, dos quais, por meio deles os sentidos são produzidos em processos sócios- históricos.

A ideologia constitui-se em condição para a possibilidade de constituição de sujeito e sentidos, assim, o fato de ao significar nos significarmos, faz com que os processos de produção de sentidos sejam os mesmos daqueles responsáveis pela produção de sujeitos. “Os sentidos e os sujeitos se constituem em processos em que há transferências, jogos simbólicos

dos quais não temos o controle e nos quais o equívoco - o trabalho da ideologia e o inconsciente- estão largamente presentes” (ORLANDI, 2015, p.58). Esses processos de transferências são os processos proporcionados pelo efeito metafórico, responsáveis pelo deslizamento na produção de novos sentidos, permitindo que um enunciado se torne outro ou se atualize. A ideologia acessada pelo sujeito, por meio das formações discursivas, funciona, na produção de sentidos, como uma interventora imaginária, cujo processo de intervenção depende da relação da língua (sistema capaz de equívoco) com a história.

“Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido” (ORLANDI, 2015, p.46). O efeito de sentido, o discurso, ocorrido entre locutores, é advindo desse efeito que a ideologia provoca na relação do sujeito com a língua e a história. Dessa forma, considera-se que o sentido de uma palavra “é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (BARONAS, 2015, p. 25). Se a condição para a constituição do sentido e do sujeito é a ideologia, a condição da linguagem é a incompletude, pois nem o sujeito e nem o sentido são completos, eles constituem-se e funcionam pelo entremeio, pela relação, pela falta e pelo movimento. A incompletude assegura a abertura ao simbólico, assim, sujeito à falha, ao equívoco, o homem (sujeito) relaciona-se entre língua e história movimentando o dizer, determinando o sentido e se significando. A deriva e o deslize fazem com que o sujeito e o sentido se deslizem para posições diferentes, sendo diferenciados através da interpretação. “O dizer só faz sentido se a formulação se inscrever na ordem do repetível, no domínio do interdiscurso” (ORLANDI, 2015, p.68). Para que esse dizer faça sentido, é necessário que haja o gesto de interpretação estabelecido entre a materialidade discursiva e a memória discursiva. Essa interpretação é trabalho do analista de discurso, o qual deve mostrar, por ela, como um objeto simbólico produz sentidos. O objeto linguístico-histórico usado na interpretação é o texto, a interpretação, por sua vez, é classificada na análise de discurso como constitutiva da própria língua, pois sem ela não há sentido.

Para Pêcheux (2015), todo enunciado é suscetível de tornar-se outro e deslocar-se discursivamente de seu sentido; isso explica-se pelo fato de o sentido não existir em si, mas ser determinado por posições ideológicas, sendo essas posições; a posição discursiva do sujeito interpelado pela ideologia, as formações ideológicas e as formações discursivas. Essas posições ideológicas inserem o sujeito na memória discursiva, colocando-o em jogo em um processo sócio-histórico no qual a produção de sentidos é possível.

Assim, como o sentido pode se tornar outro, o sujeito também pode mudar sua posição, fazendo com que as palavras, expressões, ou proposições mudem de sentido sustentadas por aqueles que as empregam, em relação às formações ideológicas. O deslize ocorre pelo efeito metafórico próprio da ordem do simbólico. Estando sempre em deslize, o sentido não é exato, não havendo completude nele, o que faz da análise de discurso uma ciência não exata, permitindo que seja possível realizar diferentes interpretações discursivas em um texto. Seguindo essa linha de pensamento, sabemos ser impossível estabelecer todos os efeitos de sentidos possíveis em uma análise. Por isso, tomamos o nosso *corpus* empírico de análise, visando compreender apenas alguns dos sentidos produzidos nele.

1.2 SUJEITO DISCURSIVO

Por nossa inscrição teórica na Análise de Discurso de orientação francesa, tomamos a noção de sujeito como posição no discurso, em que há o assujeitamento à língua para significar. A interpelação ou assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico ocorre de tal modo que “cada um seja conduzido sem se dar conta, e tendo a impressão de exercer sua livre vontade” (PÊCHEUX, 1997a, p.166). É pela subjetividade que compreendemos como a língua acontece no homem (PÊCHEUX, 1997a), por uma relação constitutiva com o simbólico, com o sistema significante, de modo que se é sujeito pelo assujeitamento à língua, na história. Para Pêcheux (1997b, p. 76) “o subjetivo toma a aparência do objetivo”, e dessa forma o subjetivo simula o objetivo fazendo com que a representação funcione como um conceito.

Para a Análise de Discurso, a questão da subjetividade é algo imprescindível. Conforme Orlandi (2009), o sujeito não é tomado como psicológico e/ou empírico, coincidente consigo mesmo. Trata-se de uma posição-sujeito no discurso, e isso implica em não tomarmos como uma forma de subjetividade, mas *um ‘lugar’ que ele ocupa para ser sujeito do que diz*. (ORLANDI, 2009, p.49), pois falamos de um sujeito que é corpo simbólico e imaginário, construído na/pela linguagem.

Com efeito, a tríade sujeito, linguagem e ideologia é um lugar que nos possibilita pensar em um indivíduo que é determinado e, para significar, tem a ilusão de ser livre, mesmo quando se submete à língua. Por essa relação, compreendemos que a ideologia afeta o sujeito na estrutura pela qual este se constitui, de modo que, discursivamente, o sujeito, inscrito na materialidade da língua, se assujeita às injunções do Estado (lugar de coerções) para significar, produzir sentidos.

Ser um sujeito, na análise de discurso, está longe de ser uma posição empírica em que se reclama o direito à produção de seu discurso próprio, sem influência de outros. O sujeito da análise de discurso, assim como a produção de seus sentidos, não é autônomo nem livre, mas está atado e submisso à língua, à história e à ideologia, dependendo delas para existir. Na prática, não se trata de uma posição empírica, trata-se de uma posição discursiva, uma projeção discursiva simbólica e imaginária.

Essa projeção simbólica e imaginária só é possível no discurso, pois através do discurso o homem reproduz a realidade social com a qual ele está relacionado. A ideologia coloca “o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência” (ORLANDI, 2015, p. 44). Como dito anteriormente, o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, assim podemos dizer que a ideologia é a condição necessária para a constituição do sujeito e dos sentidos. Essa interpelação da ideologia transforma a situação social empírica do homem no mundo em posição-sujeito, uma posição assumida dentro do discurso, na língua e na história. Assim, na análise de discurso, não realizamos descrições sociológicas do homem inscrito na sociedade, mas procuramos entender suas imagens que resultam de projeções sociais.

Como indivíduos democráticos, acreditamos ser proprietários de nossos discursos, como sujeito com opiniões individuais próprias. Entretanto, na perspectiva da AD, o sujeito é assujeitado aos discursos tornando-se seu servo. A interpelação do indivíduo pela ideologia faz com que o sujeito se submeta à língua, “significando e significando-se pelo simbólico na história” (ORLANDI, 2012b, p. 100). A posição de sujeito discursivo só existe devido a esse asujeitamento que ocorre por meio do jogo da língua na história no processo de produção de sentidos. Dessa maneira, o sujeito é submisso à língua e à história, pois sem essa submissão ele não se constitui, não fala, nem produz sentidos; sendo atravessado por língua e história ele só tem acesso à parte do que diz.

O sujeito se submete à língua(gem)- mergulhado em sua experiência de mundo e determinado pela injunção a dar sentido; a significar-se- em um gesto, movimento sócio-historicamente situado em que se reflete sua interpelação pela ideologia”. (ORLANDI, 2012b, p. 103)

Afetado pela língua, o sujeito determina uma relação com a história constituindo, assim, o sentido, e produzindo sentidos ele se produz. Impelido de um lado, pela língua, e do outro, pelo mundo, por sua experiência e pelos fatos de linguagem, o homem se significa em condições determinadas. Ao significar, o sujeito significa-se a si mesmo; por isso, para a análise de discurso o sujeito é interpretação.

Pelo jogo da interpretação, podemos observar como o sujeito está ancorado no discurso, em uma formação discursiva, em um sentido. São os gestos de interpretação que nos conectam à relação do sujeito com a língua e com a história, nos auxiliando na compreensão dos sentidos produzidos. Por meio do jogo de interpretação também é possível apreender a formação discursiva do sujeito, a qual representa como o lugar em que o sentido se constitui e onde podemos identificar o sujeito. Todos os elementos discursivos relacionados ao sujeito serão definidos pela interpretação, e por esta razão, Orlandi (2007, p. 147) afirma que “o sujeito é sujeito da interpretação e sujeito à interpretação”.

Mais uma vez, prova-se como a relação da história com a língua, na AD, são indissociáveis, pois, para que a língua faça sentido nos discursos produzidos pelos sujeitos, é necessária a intervenção da história, intervenção ocorrida pelo equívoco, pela opacidade do texto e pela estrutura significante do texto. A ideologia, nesse processo, é uma ferramenta que relaciona linguagem e mundo, relação que só é possível porque a língua se inscreve na história; os efeitos linguísticos dessa inscrição da língua na história caracterizam-se em discursividade.

Como sujeito da interpretação e sujeito à interpretação, o sujeito da análise de discurso possui um lugar; o lugar da significação. Pêcheux (1997a) considera esse lugar como um lugar e uma posição imaginária, composto pela relação entre linguagem, pensamento e língua. Este lugar é constituído historicamente por meio da filiação do sujeito à memória discursiva, inscrevendo-se no já-dito, resignificando e se significando. É o ato de enunciar que faz com que o sujeito se filie à memória discursiva impulsionado pela necessidade de dar sentido à sua fala e construir um lugar de significância.

Dessa forma, o que o sujeito diz inscreve-se em uma formação discursiva passando a fazer sentido; assim, um mesmo enunciado terá sentidos diferentes se dito dentro de formações discursivas diferentes. Nesse sentido, Orlandi (2015, p. 41) afirma que “as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem”.

Diante do exposto, importa para AD o sujeito inserido em uma conjuntura social, tomado em um lugar social, histórica e ideologicamente marcado; um sujeito que não é homogêneo, e sim heterogêneo. Sendo o texto heterogêneo é marcado ideologicamente e emana seus sentidos dentro das formações discursivas, as quais discorreremos a seguir.

1.3 FORMAÇÃO DISCURSIVA

Em um episódio da telenovela global “O clone”, o personagem Mohamed, (personagem marroquino), elogia a personagem Noêmia (personagem brasileira), comparando-a a uma galinha do campo. No entanto, o elogio feito por Mohamed foi considerado por Noêmia, um insulto. Na perspectiva da sociologia, poderíamos explicar essa contradição nos sentidos da palavra “galinha” pela diferença de culturas dos personagens. Na análise de discurso, o evento é analisado considerando o fato de Mohamed e Noêmia serem sujeitos inscritos em formações discursivas distintas e as diferenças de sentido daí decorrentes.

Sobre a noção de formação discursiva, Maingueneau (2015) ressalta a contribuição primária de Foucault (1995) e Pêcheux em *A Semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem e discurso* para compreendê-la e para proceder à análise de discurso: “Nos dois casos, a formação discursiva é concebida como um sistema de restrições invisíveis, transversal às unidades tópicas” (MAINGUENEAU, 2015, p. 81). Para Maingueneau (2015), unidades tópicas são gêneros discursivos e, em função do critério em virtude do qual se reúnem textos que se integram na formação discursiva, distingue-a em diversos tipos, a saber: formações discursivas de identidade; formações discursivas temáticas (as entidades, os acontecimentos, os cenários, os nós); temas e chaves: o pré-construído e o inédito; formações discursivas plurifocais.

Vejamos o conceito de formação discursiva apresentado por Foucault (1995, p. 43):

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma **formação discursiva** (Foucault, 1995, p. 43) (Grifo nosso).

Pêcheux, por sua vez, “se apoia, sem dúvida, no conceito introduzido por Foucault, mas se inspira também no filósofo marxista Louis Althusser e em seus colaboradores, que analisavam a sociedade por meio dos termos ‘formação social’ e ‘formação ideológica’” (MAINGUENEAU, 2015, p. 82), a saber:

Falaremos de *formação ideológica* para caracterizar um elemento capaz de intervir – como uma força confrontada a outras forças – na conjuntura ideológica característica de uma formação social, em um momento dado. Cada formação ideológica constitui, desse modo, um conjunto complexo de atitudes e de representações nem “individuais” nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente com posições de classes em conflito umas em relação às outras. Avançaremos, apoiando-nos em grande número de observações contidas no que denominamos “os clássicos do marxismo”, que as formações ideológicas assim definidas comportam necessariamente,

como um de seus componentes, uma ou várias *formações discursivas* interligadas, que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma alocução, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada (PÊCHEUX et al., 1971, 102-27 apud MAINGUENEAU, 2015, p. 82-83).

Diante do exposto, uma formação discursiva revela formações ideológicas que a integram e sempre é constituída por diferentes discursos. Um mesmo tema, ao ser colocado em discussão, é objeto de conflitos, de tensão, face às diferentes posições ocupadas por sujeitos que se opõem, contestam-se, refutam-se.

O uso da categoria analítica, formação discursiva, possibilita observar o processo de recontextualização de um enunciado no discurso, em função dos interesses daqueles que o evocam em seus discursos. Esse processo de recontextualização dos sentidos dentro das formações discursivas faz com que um sujeito inscrito em uma formação discursiva tenha suas palavras com sentidos diferentes às palavras de sujeitos inscritos em outras formações discursivas. Assim, as palavras ditas por um político “de esquerda” terão sentidos distintos das palavras ditas por um político “de direita”.

Para Orlandi (2015, p. 42), os sentidos “dependem de relações constituídas nas/pelas formações discursivas”. Entretanto, o sujeito não está preso à uma formação discursiva, pois elas possuem fronteiras que fluem e se relacionam com outras formações discursivas, fazendo com que os sentidos se configurem e reconfigurem-se nessas relações. Essas reconfigurações dos sentidos ocorrem porque as palavras falam com outras palavras possibilitando que o discurso se delineie “na relação com outros: dizeres presentes e dizeres alojados na memória” (ORLANDI, 2015, p. 41).

As configurações e reconfigurações dos sentidos, possibilitadas pelas características heterogêneas das formações discursivas e suas fluências, nos levam à noção de metáfora, da Análise de discurso. Não falamos aqui de uma figura de linguagem; a metáfora da análise de discurso é “definida como a tomada de uma palavra por outra (...) ela significa basicamente “transferência”, estabelecendo o modo como as palavras significam” (ORLANDI, 2015, p. 42). A metáfora funciona como um dispositivo analítico da Análise de Discurso que auxilia o analista de discurso a mostrar os processos de significação da materialidade linguística, o texto.

Situando-se face à articulação entre língua e discurso, o efeito metafórico caracteriza-se por ser um fenômeno semântico, uma deriva. Essa deriva é produzida por uma substituição contextual na qual observa-se que o “deslizamento de sentido” entre x e y é constitutivo do “sentido” designado por x e y (PÊCHEUX, 1997a). Sem essas derivas, esses deslizamentos, não há possibilidade de produção de sentidos, pois o efeito metafórico é uma característica das

línguas naturais e da linguagem verbal humana. Retomando a noção de metáfora e o efeito metafórico e os deslizamentos produzidos por eles, podemos dizer que todo enunciado está sujeito a tornar-se outro diferente de si próprio através do deslize discursivo de seu sentido, possibilitando assim, a derivação e variação discursiva. Por esta razão, Pêcheux (1997c, p. 263) considera que

o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se ‘revestem de um sentido’ não poderia ser predeterminado por propriedades da língua, pois isso seria admitir que os elementos já estão dotados de sentido, que têm primeiramente sentido ou sentidos, antes de ter um sentido. De fato, o sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, sinônimos), das quais uma formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório.

A metáfora e os deslizamentos produzidos por ela assumem o lugar da interpretação, da ideologia e da historicidade. Por conseguinte, esses deslizamentos mostram que as línguas são sistemas passíveis de jogo (com a história e a ideologia) e que a interpretação é constitutiva da língua, uma vez que a língua dá lugar à interpretação através dos deslizamentos. Sendo o efeito metafórico um efeito semântico, todo enunciado ou sequências de enunciados podem ser linguisticamente descritos, interpretados e analisados, como uma “série léxico-sintaticamente determinada de pontos de derivação possíveis (ORLANDI, 2012b, p. 24). Referindo o sentido às formações discursivas, podemos compreender seus deslizamentos e os sentidos diferentes produzidos por eles e porque palavras iguais podem significar diferentes, como o exemplo da palavra “galinha”, citada anteriormente.

Observar as relações que definem o sentido dentro das formações discursivas faz parte do trabalho de analista de discurso, pois para compreender o sentido, ele deve observar as condições de produção de sentidos, assim como, verificar o funcionamento da memória, remetendo o “dizer a uma formação discursiva (e não outra)” (ORLANDI, 2015, p. 43). Sendo assim, o resultado de uma interpretação, ou análise, depende das formações discursivas em que o analista irá remeter o dizer e seus sentidos.

Voltando às funções da metáfora na análise de discurso, Orlandi (2012b,) considera que no lugar em que se produz o deslizamento de sentidos enquanto efeito metafórico, língua e história se unem pelo equívoco materialmente determinado, se definindo, nesse lugar, o trabalho ideológico, ou seja, da interpretação. Retoma-se a ideia de projeção do discurso na situação, por meio das formações imaginárias em que é preciso a metaforização articulada

entre simbólico e político para que o discurso possa se constituir, o que nesse caso, refere-se à relação da linguagem com sua exterioridade, e isto interessa à análise de discurso; pensar “a relação do discurso com o seu fora, relação da língua com a ideologia” (ORLANDI, 2019, p. 148). Considerando que tudo o que dizemos está carregado ideologicamente, e nossos dizeres estão inscritos em formações discursivas, essas formações discursivas também representam formações ideológicas.

Assim como o sujeito e o sentido são submetidos ao jogo da língua e à ideologia, também estão submetidos à memória. Todo dispositivo analítico de análise de discurso é carregado de memória; de certa forma, é o esquecimento que estrutura a memória, pois os sentidos dos sujeitos só aparecem em nosso dizer porque esquecemos sentidos que foram formados no passado, e esses sentidos esquecidos afetam a produção de sentidos de nossos dizeres, e conseqüentemente nossos discursos. A memória da qual tratamos, deve ser entendida “não no sentido diretamente psicologista da “memória individual”, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PECHEUX, 1999, p. 50). Essa é a memória do discurso, ou seja, a memória discursiva.

1.4 MEMÓRIA DISCURSIVA

Falar de memória, em um contexto geral, nos remete à ideia de lembrança, recordação. Na AD, essa ideia de memória não é excluída, pois é vista sob aspectos relacionado às inscrições histórico-sociais que remetem à ideia de algo rememorado e trazido pela memória. A memória discursiva conceituada por Michel Pêcheux (1999) diz respeito aos nossos dizeres, os quais emergem de um processo histórico específico, cuja atualização ou esquecimento ocorrem de acordo com o processo discursivo.

Os sentidos das palavras que falamos, os quais circulam na sociedade, não surgiram ao acaso, nem foram inventados por seus falantes. “As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas ‘nossas’ palavras” (ORLANDI, 2015, p. 30), ou seja, na memória discursiva há algo que sempre fala antes, e em outro lugar. A noção de memória discursiva refere-se justamente às condições, os mecanismos ou os processos, nos quais um acontecimento histórico “é suscetível de se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência próprio a uma memória” (PÊCHEUX, 1999, p. 50).

Em suma, os sentidos foram construídos ao longo de um percurso sócio histórico, ancorando-se em outras falas e determinados por condições que estão aquém ao sujeito. Afetados pelo inconsciente, não sabemos de onde provêm os sentidos que falam em nós e em nosso dizer, mas certamente ele possui uma ligação com o passado, com a história, ou seja, possui memória. Na prática, cada palavra enunciada por um sujeito, torna-se parte de um discurso, mas para que estas palavras tenham sentido, como já dito, elas precisam falar com outras palavras alojadas na memória e já esquecidas. Acessadas pelo inconsciente, essas palavras determinam o sentido das palavras que estão a ser ditas. Esse fenômeno é chamado de memória discursiva, a qual ocorre devido à relação da língua com a história e, por sua vez, é ela que possibilita a relação entre discurso e história, conforme pondera Pêcheux:

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita à condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

A memória discursiva é caracterizada como uma das questões cruciais para a análise de discurso. São as redes de memórias que dão condições para que enunciados ou palavras já-ditas sejam atualizados à historicidade ou acontecimento discursivo.

No conjunto de elementos que constituem a memória discursiva, encontramos o interdiscurso, o qual é definido como “todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos” (ORLANDI, 2015, p. 31). As palavras já ditas funcionam como uma base, um acervo discursivo dito por outros sujeitos, em outros momentos da história, que tornarão possíveis outras palavras serem ditas. Inconscientemente, em sua ação de tentar dar sentido às suas palavras, o sujeito é afetado pela memória discursiva (o que já foi dito antes, em outro lugar) e se sustenta nela para construir seu espaço de significação.

O sujeito não é um mero repetidor daquilo que já foi dito, ele retoma o que já foi dito como um pré-construído que possibilitará a construção de seu discurso por meio de sua relação linguística e social com a história. Por isso, “na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2015, p.23). Como tudo o que dizemos é afetado pela ideologia, o que o sujeito diz além, de ter base em algo que já foi dito, também carrega traços ideológicos de outros sujeitos, ditos em momentos cujas representações ideológicas se diferenciam do momento em que vive o sujeito falante. Em outras palavras, a linguagem faz sentido por condições determinadas pelas relações construídas entre língua, história e ideologia.

A memória discursiva carrega a marca do real histórico e funciona como um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 1999, p.56). Eis, novamente, o efeito metafórico e seus deslizos; esses deslizos ou deslocamentos, de certa forma, impedem que nos tornemos meros repetidores, e por eles, a linguagem, em momentos diferentes da história, faça sentido de forma diferente, uma vez que a inscrição da língua na história diferencia-se. Isso acontece porque assim como nas formações discursivas, as relações da memória discursiva com o sujeito e o sentido são heterogêneas e fluem continuamente configurando-se e reconfigurando-se. Considerando esses deslizamentos e reproduções do sentido no discurso, pode-se dizer que a questão da interpretação é incontornável e retornará sempre no discurso, sendo sempre possível uma nova interpretação frente a um objeto simbólico.

Para Pêcheux (1999, p. 52), sob as repetições históricas nas quais o dizer se inscreve, haveria a formação de um efeito de regularização pela qual uma regularização se iniciaria, onde residiriam “os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase”. No entanto, “essa regularização discursiva é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem perturbar a memória: a memória tende a absorver o acontecimento” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Percebe -se então que há uma fluidez nas relações discursivas frente o embate entre memória e um novo acontecimento discursivo. Assim, pode dizer-se que os discursos são deslocamentos na rede de memórias, sendo que estes deslocamentos sustentam a possibilidade de se reproduzir sentido. Considerando que um novo acontecimento discursivo possibilita a reprodução de discursos e sentidos, o retorno à memória não pode ser visto como simples repetição.

Esses deslocamentos são possíveis de serem observados na materialidade linguística, ou seja, o texto. Em uma análise discursiva de um texto, nota-se que nos deslizamentos, em que produz sentidos diferentes, há sempre algo “de mesmo” no sentido diferente, isto é, há sempre alguma semelhança, uma ligação, no novo sentido produzido que o remete à sua memória. Esses deslocamentos são observados pela historicidade do texto, a partir da qual acessa-se a memória discursiva, e essa historicidade é representada pelo sentido “mesmo” (paráfrase) instalando o dizer nas formações discursivas. Assim, em sua constituição discursiva, é possível observar como o texto é afetado pela memória discursiva e pelas distintas posições do sujeito e em suas relações com os sentidos. No entanto, devido ao deslizamento, por mais que seja afetada pela memória discursiva, mesmo uma paródia não

pode ser considerada mera repetição, pois ela é heterogênea, uma materialidade discursiva inédita.

A memória discursiva funciona como um espaço de retomadas de discursos anteriores, mas também, um mecanismo que equilibra a estabilização parafrástica sempre negociando a integração de um novo acontecimento com a desregulação no discurso frente à chegada de um novo acontecimento discursivo. Dessa forma, haveria sempre “um jogo de forças na memória, sob o choque do acontecimento” (PÊCHEUX, 1999, p. 53). Afetado pelo jogo de forças, no espaço da memória funciona o espaço de esquecimentos, lembranças, repetições, redefinições, e por conseguinte, reproduções e transformações do sentido. Esse espaço vai além de repetições, o qual torna possível o deslocamento do discurso nos processos históricos e faz com que o sujeito, através das relações com a memória discursiva, redefina seu discurso, excluindo-se da possibilidade de ser um mero repetidor.

Digamos que a redefinição do discurso funcione através de “pedaços” deixados por outros sujeitos e trazidos pela memória atuando como um trajeto discursivo a ser percorrido pelo sujeito. Por sua vez, o discurso redefinido e produzido pelo sujeito funcionará como um “pedaço” discursivo e um trajeto para definição de novos discursos. Por isso, o discurso é considerado “um processo contínuo que não se esgota em uma situação particular. Outras coisas foram ditas antes e outras serão ditas depois” (ORLANDI, 2012b, p. 14).

Em suma, o espaço de memória como condição do funcionamento discursivo constitui um lugar histórico, social e cultural, capaz de “deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização” (PÊCHEUX, 1999, p. 56). Os discursos revelam uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos, bem como acontecimentos exteriores e anteriores ao texto. Assim, passaremos a falar sobre o texto, a materialidade linguística que faz circular o discurso.

1.5 O TEXTO

O texto, na perspectiva da Análise de Discurso, não é visto como uma obra literária, um documento, ou um caminho para estudar e analisar a língua. O texto é textualidade e materialidade linguística, ou seja, “manifestação material concreta do discurso (ORLANDI, 2012c, p. 78), como um objeto linguístico-histórico, uma peça de linguagem que funciona como uma unidade significativa, um espaço significante de observação e interpretação de discursos.

Em seu trabalho de observar e interpretar discursos, o analista de discurso não trabalha com palavras isoladas, -mas com o texto, pois este é o responsável pela significação, como enfatiza Orlandi (2007, p.52): “as palavras não significam em si. É o *texto* que significa”. Ou

seja, uma palavra, para significar, precisa fazer parte de um texto, precisa possuir textualidade. Para ser interpretada uma palavra, é, portanto, ligada à derivação de um discurso concretizado em um texto, e esse discurso a sustenta e provê sua estrutura significativa. O fato do texto representar uma unidade significativa não o caracteriza por sua extensão, mas pelo fato de ser referido à discursividade; assim, um texto pode ser uma frase curta, ou um livro extenso.

Quando dizemos que um texto é uma unidade significativa, estamos afirmando que a ordem da língua está ali, enquanto sistema significante (ORLANDI, 2007, p.57). Para entender um sistema significante, é preciso atê-lo à história, pois não há sentido sem história, uma vez que é a história a responsável por prover o sentido da linguagem. É do encontro entre língua e história que resulta o texto, e isso torna possível à Análise de discurso trabalhar no lugar onde se encontram a ordem da língua e a ordem da história. Para o analista de discurso, o foco de sua análise não está na organização do texto mas o que ele organiza em relação à ordem da língua, e a sua materialidade, em relação à ordem do discurso, uma vez que a articulação e funcionamento da ordem da língua e da história estão encarregados por constituir a ordem do discurso. Objetivando esse foco, o analista de discurso trabalha a historicidade do texto procurando compreender como a matéria textual produz sentidos. Dessa forma, entende-se que a tarefa de um analista de discurso consiste em compreender como um texto produz sentidos analisando como essa produção de sentidos foi e é afetado pela história.

Para entender a produção de sentidos, um texto deve ser analisado não como um dado, mas como um fato de linguagem. Observar os fatos de linguagem vem a ser considerá-los em sua historicidade, enquanto eles representam um lugar de entrada na memória da linguagem, sua sistematicidade, seu modo de funcionamento (ORLANDI, 2007, p.58). Assim, trabalhando na historicidade do texto, o seu modo de produzir sentidos, o analista consegue compreender como um texto é atravessado por várias formações discursivas e como esse atravessamento influi em sua produção de sentidos. Trabalhar na historicidade do texto não é aprender conteúdos de história, mas apreender a historicidade para se acessar os diferentes processos de significações que ocorrem em um texto. Para tal propósito, toma-se o texto “como lugar de observação dos efeitos da inscrição do sujeito na língua a equívoco na história” (ORLANDI, 2012b, p. 78). Essa observação consiste em compreender os gestos de interpretação, compreendendo o jogo de sentidos e o funcionamento da discursividade.

Para Orlandi (2015, p. 68), “o discurso é uma dispersão de textos e o texto é uma dispersão do sujeito”. Na prática, o texto funciona como um dispositivo analítico discursivo, pois em uma análise não se foca no texto, mas se parte do texto para focar-se no discurso.

Acessando esse dispositivo analítico e suas dispersões, temos acesso aos mais variados elementos da Análise de Discurso, como a materialização do discurso e a diferentes subjetivações históricas e ideológicas do sujeito.

Este percurso teórico nos permitiu compreender que as questões relacionadas à linguagem, ao sentido, são atravessadas por um confronto ideológico o qual sustenta este trabalho e possibilita nosso olhar analítico ao que discutiremos a seguir. Para tanto, no capítulo II, será abordado o processo de constituição histórica da música sertaneja, no Brasil, incluindo nossos objetos simbólicos (letras de músicas sertanejas).

CAPÍTULO II

MÚSICA SERTANEJA E SUA CONSTITUIÇÃO HISTÓRICA

*A vida tem duas faces:
Positiva e negativa
O passado foi duro
mas deixou o seu legado
Saber viver é a grande sabedoria
Que eu possa ...
me fazer pedra de segurança
dos valores que vão desmoronando (CORA CORALINA)*

Palavras, enunciados, dizeres, não possuem sentidos em si mesmos; eles resultarão de relações sociais, históricas e linguísticas, sendo a ideologia a responsável por regular as relações que os constituirá. Por isso, para produzir sentido é preciso considerar as condições de produção históricas e sociais, assim como as formações ideológicas que movem o dizer de seu sujeito enunciatador. Nessa perspectiva, neste capítulo, abordaremos a constituição histórica da música sertaneja, perpassando pelos estilos musicais caipira, sertanejo romântico e sertanejo universitário, os principais autores e músicas de cada época.

A constituição histórica da música sertaneja brasileira é composta por diversas transformações, nas quais estão imbricadas as mudanças sociais, históricas, culturais, econômicas e políticas que a sociedade sofre no dia a dia. De acordo com Gonçalves (2018, p.21), “a música e a importância que ela representa sofrem modificações a cada período histórico em que é concebida, dependendo da necessidade e do percurso do pensamento suas transformações são diferentes”.

Assim sendo, a música sertaneja tem suas origens arraigadas à colonização brasileira. Para que seu nascimento ocorresse, primeiro desenvolveu-se a música rural brasileira, e os jesuítas tiveram um papel crucial no desenvolvimento desta, pois, segundo Antunes (2012), foram eles que trouxeram o instrumento musical viola, para o Brasil. Inicialmente, esta foi usada pelos jesuítas para catequizar os índios e, com o passar do tempo, passou a ser usada também pelos colonos como uma forma de animar suas vidas. Muitos colonos casaram-se com índias brasileiras e dessas uniões nasceram os primeiros mestiços brasileiros, os caboclos. “Viola e caboclo sempre andaram juntos” (ANTUNES, 2012, p.13). Nesse sentido, a nacionalização da viola caipira, no Brasil, perpassou pelos jesuítas e caboclos e alcançou tanta popularidade que, no século XIX, um censo a apontou “como o instrumento mais popular do país” (ANTUNES, 2012, p.13). Na atualidade, essa popularidade ainda repercute entre os brasileiros, pois, a viola caipira está entre os instrumentos brasileiros mais utilizados.

Os tropeiros foram também determinantes na difusão da viola caipira no país, bem como o hábito de tocá-la. Devido às condições de infraestrutura da época, eram os tropeiros que levavam mercadorias para suprir as necessidades das pequenas vilas e garimpos. Ainda no período colonial, era possível constatar “um repertório musical ligado aos cantos coletivos rurais, considerados pelos jesuítas como profanos” (GONÇALVES, 2018, p.32). Além disso, como, naquela época, “a comunicação entre as vilas quase inexistia, os tropeiros também desempenharam um importante papel cultural levando ideias e notícias de um lugar ao outro” (ANTUNES, 2012, p.14). Nessa perspectiva, eram também os tropeiros que transportavam os cantos rurais do período colonial de uma vila à outra, fazendo com que a cada difusão, um canto se tornasse mais rico e conhecido. Como não havia textualização dessas cantigas, uma vez que grande parte dos tropeiros e das pessoas oriundas do meio rural eram analfabetas, o modo de transição dessas cantigas era apenas oralmente, fazendo que com isso uma canção tivesse diversas versões. Os tropeiros também criaram um costume bastante popular na comunidade sertaneja: o de tocar viola em volta de uma fogueira. “Quando uma região tinha animais ferozes havia a necessidade de manter o fogo aceso e, entre uma conversa e outra, o tropeiro tocava sua viola” (ANTUNES, 2012, p.14). Nesse período, a música Sertaneja ainda não era nomeada assim, pois não havia divisões de gêneros musicais como atualmente, existindo apenas música urbana e música rural. A música brasileira foi se desenvolvendo permitindo o crescimento tanto da música urbana quanto da rural, e com isso dando lugar à divisão de gêneros, sendo que da música rural descendeu a música sertaneja.

As cantigas produzidas pelas pessoas das áreas rurais começaram a ser conhecidas na cidade. De acordo com Gonçalves (2018, p. 33), houve uma “representação da divisão do trabalho da virada dos séculos XVII para o XVIII, permitindo uma pluralidade de trocas e experiências entre os componentes das camadas mais baixas, com os da área urbana e, conseqüente, os do lado rural”. Essas trocas de experiências culturais foram benéficas para diversas áreas da cultura brasileira, sendo que na música brasileira popular houve enriquecimento com novas e criativas produções; os cantos das classes mais baixas passaram por um processo de popularização, servindo como novas formas de diversão entre os populares.

Provocado pela revolução industrial francesa, o aspecto socioeconômico, no século XVIII, influenciou transformações no cenário trabalhista mundial, dando lugar ao nascimento de uma sociedade industrial, o qual provocou mudanças nos modelos de organização do tempo e das atividades desenvolvidas pelo homem, principalmente o homem ocupante das classes sociais operárias. A Revolução Francesa “aboluiu a servidão e os direitos feudais e

proclamou os princípios universais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” (NERY, 2012, p. 01). Esses acontecimentos deram abertura à uma nova era, a Idade Contemporânea, e mais tarde, também provocaram o nascimento do Capitalismo. Afetada pelas consequências da Revolução Francesa e atingida pelas influências sociais do nascimento de uma nova era na História e do Capitalismo, a sociedade brasileira sofreu diversas mudanças em seus hábitos. Nesse período, as produções brasileiras destinadas às exportações concentravam-se em produtos primários, destacando-se a produção de cana-de açúcar. Com a Revolução Industrial, a sociedade brasileira passou a ter acesso a produtos industrializados, provocando um desenvolvimento no comércio brasileiro. Como uma de suas consequências, esse desenvolvimento trouxe muitas pessoas do campo para a cidade, fazendo que com isso, o brasileiro passasse a vivenciar novas experiências em sua relação social e ideológica com o mundo.

Entre as novas experiências vivenciadas pelo homem brasileiro afetado por todas essas transformações houve “uma pluralidade de trocas e experiências entre os componentes das camadas mais baixas, com os da área urbana e, conseqüente, os do lado rural” (GONÇALVES, 2018, p. 33). No plano musical brasileiro, as diversas camadas da moderna sociedade foram atingidas por mudanças que insurgiram dessas trocas, provocando a popularização de cantos e danças brasileiras e colocando a elite social com “cantigas e modas da terra, em que se misturam negros e brancos nas diferentes formas de diversão” (GONÇALVES, 2018, p.33). Dessa forma, as modas da terra foram ganhando casas, ruas e praças brasileiras, permitindo, assim, uma evolução ritmo-melódica nas canções populares, estando entre elas, as cantigas rurais.

O movimento literário "romantismo" também contribuiu para a constituição da música sertaneja, o qual “surtiu no segundo reinado como uma proposta de unir as emoções individuais com a identificação do que é o nacional, clima ideal para a construção de modinhas repletas de ais e suspiros” (GONÇALVES, 2018, p. 35). Com isso, houve um encontro e união entre poetas e letristas com músicos populares, os quais passaram a compor canções, cujo principal tema era o amor. “As parcerias entre poetas eruditos e músicos populares colaboraram para que o poema musicado atingisse camadas mais baixas” (GONÇALVES, 2018, p. 35-36). Consequentemente, essa parceria fez com que as cantigas populares adquirissem um melhor requintamento vocabular e romântico, passando a adotar adjetivos pomposos em seus versos. O romantismo, portanto, influenciou a música sertaneja por gerações, conseguindo com que grande parte dos compositores sertanejos adotassem o tema em suas canções.

2.1 SERTANEJO CAIPIRA

As trocas de experiências culturais entre o homem do campo e da cidade, ocorridas no século XVIII, provocaram uma mistura de sons na música brasileira e proporcionaram riqueza de ritmos musicais, fortalecendo as cantigas rurais, que, por sua vez, encaminharam a música rural brasileira a divisões, tanto que na passagem do século XIX para o século XX, esta ganharia novas transformações, novos caminhos e novos interiores, os quais proporcionaram uma divisão de gêneros musicais dentro da música rural, e com essas divisões, nasceu um gênero musical rural, do Sudeste, mais precisamente do Estado de São Paulo. A mistura do som da viola com os outros ritmos, como as toadas, “viras, valsinhas, e modinhas, somadas aos cantos religiosos e indígenas, gerou uma música típica do interior de São Paulo que, com o tempo, se espalhou para outras regiões do país” (ANTUNES, 2012, p.15). Dessas misturas, nascia a música sertaneja caipira, que na época era chamada de música caipira.

Para Antunes (2012, p. 15), “já no final do século XIX essa sonoridade era associada às pessoas do interior e conhecida como ‘música caipira’”. Em outras regiões do país, a música rural descendeu a outros gêneros brasileiros, como a música gauchesca, no Rio Grande do Sul, e o Maracatu, no Nordeste. Dessa forma, agora já não havia apenas música rural, começava-se o caminho a ser percorrido pelos gêneros musicais rurais, sendo um deles, a música sertaneja.

De acordo com Antunes (2012), Cornélio Pires foi um dos primeiros estudiosos e escritores a fazer referência à música sertaneja caipira; descendente de bandeirantes, o paulista era um profundo conhecedor dos costumes populares. Como um morador da cidade de São Paulo, influenciado pela memória de sua ligação com o campo e interior, passou a escrever versos caipiras e a traçar “o seu caminho como defensor e divulgador do homem simples do campo” (ANTUNES, 2012, p.17). Com seus versos caipiras, Cornélio Pires começou a divulgar um caipira diferente daquele trazido pelo Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, o qual vivia com os pés no chão. O caipira de Cornélio Pires era trazido à luz de um ângulo positivo, e esse caipira tinha seus saberes e universos valorizados nas produções divulgadas por Cornélio Pires. Esse olhar positivo sob o caipira foi se popularizando, e isso possibilitou novos caminhos a Cornélio Pires e à cultura caipira. Um dos novos caminhos alcançado pela música sertaneja, com Cornélio Pires, foi o fato da música sertaneja deixar de ser divulgada apenas oralmente e passar a ser textualizada.

Por volta da década de 1920, Cornélio Pires começou a organizar apresentações de espetáculos voltados à cultura caipira, o que possibilitava a ele uma fonte de renda. Com isso, a música Sertaneja alcançava o *status* de produto comercial, e pensando nos lucros desse produto, o paulista formou a *Turma do Caipira Cornélio Pires*, na qual amigos cantores e violeiros, realizavam “apresentações em diferentes cidades do interior de São Paulo, cantando e interpretando elementos pertencentes ao universo caipira (GONÇALVES, 2018, p.45- 46). Além de cantigas alegres regradas com humor, havia também a contação de causos e anedotas, todos com cunho humorístico. O grupo alcançou sucesso imediato entre o público, e Cornélio Pires dava mais um passo na história da popularização do gênero musical sertanejo.

É importante ressaltar que *A Turma do Caipira Cornélio Pires*, não apresentava apenas modas de viola, pois trazia também outros gêneros, como valsa, cateretê, cururu, toadas de sambas, cana-verde, mutirão, entre outros, também se dedicando a outros gêneros musicais. Inicialmente, Cornélio Pires enfrentou uma batalha para gravar o primeiro disco de música caipira. Com um público estabelecido no interior de São Paulo, a ideia dele era gravar um disco a fim de alcançar novos públicos para sua turma, mas a ideia foi rejeitada pelas gravadoras da época, por não acreditarem no sucesso do gênero, até então desconhecido. A alternativa encontrada por ele foi “bancar do seu próprio bolso a gravação de cinco discos diferentes e assumir a responsabilidade de vendê-los no boca a boca” (ANTUNES, 2012, p. 21).

Frente aos preconceitos encontrados nas gravadoras para gravação de discos voltados à Música Sertaneja, o investimento feito por Cornélio Pires auxiliou no processo de divulgação comercial do gênero como produto comercial. E nesse processo de divulgação, ele alcançou sucesso em seus objetivos de propagação da música sertaneja, vendendo mais de 25 mil cópias dos discos. Contrariando o fracasso temido pelas gravadoras, com a gravação dos discos, a música sertaneja alcançou o *status* de produto comercial e começou a disputar no mercado, espaço musical.

Nos anos 1930 e 1940, ocorreu no país uma consolidação dos gêneros musicais brasileiros, dando a eles independência. Para a música sertaneja, a gravação dos discos foi fundamental “para a invenção do gênero e, especialmente para a especialização da nova música sertaneja” (ALONSO, 2011, p.34). Em outubro de 1929, foi lançada a segunda edição de discos de música sertaneja caipira, sendo gravada uma das primeiras modas de viola; *Jorginho do Sertão*, gravada pela dupla *Mariano e Caçula*. Esse segmento de música sertaneja, a moda de viola, alcançou gostos populares e mantém-se até hoje na música sertaneja, estando remetido à memória dos brasileiros como um produto ligado ao povo rural.

“De 1929 a 1930, o pioneiro Cornélio Pires gravou 104 músicas em 52 discos de 78 rotações, os quais eram feitos em gomas largas” (ANTUNES, 2012, p.22). Essa conquista na gravação de discos e suas vendas, colocou-o na posição de um dos primeiros produtores de discos independentes do país, da Música Sertaneja. A década de 1920 foi bastante rica para a história da música sertaneja, pois, seguindo a iniciativa do paulista, algumas gravadoras também começaram a investir na Música Sertaneja, como foi o caso da R.C.A Vitor Discos, que gravou, em 1929, a moda *Casamento da Onça*. Também nesse período, começou uma tradição entre os cantores de Música Sertaneja: a formação de duplas sertanejas, sendo *Mandy & Sorocabinha* uma das primeiras. Além disso, antes desse período, as composições de músicas sertanejas eram facilmente esquecidas. Com sua textualização, algumas canções começaram a sobreviver ao tempo e à história, passando a servir como referência e memória a novas gerações; a exemplo disso, temos a música *Tristeza do Jeca*, cuja primeira versão foi composta em 1926.

No processo de divulgação da música sertaneja, a chegada do rádio, no Brasil, foi determinante, fato que coincidiu com os desejos de Cornélio Pires em propagar a música caipira pelo país, pois foi um dos principais inspiradores para que o produtor tivesse a ideia de gravar letras de música sertaneja em discos e assim modernizá-la. Iniciando sua era eletrônica em 1927, o aparelho viveu entre 1930 a 1950 sua chamada “Era de ouro” e no período (1930 - 1950) era o principal veículo de informação; com ele, a difusão da música sertaneja passou a ter um maior alcance no país, uma vez que o público das cidades também começou a ser alcançado pela música sertaneja. Para Gonçalves, (2018, p. 48), esse objeto “estabelecia uma relação de intimidade entre a fonte emissora e seus ouvintes”. Assim, fica evidente que não era mais apenas uma questão de difundir uma cultura, mas sim a divulgação de um produto comercial bem aceito por algumas camadas da sociedade brasileira. A partir da “Era do rádio”, o público consumidor de música sertaneja teve significativo aumento.

Para alcançar seu público consumidor, “a fonte emissora” de música sertaneja precisou se impor comercialmente ocupando uma posição de sujeitos da indústria, e por essa razão, houve diversas tentativas de inovações por artistas e produtores, “era um tempo de experimentalismo” (ANTUNES, 2012, p.32). O experimentalismo promoveu um deslocamento nas temáticas nas letras de músicas e no estilo textual das canções. Por exemplo, as eleições presidenciais de 1930 do ex-presidente Getúlio Vargas, assim como o assassinato do vice de Getúlio e o movimento que impediu a posse de Júlio Prestes, foram retratados por músicas de Zico Dias e Ferrinho em formas de crônicas musicais. Outras duplas adotavam o humor em suas canções.

Com o tempo, as posições dos cantores da música sertaneja, como homens simples do campo representantes da cultura sertaneja caipira, passaram a se deslocar, indo de encontro à posição de artistas famosos. Um dos primeiros nomes a se destacar foi a dupla Alvarenga & Ranchinho, considerados por Antunes (2012) como uma das primeiras duplas famosas. Alvarenga & Ranchinho não ocuparam apenas o papel de cantores, além das apresentações em rádios e comícios, como também participaram de mais de trinta filmes. A dupla deslocou-se da posição de caipiras difusores de músicas sertanejas caipiras, para a posição de atores da televisão brasileira. Considerando que a maioria das outras duplas sertanejas até esse período eram oriundas do meio rural, as origens dos cantores também diferiam da maioria dos outros, pois não vieram do meio rural. ANTUNES, (2012, p. 33) justifica a posição dos cantores dizendo que “eles não viveram na roça, mas conheciam bem o linguajar e os trejeitos do homem do campo” (ANTUNES, 2012, p.33), o que corrobora com a citação de Benveniste, na qual afirma que “é na (e pela) linguagem que o homem se constitui como sujeito” (2005, p.286). Em suas temáticas musicais, a paródia e a sátira foram adotadas, incluindo temas políticos: “muito irreverentes, zombaram com enorme sucesso de ditadores, políticos e dos costumes da época” (ANTUNES, 2012, p.33).

Apesar da divisão de gêneros musicais dentro da música rural já existir há alguns anos, foi nos anos 1940, que o “termo música sertaneja” passou a ser utilizado para nomear o gênero musical, termo que começou a rivalizar com “música caipira” e passou a ser cada vez mais usado. Um dos responsáveis por levantar a questão do uso do termo “música sertaneja”, foi o cantor e compositor Diogo Mulera, pois de acordo com ele, “as duplas que gravavam tangos, rancheiras e boleros não cantavam mais música caipira, e sim sertaneja” (ANTUNES, 2012, p.39).

Nesse período, outra dupla que trouxe contribuições para a consolidação da música sertaneja foi a dos irmãos João Perez e José Perez, a qual, inicialmente, chamava-se “Irmãos Perez”, porém, mais tarde, o apresentador Ariovaldo Pires batizou a dupla de *Tonico e Tinoco*, cujo batismo se deu pelo apresentador “entender que a denominação utilizada era muito espanhola para um duo que cantava e interpretava o folclore brasileiro”. (GONÇALVES, 2018, p.50). Lembra-nos, nesse fato, de que o sujeito, na análise de discurso, é uma projeção imaginária, pois mesmo oriundo do meio rural e portar-se como caipira em vestes, falas e trejeitos, não foi suficiente para que a dupla fosse identificada como cantores de um gênero rural brasileiro. Outra questão é a de que o sujeito se dá pela sua identificação dentro das formações discursivas e ideológicas e é um sujeito da interpretação, sendo significado na e pela linguagem. Identificados, através de um nome digno de alguém que

cantava música sertaneja, Tonico e Tinoco conseguiram se apresentar em um espaço, que pela elite social, não “era lugar” para o tipo de músicas que eles cantavam. Romperam barreiras ainda não alcançadas por outros cantores, como se apresentarem no Teatro Municipal de São Paulo, em 1979. “Essa apresentação foi um marco para a quebra de preconceitos contra a música sertaneja” (ANTUNES, 2012, p. 40).

Desde Cornélio Pires, a imagem simbólica dos cantores sertanejos era bastante similar aos caipiras em suas vestes, trejeitos, modos de se portarem e falarem, mas a partir desse período, houve algumas mudanças nessa imagem que influenciariam às outras. Sendo muitos desses cantores, também compositores, e, portanto, sujeitos autores, essas mudanças influenciaram a materialização do discurso nas letras de músicas sertanejas.

Antes dos anos 1940, por exemplo, grande parte das vozes da música sertaneja eram compostas por homens, por isso, as mulheres que quebraram essa rotina foram de suma importância para o desenvolvimento da música sertaneja e para o deslocamento na imagem do cantor sertanejo. Era um espaço conquistado por homens, tanto que as primeiras vozes femininas surgiram ao lado de homens. Uma das primeiras vozes femininas dessa música, foi a da cantora Inhana (Ana Eufrosina), que cantava juntamente com seu esposo Cascatinha (Francisco dos Santos). Antunes (2012, p. 43) indica a presença da cantora na música sertaneja como um sucesso, pois de acordo com ele: “Cascatinha e Inhana gravaram 30 discos e provaram que vozes masculinas e femininas podem conviver em perfeita harmonia na música sertaneja”.

Na década de 1950, surgiu outro nome feminino na música sertaneja, também se apresentando ao lado de homens, era a cantora Zezinha, do trio Luizinho, Limeira e Zezinha. Depois, foram surgindo cantoras mulheres que cantavam sem a presença masculina, como as *Irmãs Castro* e “*Irmãs Galvão*”, as quais foram bem aceitas pelo público, destacando-se não apenas por apresentarem sem a presença de homens, mas também por levarem a música sertaneja para o exterior, o que para o caso da música sertaneja era um progresso, visto o preconceito que o gênero enfrentava no país. Com isso, mostra que as barreiras sociais impostas à música sertaneja começavam a ser superadas de acordo com o desenrolar de sua história, pois de acordo com Antunes (2012), as *Irmãs Castro* superaram no Paraguai bilheteria de cantores norte-americanos. Já as apresentações das *Irmãs Galvão* “chegaram até Portugal, Canadá e Suíça” (ANTUNES, 2012, p. 112).

Diferente das suas antecessoras, cujo comportamento e temáticas musicais eram comportadas e recatadas, nos anos 1950, surge Inezita Barroso, com canções consideradas ousadas para serem cantadas por uma mulher, como o caso da música *Marvada Pinga*. Seu

repertório foi além da música sertaneja, gravando canções de Villa-Lobos, Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, dentre outros, no entanto, foi na música sertaneja que a cantora alcançou maiores sucessos. Com suas canções ousadas, Inezita Barroso passou a ocupar de vez um papel ocupado só por homens, “ao mesmo tempo em que mudava a tradição, incorporando compositores urbanos ou de outras regiões do país, de forma a articular a defesa da ‘raiz caipira’, numa ambiguidade bastante interessante” (ALONSO, 2011, p. 36), o que a tornou, um elo entre a música sertaneja do campo com aquela que estava voltada para a cidade.

A música sertaneja foi, aos poucos, agregando mais públicos, e um dos principais fatores que colaborou para isso “foi a versatilidade de seus artistas” (ANTUNES, 2012, p.44), os quais não hesitaram em aceitar ritmos e músicas de outros países. Nos anos 1950, por exemplo, o país foi invadido por um ritmo mexicano conhecido como *mariachi* e muitos cantores e compositores beberam dessa fonte estrangeira. O *mariachi*, assim como outros gêneros estrangeiros influenciaram as mudanças, melódicas, a instrumentação e temáticas da música sertaneja, as quais afetariam o futuro do gênero, aproximando-o mais da música urbana. Alguns cantores tiveram influência também em suas imagens de representação, como Pedro Bento & Zé da Estrada, por exemplo, que adotaram também do exterior os gritos típicos e vestimentas dos mexicanos, cuja adoção de costumes mexicanos ocorreu depois de uma visita do cantor mexicano Miguel Aceves ao Brasil. Era o início de novas mudanças da imagem do cantor sertanejo, antes representado por um caipira bem similar ao retratado nos contos de Monteiro Lobato, o “Jeca Tatu”.

Apesar das influências de ritmos estrangeiros, nem todos os cantores sertanejos aceitaram bem as influências estrangeiras. “Havia os que defendiam um ritmo essencialmente brasileiro, sem influência estrangeira e uso de instrumentos e sons eletrônicos” (GONÇALVES, 2018, p.62), mostrando que esses sujeitos não se identificavam com a posição assumida por cantores como Pedro Bento e Zé da Estrada e que por sua vez, apesar de pertencerem ao mesmo gênero musical, as filiações discursivas e ideológicas dos sujeitos representados no gênero haviam sido afetadas por um deslizamento de filiações nas posições de sujeitos. Nessa luta contra ritmos estrangeiros, o *Grupo Tupiana*, cujos principais representantes eram os cantores Alcides Felesmino de Souza e Mário Zan, destacou-se por tentar nacionalizar a música sertaneja aproximando-a da forma musical indígena, apesar das opiniões contrárias, as mudanças sofridas pela música sertaneja foram fundamentais para que ela se consolidasse no meio urbano. “As transformações, desde o seu início, a partir da década de 1920, foram inevitáveis, sendo preciso adaptá-la ao consumo de massa, tornando-se um produto bem-sucedido ao fundir elementos da cultura rural e urbana” (GONÇALVES, 2018,

p.61-62). A partir dos anos 1960, as mudanças na Música Sertaneja se intensificariam, levando à uma subdivisão dentro de seu gênero musical.

Desde Cornélio Pires até o começo da década de 1960, foi o período em que a Música Sertaneja Caipira viveu o seu apogeu. Neste período, muitas duplas se destacaram no Sertanejo Caipira, entre elas as quais: Sulino & Marrueiro, Palmeira e Piraci, Zico e Zeca, Liu & Léo e Vieira & Vieirinha, entre outros. Grande parte das famosas modas de viola do Sertanejo Caipira também foram compostas nesse período, a saber, *Cabocla Tereza*, *Chico Mineiro*, *Menino da Porteira*, *Couro de Boi*, *Beijinho Doce*, entre outras. Compositores dessa época também deram suas colaborações, entre eles: José Fortuna, João Pacífico, Ariovaldo Pires, Anacleto Rosa Jr, Capitão Furtado, Raul Torres e Arlindo Pinto. Esses cantores e compositores, assim como suas canções, “foram o alicerce sólido que possibilitou o surgimento de inúmeras outras duplas e compositores que ajudaram a música caipira a se transformar em música sertaneja” (ANTUNES, 2012, p.51). A partir dos anos 1960, novos desafios chegaram para a música sertaneja, os quais foram vencidos por aqueles que foram capazes de inovar.

A década de 1960 foi um período de mudanças, não apenas para a música sertaneja, como também para o Brasil. Nesse período, foi realizada a mudança da capital brasileira do Rio de Janeiro para Brasília, sob o *Plano de Metas* do presidente da república Juscelino Kubitschek, que tinha como lema, “cinquenta anos em cinco”, sendo responsáveis por inúmeros canteiros de obras. “O ritmo de crescimento do país gerava na população uma identificação com elementos cada vez mais urbanos e ligados à modernidade” (ANTUNES, 2012, p. 53). Nesse período, também surgiram alguns aparelhos tecnológicos como máquinas de lavar roupas, novos aparelhos de TV e aspiradores de pó; além disso, o conceito dos supermercados atingiu as famílias brasileiras colocando-as em uma nova realidade comercial urbana.

As mudanças de 1960 trouxeram “mudanças profundas na sociedade e a música foi um dos pilares dessa transformação” (ANTUNES, 2012, p. 53). Acompanhado as mudanças nacionais e internacionais, os jovens brasileiros criaram no Brasil a Jovem Guarda, e mais tarde surgiria também a Bossa Nova, ambos ritmos essenciais para a Música Popular Brasileira (MPB), os quais assim como a evolução tecnológica da televisão que ganhou novos públicos, foram responsáveis por diminuir o público da música sertaneja e a força do rádio. Portanto, tudo isso fez com que os anos 1960 representassem “uma estagnação para a música sertaneja” (ANTUNES, 2012, p.55), pois só alcançava sucesso nas áreas rurais. E isso significava perda de público, pois as construções e transformações urbanas trouxeram para o

país o êxodo rural, o que contribuiu para a diminuição gradativamente do público caipira. Era um período significativo para a urbanização do país. O povo urbano, por sua vez, não queria ser representado musicalmente por caipira.

Assim, mudanças foram surgindo uma após outras na música sertaneja, mas elas não ocorreram unicamente por influências externas. Tentando dar uma resposta à influência latina que a música sertaneja recebia, Tião Carreiro (José Dias Nunes) criou “um ritmo de viola genuinamente brasileiro: o pagode, espécie de recortado que mistura samba, coco e calango de roda” (ANTUNES, 2012, p.46). O nome do ritmo deve-se ao fato da palavra “pagode” estar associada à “festa”, no interior do Brasil, de onde surgiu Tião Carreiro, o qual recebeu grandes influências das festas populares e danças folclóricas mineiras. A habilidade com a viola também contou como fator marcante para a criação do novo ritmo. Impressionados com o *Pagode*, criado por Tião Carreiro, Teddy Vieira e Lourival dos Santos compuseram a música *Pagode em Brasília*, lançada na mesma época da inauguração da capital brasileira, a qual tornou-se um dos maiores sucessos cantados por Tião Carreiro e seus parceiros de duplas.

Teddy Vieira foi um dos defensores da música sertaneja caipira e das temáticas voltadas ao campo e compôs a letra de música *Terra Roxa*, a qual foi interpretada musicalmente, em 1962, por Tião Carreiro e Pardinho, num período em que a música sertaneja lutava para sobreviver e o café perdia poder econômico para a indústria, assim como o campo perdia população para a zona urbana. Dessa maneira, o discurso dessa letra de música representa o discurso advindo dessas condições sociais da época. A relação linguística das falas dos sujeitos da música deve ser interpretada considerando esses acontecimentos, pois “onde está a interpretação está a relação da língua com a história para significar” (ORLANDI, 2015, p. 77).

A urbanização prosseguiu, o público urbano cresceu, o público rural diminuiu mais ainda, e com este, o público da música sertaneja. Impelidos pela necessidade de sobreviver à modernização da época, a música sertaneja iria deslocar-se de suas raízes rurais.

2.2. SERTANEJO ROMÂNTICO

De acordo com Antunes (2012, p.57), com a estagnação da música sertaneja, “o gênero parecia 'atolado' num pântano e seus artistas permaneciam restritos aos circos de periferia, cidades do interior e rádios AM”. Assim, a sobrevivência da música sertaneja dependia de inovações, as quais surgiram aos poucos. Por exemplo, a dupla Leo Canhoto &

Robertinho foi uma das primeiras a adotarem inovações na música sertaneja, iniciando pela estética em seus visuais, como o uso de óculos escuros, cabelos compridos e roupas coloridas. As temáticas das músicas e os estilos de apresentações musicais também sofreram mudanças sendo que estas passaram a se constituir como peças teatrais, com indumentárias ao estilo *cowboy* e temáticas que faziam referência aos filmes de *bang-bang* italianos (GONÇALVES, 2012, p.64).

Leo Canhoto & Robertinho foram mais além; “a mudança na instrumentação também foi radical, pois passaram a gravar com guitarras elétricas, órgãos e contrabaixos” (ANTUNES2012, p.58), o que também influenciaria a mudança na instrumentação da música sertaneja, antes baseada na viola caipira. As mudanças surtiram alguns efeitos, pois com seu primeiro disco, lançado em 1969, foi a primeira dupla da música sertaneja a receber um disco de ouro. O período do sucesso dessa dupla coincidia com o período mais vigoroso da ditadura militar, portanto o fato de cantarem canções com temas de faroeste corroborou para que, nos anos 1970, a dupla se consagrasse como a mais popular do Brasil.

Com Leo Canhoto & Robertinho, “a imagem do caipira tradicional ruía. Ser ‘moderno’ era um desejo de grande parte de públicos e artistas sertanejos” (ALONSO, 2011, p. 57), no entanto, mesmo com o imenso sucesso, o público de Leo Canhoto & Robertinho restringia-se ao interior do Brasil, o que demonstra que a música sertaneja ainda não havia conseguido romper as barreiras sociais impostas pelo preconceito da elite, nem mudar seu *status* social. Segundo Antunes (2012 p. 64), a fim de ocultar o gosto pela música sertaneja “era comum naquele tempo pessoas da elite social que tinham suas raízes ligadas ao campo pedirem a um funcionário ou empregada que fossem até uma loja comprar um disco de música sertaneja”. As barreiras econômicas também eram obstáculos enfrentados pelos cantores sertanejos, já que muitos deles não possuíam empresários, e suas apresentações eram feitas, na maioria das vezes, em circos, na periferia das grandes cidades e no interior. A precariedade era tamanha que às vezes os componentes das duplas usavam um único microfone para cantarem, e “a música sertaneja continuava sendo uma espécie de “primo pobre” da música brasileira” (ANTUNES, 2012, p. 65). Para deixar de serem os “primos pobres”, os cantores sertanejos continuaram a adotar mudanças temáticas nas letras de suas músicas e em seus visuais.

Embora estagnada, a divulgação televisiva sonhada pelos cantores da música sertaneja já havia chegado em 1962, com o programa *Canta Viola*, de Geraldo Meireles. Esta oportunidade de divulgação, aliada às mudanças adotadas pelos cantores sertanejos, contribuíram para que a música sertaneja se lançasse na televisão e alcançasse novos públicos,

o que permitiria sair da estagnação. Em 1977, chega nas vozes de Milionário & José Rico a música *Estrada da Vida*, sucesso que levou a música sertaneja a ter mais visualização nacional, influenciada pelas músicas românticas de Roberto Carlos. Alcançado o sucesso, a dupla gravaria outras canções que “versavam quase que exclusivamente sobre amor, sempre tendo como base os ritmos ‘importados’” (ALONSO, 2011, p. 71). A partir deles, o amor passaria a ser cada vez mais adotado nas canções sertanejas.

Em 1977, além do sucesso da canção, *Estrada da vida*, foi instituído oficialmente no Brasil, o divórcio, conquista nacional, responsável por proporcionar algumas mudanças sociais, e que afetaria de alguma forma a música brasileira. Por outro lado, nos anos 1980, despontava uma crise econômica que atingiu a todos os brasileiros. “A década de 1980 foi caracterizada por profundas transformações no cenário econômico internacional e nacional” (VARGAS & FELIPE, 2015, p. 127). O modelo de administração nacional adotado pelos militares apresentava falhas, cujas consequências trariam sérios problemas financeiros ao país. A economia do país fora fatalmente afetada e as autoridades tentavam ao máximo superá-las, entretanto, as inúmeras e “sucessivas crises econômicas e as mudanças institucionais promovidas visando superá-las, também afetaram estruturalmente o mundo do trabalho, precipitando uma série de modificações nas relações trabalhistas (VARGAS & FELIPE, 2015, p. 127). A inflação era o principal obstáculo enfrentado pelos brasileiros, acompanhada por uma queda no ritmo de crescimento, ambos resultantes do modelo econômico adotado pelos militares que se baseava na substituição da industrialização pela importação.

Por outro lado, “nitidamente começou um processo de divisão entre a música sertaneja mais romântica e a música ‘de raiz’” (ANTUNES, 2012, p.68). Era a vez da música sertaneja de corrente urbana avançar à popularização nacional “rumo às grandes metrópoles, acompanhando a crescente migração que levava todos os anos milhares de pessoas do campo para a cidade, e esse público não queria ser chamado de caipira” (ANTUNES, 2012, p. 69), entretanto, o caipira urbanizado ainda continha alguns elos com o campo dos quais não conseguira se separar; prova disso, continuava a ser adepto da música sertaneja. A população oriunda do meio rural que vivia nas cidades seria fortemente afetada pela crise econômica de 1980.

Assim, nesse cenário sócio- econômico de conflitos, surge a moda de viola *Caboclo na Cidade*, o texto 2 de nossa análise. Composta em 1982, por Dino Franco e Nhô Chico, e gravada por Dino Franco & Mouraí, revela alguns dos problemas ideológicos e sociais vividos pelo caipira urbano, os quais influenciaram os compositores da música sertaneja a

mudarem suas temáticas e transformarem suas canções voltando-as para o público oriundo do êxodo rural brasileiro e conquistando também novos públicos urbanos.

Na letra da música o sujeito, “caboclo” diz ter saído do campo há mais de doze anos; considerando a data de sua composição, esta coincide com o período mais intensivo de urbanização do país e consequentemente, o êxodo rural. O período também é próximo ao período de liberação do divórcio no país e da criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, fatos que se relacionam com os comportamentos de sujeitos retratados na música. Foi um período de crises de salários, desempregos e principalmente de lutas políticas, nas quais culminaria a saída da Ditadura Militar do poder.

No âmbito internacional, também representou um período de conflitos entre países e lutas políticas. Por outro lado, era um período de grandes avanços tecnológicos e crescimento do capitalismo, cujos efeitos influenciaram costumes e comportamentos da sociedade brasileira e mundial. Com o divórcio instituído, aumentou o número de separações de casais, mexendo nas estruturas das famílias e dos relacionamentos amorosos.

Assim, a música sertaneja influenciada por todos esses episódios, passaria a adotar cada vez mais o amor em suas canções, fazendo dele sua principal inspiração musical, mudando sua estrutura ritmo-melódica. Com tantas mudanças, ela caminharia cada vez mais rumo à cidade e se aproximaria da música urbana.

A abordagem mais “urbana” da música sertaneja “aproximou-se de vez do romantismo, falando de relacionamentos complicados e conflitos internos, iniciando assim o seu segundo ciclo” (ANTUNES, 2012, p. 69). Mudaram-se as temáticas, antes concentradas em belezas do campo, da natureza e da vida simples da população rural, os quais não eram tão agradáveis ao seu novo público. Logo no início da década de 1980, estourou nas paradas de sucessos a música *Fusção Preto* (Jeca Mineiro/Atílio Versutti), gravada por Almir Rogério, um cantor de baladas românticas, cujo sucesso alcançado, fez com que Almir Rogério aderisse à música sertaneja abrindo espaço, pela primeira vez, “para o gênero, nas FMs. Esse foi um grande passo que impulsionou a música sertaneja” (ANTUNES, 2012, p. 70).

Os cantores sertanejos foram cada vez mais atraídos pela modernidade, o que acarretou mudanças estéticas na representatividade simbólica do cantor sertanejo e na estrutura musical da música sertaneja. Um desses exemplos foi a dupla Chitãozinho & Xororó, que, inserida há muitos anos na música sertaneja precisou se adaptar a modernidade e às novas tendências sociais impostas pelo gênero. Quando os irmãos cantores começaram a viajar com os outros grupos da caravana de Geraldo Meireles, começaram a perceber diferenças no som. Para não se sentirem menosprezados demandaram mudanças estéticas”

(ALONSO, 2011, p. 61). Percebe-se que os cantores que não se adequavam à nova realidade da música sertaneja sofriam algum tipo de preconceito, sendo considerados atrasados musicalmente, por isso, menosprezados por seus pares da própria música sertaneja. Assim, a fim de evitar esse menosprezo, instrumentos como violões elétricos foram introduzidos às suas apresentações, também passando a usar mais a bateria e o baixo; além disso, começaram a realizar uma mixagem diferente, completa de misturas. A inspiração no visual veio de Leo Canhoto & Robertinho, com a adoção de cabelos longos que foram adotados por outros cantores em anos posteriores. Agora, já não eram chamados de os “caipiras” da música, mas os “cabeludos da música sertaneja”, o caipira moderno urbanizado.

Em 1982, Chitãozinho e Xororó lançaram a música *Fio de Cabelo* (Darci Rossi/Marciano), com ela, alcançando o topo das paradas de sucesso. “A partir daí o gênero se aproximaria definitivamente do romantismo e Chitãozinho e Xororó seriam os embaixadores desse novo momento” (ANTUNES, 2012, p. 70). *Fio de Cabelo* colaborou para aumentar a divulgação da música sertaneja nas radiais FMs, cuja divulgação antes de *Fusão Preto* só se dava em radiais AMs. Com *Fio de Cabelo*, a radial Nova Onda, de São José do Rio Preto, alterou suas programações fazendo com que fosse tocada 24 horas por dia, música sertaneja. A música *Fio de Cabelo* teve suma-importância “na história da música sertaneja porque extravasou os limites de popularidades inaugurados por duplas anteriores. Pela primeira vez a música sertaneja conseguiu vendagem acima dos 1 milhão de cópias” (ALONSO, 2011, p. 267).

Na visão de Antunes (2012, p. 74), com o sucesso de Chitãozinho e Xororó, “a música sertaneja ganhou novo fôlego, e muito mais visibilidade na mídia, entrando de vez no romantismo e se aproximando musicalmente do *country* norte-americano”. Beneficiando-se das conquistas de Chitãozinho & Xororó, o gênero passaria a ganhar novos patamares, alcançando popularização a nível nacional ao ganhar novos públicos, cantores e compositores em regiões de todo o país. O romantismo iniciado por “Milionário & José Rico” e reforçado por Chitãozinho & Xororó ganhou mais força com João Mineiro & Marciano, com o lançamento bem-sucedido das canções *Ainda Ontem Chorei de Saudades* e *Seu Amor Ainda É Tudo*, ambas compostas por Moacyr Franco.

A televisão também colaborou para que a música sertaneja avançasse ao sucesso e a imagem do novo sujeito sertanejo fosse divulgada. Programas começaram a ser lançados, como o programa “*Chitãozinho e Xororó Especial*”, da emissora SBT. Além disso, as emissoras passaram a incluir canções sertanejas nas trilhas sonoras de telenovelas, sendo *Rancho Fundo* e *Nuvem de Lágrimas* umas das primeiras a serem tocadas em telenovelas da

Rede Globo. Depois da estagnação da música sertaneja, com Chitãozinho & Xororó, a música sertaneja ultrapassou as barreiras nacionais, voltando a ser divulgada no exterior chegando aos EUA, em maio de 1989, onde a dupla apresentou-se em Las Vegas, Newark, Detroit e New Jersey. Sendo assim, os cantores do sertanejo romântico saíram da preferia e deixaram de ser os primos pobres da música brasileira.

Em 1985, houve uma mudança no regime de governo do país, ocorrendo a transição do regime militar para o regime democrático. A segunda metade dos anos 1980 sucedeu os movimentos democráticos pelas Diretas Já, e, em 1990, a primeira eleição presidencial conquistada através do voto do povo, entretanto, as consequências econômicas deixadas pelo regime militar prosseguiram a afetar o país, cuja população enfrentava avalanches de inflações e altos números de desempregos. Nomes importantes da música sertaneja foram surgindo aos poucos. “A cada nova dupla que surgia e chegava às paradas era um novo passo a mais que a música sertaneja dava em direção ao reconhecimento nacional” (ANTUNES, 2012, p. 75). Entre as duplas que surgiram na segunda metade dos anos 1980, destaca-se Chrystian & Ralf e Gian & Giovane. As mulheres também aderiram ao sertanejo romântico, como o caso da cantora Roberta Miranda, cujo principal sucesso foi *Majestade o Sabiá*.

Recém-eleito, em 1985, Tancredo Neves não governou, pois faleceu antes de assumir a presidência da República Federativa do Brasil, cuja morte inesperada “ajudou a formatar a imagem da sociedade vítima da ditadura refém dos desmandos do governo e manipulada pelos autoritários de plantão. A sociedade se unia incorporando a ideia de que sofrera os maléficos causados pelos militares” (ALONSO, 2011, p. 280). Na morte de Tancredo Neves, o Brasil conheceu melhor a voz de Fátima Belém, que havia gravado uma versão do Hino Nacional, até então engavetada, mas que foi visto como um momento oportuno para ser lançado pela mídia. A música sertaneja agora assumia um lugar de representatividade como a voz do povo brasileiro. A partir daí, a música sertaneja avançaria significativamente a cada ano, até conquistar o lugar de gênero mais tocado e ouvido no Brasil.

O governo precedido por José Sarney não alcançou sucesso em interromper a crise que afetava o país, e a situação econômica brasileira agravou-se ainda mais. Afetados pelas crises econômicas, as famílias passaram por conflitos e começaram a haver mudanças nos relacionamentos. Uma das mudanças foi o aumento do número de divórcios, o qual tem como um dos cinco fatores responsáveis apontados por estudos, problemas financeiros. Em meio a todos esses acontecimentos, surgiu no final dos anos 1980, a dupla Leandro & Leonardo (Luís José Costa e Emival Eterno Costa), lançando-se no mercado com a música *Solidão*, de Zezé Di Camargo, gravada em 1987. O sucesso nacional da dupla ocorreu em 1989, com o

lançamento da música *Entre Tapas e Beijos* (Nilton Lamas/Antônio Bueno), com a qual a dupla atravessou “as fronteiras de Goiás rumo à fama, abrindo as portas do eixo Rio-São Paulo e do Nordeste” (ANTUNES, 2012, p. 77). O sertanejo agora não era apenas um gênero do Sudeste e do Centro Oeste, como no caso do sertanejo caipira; era um gênero musical do Brasil.

A canção *Entre Tapas e Beijos* surgiu em um momento de crise econômica e de instabilidade financeira do país, um momento de mudanças sociais, bastante complicado. A música revela os conflitos e dúvidas constantes entre um casal, cuja relação é instável. Com o surgimento de Leandro & Leonardo, os cantores sertanejos famosos passaram a assumir a posição de astros nacionais. Leandro & Leonardo ultrapassaram o rótulo de “sertanejo” conquistando “todas as classes sociais e regiões do país e se transformando no mais novo fenômeno popular brasileiro” (ANTUNES, 2012, p. 78). Assim, novos espaços na mídia foram abertos à música sertaneja, como o aumento de programas e os espaços neles dedicados a cantores e músicas sertanejas, assim como o aumento do uso dessas músicas em comerciais e trilhas sonoras de telenovelas e filmes. Assim, a década de 1980 finaliza-se sob o sucesso da música do sertanejo romântico liderado por canções cantadas por Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo. As conquistas adquiridas até aqui possibilitariam um espaço e uma posição na década de 1990, jamais alcançadas anteriormente.

A década de 1990 foi produtiva para a música sertaneja, pois, “a fonte de onde brotavam duplas de qualidade parecia inesgotável nos anos 1990” (ANTUNES, 2012, p.81). Já no começo desta década, depois de tentar sucesso com outros parceiros e trabalhar como compositor, Zezé Di Camargo (Mirosmar José de Camargo) forma dupla com seu irmão Luciano (Welson David de Camargo), e em 1991, com a música, *É o Amor*, composta pelo próprio Zezé Di Camargo, a dupla alcançou as paradas de sucessos com vendagem que ultrapassou 1 milhão de cópias. “O surgimento de Zezé Di Camargo e Luciano impulsionou a música sertaneja para um patamar nunca antes imaginado” (ANTUNES, 2012, p. 83). A partir deles, a música sertaneja teve seu espaço estabilizado dentro do cenário musical comercial brasileiro. É importante ressaltar que desde a segunda metade dos anos 1980, a música sertaneja já estava se aproximando do romantismo, o qual fora fortalecido depois de Zezé di Camargo & Luciano.

Outras duplas importantes no sertanejo romântico surgiram, como Bruno & Marrone e Victor & Leo. Nesse período, muitas duplas dessa vertente do sertanejo, surgidas na década de 1980, ganharam mais destaque na mídia, como Gian & Giovane, João Paulo & Daniel, Rick & Renner, Mato Grosso & Mathias, Rio Negro & Solimões, entre outros. Depois de

Leandro & Leonardo e Zezé de Camargo & Luciano, aumentou significativamente o número de cantores vindos do estado de Goiás, e a partir daí o estado consagrou-se como o estado de onde mais saem cantores sertanejos, no país. Em Goiás, a música sertaneja “encontrou todas as condições para se firmar, criar raízes e uma forte tradição” (ANTUNES, 2012, p.85). Ganhando destaque nacional, os cantores goianos estabeleceram no país e na música sertaneja, um estilo de cantar que adaptou-se bem ao romantismo das canções dos anos 1990, pois, “o estilo goiano de cantar música sertaneja é mais ‘apaixonado’ e seus cantores parecem não apenas interpretar uma canção, mas vivê-la com intensidade” (ANTUNES, 2012, p.85).

As temáticas das músicas sertanejas dos anos 1990 estavam voltadas para o amor incondicional dos apaixonados, a paixão, o amor não correspondidos e amantes sofredores que passavam os dias em relembrar momentos do passado que vivenciaram com suas amadas. Socialmente e economicamente, a década de 1990 passava por algumas mudanças estruturais significativas:

No Brasil, a década de 1990 foi marcada por importantes transformações de caráter estrutural ocorridas nos ambientes econômico e institucional, ligadas tanto ao novo conjunto de políticas macroeconômicas adotado, quanto à implementação de reformas de cunho liberalizante. O objetivo das medidas adotadas era de estabelecer condições para a retomada do crescimento da economia, de forma a que a crise da década anterior fosse superada (YANO & MONTEIRO, 2008, p.02)

As políticas neoliberalistas, adotadas no Brasil, influenciaram os comportamentos sociais do povo brasileiro. A sociedade tornou-se mais espontânea em desabar seus amores e desilusões e a música tornou-se um ambiente propício para representar os sentimentos humanos sociais. Por outro lado, aumentava-se o número de relações conjugais de pessoas não casadas oficialmente, assim como o número de separações. Entretanto, as relações conjugais não oficiais e as separações ainda encontravam resistências e preconceitos por parte da sociedade. Tudo isso colaborou para influenciar as temáticas das letras de músicas sertanejas da década de 1990 e posteriormente a de 2000. Em 1996, por exemplo, Zezé de Camargo & Luciano gravaram a canção *Sem Medo de Ser Feliz*, cuja letra retrata a situação de duas pessoas que não são correspondidas no amor. Em 1998, Gian & Giovane gravaram a música *Convite de Casamento*, cuja temática também estava voltada ao amor não correspondido e o sofrimento causado por ele.

As transformações sociais da década de 1990 e as mudanças no gênero musical sertanejo certamente influenciaram deslocamentos das produções de sentido das letras de músicas sertanejas, já que “o sentido é uma relação determinada do sujeito com a história”

(ORLANDI, 2007, p.46). Nesse caso, a relação da história com o compositor (sujeito autor), torna-se importante ser observada. Foi nesse cenário musical sertanejo, no qual a música sertaneja vivia seu glamour com suas letras de músicas falando de amores incondicionais que Zezé di Camargo compôs “*Sem Medo de Ser Feliz*”, a terceira música selecionada para nossa análise. Gravada em 1996, essa música surge em um momento de grandes transformações sociais e econômicas tanto em âmbito nacional como internacional.

A imagem do cantor sertanejo como representante da população rural havia sofrido mudanças, e assim como Chitãozinho e Xororó, Zezé Di Camargo e Luciano também adotaram mudanças em seu visual. Além dos cabelos longos adotados por Zezé Di Camargo, a dupla aproximou seus visuais dos *cowboys* norte-americanos. A música sertaneja romântica também se aproximou bastante do *Country* norte-americano na década de 1990, sendo Rio Negro e Solimões uma das duplas mais influenciadas pela ‘pegada’ *country*, no país. “Essas influências internacionais somadas às de antigas duplas deram um perfil diferenciado, do tipo arrasta- *country*, com músicas românticas, mas em sua grande maioria bem festivas e dançantes” (ANTUNES, 2012, p. 87). Esse novo sertanejo, novamente influenciado por ritmos estrangeiros, ia de encontro ao público frequentador de festas dançantes, principalmente as festas ligadas à tradição rural como as festas de peão de rodeio.

Mesmo se diferenciando bastante da música sertaneja de raiz em suas temáticas e ritmos, nota-se pelo fato dela ser tocada em festas ligadas à tradição rural, que a música sertaneja ainda continuava ligada de alguma forma às suas origens rurais. O preconceito ainda persistia por parte da elite social, apesar do sucesso alcançado na década de 1990. Parte dessa classe repudiou o que julgou ser uma “moda” passageira (ALONSO, 2011, p. 307), o que demonstra que apesar da popularização nacional e o *status* alcançado nas esferas da sociedade como a mídia, o preconceito pela elite ainda persistia. Assim, há uma relação com a fala anterior de Antunes o qual afirma que a elite na década de 1960 que ouvia música sertaneja escondia tal ato. A música sertaneja oriunda do interior de São Paulo era, agora, integrada ao cenário cultural das capitais brasileiras.

Entre as mudanças tecnológicas em que se deu a gravação da música *Sem Medo de Ser Feliz*, esteve a chegada do CD ao mercado brasileiro, em 1987, a qual deu abertura a importantes mudanças no cenário cultural nacional, o que possibilitou inovações estéticas e reformulações nas produções de discos do país. A música sertaneja, nesse aspecto, foi uma importante contribuinte para que a indústria fonográfica brasileira avançasse e crescesse, pois o sucesso dos cantores sertanejos impulsionou a indústria fonográfica, fazendo com que a música sertaneja deixasse “de ser um produto periférico para se tornar um dos carro-chefe das

grandes gravadoras multinacionais” (ALONSO, 2011, p. 320). Desloca-se, assim, o ponto de vista ideológico da indústria musical em relação à música sertaneja. Se no começo da história deste gênero, Cornélio Pires enfrentou uma batalha para gravar os primeiros CD’s, agora, a música sertaneja impulsiona e sustenta uma indústria.

Através da indústria fonográfica, a música sertaneja consolidou sua nacionalização tornando-se o gênero musical mais ouvido. “O único gênero que, nos anos 1990, disputou público e espaço com a música sertaneja foi o pagode, feito especialmente por grupos como Raça Negra, Exaltasamba e Só Pra Contrariar” (ANTUNES, 2012, p. 87). Com a ascensão obtida pela música sertaneja, o cenário musical brasileiro mudou notavelmente levando alguns gêneros musicais ao encolhimento; já a evolução da indústria fonográfica deu abertura às culturas, até então, desconhecidas.

A partir da nacionalização da música sertaneja, os cantores sertanejos se distanciaram cada vez mais da posição de ‘os primos pobres’ da música brasileira que usavam um único microfone em suas apresentações e assumiram a posição de comando na música, principalmente na mídia, e a posição de astros, desses cantores sertanejos, foi ficando cada vez mais evidente. Os sujeitos-autores do sertanejo romântico, os compositores, foram influenciados pela mudança da posição sócio- econômica ocupada pelos representantes da música sertaneja, o que também influenciou os sentidos discursivos das canções, visto que os pontos de vista expressos nas canções representavam os pontos de vista dos sujeitos autores, pois, “a exterioridade do pensamento não está ligada a puras propriedades linguísticas, mas dependem de um “exterior” bem diferente que é o conjunto dos efeitos, na esfera da ideologia, da luta de classes sob suas diversas formas” (PÊCHEUX, 1997c, p. 258).

Além disso, os cantores passaram a usar acessórios que lembram o campo, tais como: chapéu de boiadeiro e roupas. Chitãozinho & Xororó trouxeram novamente, aos poucos, instrumentos como o acordeão e substituíram a guitarra pelo violão com cordas de aço. Essas ligações dos cantores sertanejos com o público rural foram os primeiros passos para o surgimento do novo segmento que surgiria na música sertaneja.

2.3 SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

As mudanças tecnológicas presentes no século XXI, no Brasil, também influenciaram novas mudanças na música sertaneja, como o uso da internet e das redes sociais influenciadores de mudanças nos hábitos humanos.

Em termos políticos, no Brasil, foi eleito um presidente da República oriundo da classe trabalhista, Luís Inácio Lula da Silva, o qual implantou novas políticas na área da educação, sobretudo as de nível superior, como a abertura de novos Câmpus Universitários, Institutos Federais, criação de cotas raciais e sociais, além de programas de financiamento estudantil como SISU, PROUNI e FIES¹, permitindo que muitos jovens de classes sociais economicamente baixas ingressassem nas universidades. No setor da agropecuária, o agronegócio ganhou mais importância econômica devido às importações para a Europa e outros locais. A reforma agrária alcançara um dos mais altos números de assentados na história do país, o que permitiu que muitos trabalhadores rurais deixassem de ser empregados em outras propriedades para serem seus próprios patrões. Assim, com mudanças como essas, a qualidade de vida da população rural sofreu significativas mudanças; além da população rural, muitas famílias da cidade também alcançaram melhorias na qualidade de vida na década de 2000.

O público universitário, antes ocupado em grande parte pela elite, obtivera novos integrantes. Os jovens do interior brasileiro, muitos oriundos da zona rural estavam entre eles, os quais levariam para a universidade suas culturas. Assim, surgiria um segmento musical sertanejo no espaço universitário, o qual “tem uma ligação direta com a melhora das condições das condições econômicas do país, que permitiu o acesso às universidades de milhares de jovens vindos do interior” (ANTUNES, 2012, p.89). Nas repúblicas em que viviam e nos barzinhos dos Câmpus universitários, os jovens universitários reuniam-se para cantar e dançar antigos clássicos da música sertaneja.

Os jovens com talento musical foram, aos poucos, formando duplas e compondo suas próprias canções. “Entre as duplas que se formaram no circuito universitário, algumas chegaram ao estrelato, entre elas João Bosco e Vinícius, João Neto e Frederico, Fernando e Sorocaba, Jorge e Mateus, Marília Cecília e Rodolfo” (ANTUNES, 2012, p.89-90). Dessa maneira, chegava à música brasileira e ao mercado da música, com grande força, o sertanejo universitário.

O sertanejo universitário surgiu em um período de uma “nova realidade econômica do país, vivendo na era digital e tendo à sua disposição a força de divulgação das redes sociais” (ANTUNES, 2012, p.90). Com o apoio da divulgação digital, rapidamente, o sertanejo universitário ganhou ouvintes por todas as regiões e municípios do país. Suas temáticas

¹ SISU: Sistema de Seleção Unificada, PROUNI: Programa Universidade Para todos, FIES: Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior

diferem bastante do sertanejo caipira e romântico, pois trazem temas bastantes diversos e atuais do século XXI, além disso, suas músicas são bem mais agitadas e dançantes.

Retratando relacionamentos passageiros, o glamour e a ostentação, *Camaro Amarelo* (de Bruno Caliman, *et al*), gravada por Munhoz e Mariano, a quarta letra de música selecionada para a nossa análise, foi gravada nesse novo cenário social brasileiro, cujo sucesso a fez premiada como a música do ano, em 2012, pelo programa *Domingão do Faustão*. Alguns traços linguísticos das redes sociais foram adotados na música como a abreviação de palavras como “tô” e “tá”; algumas gírias também foram usadas como “tirando onda”, que faz parte da linguagem de jovens nas redes sociais.

De acordo com Antunes (2012, p. 90), as músicas do sertanejo universitário “são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual”. Vale ressaltar que, no século XXI, as estruturas familiares sofreram muitas mudanças, aumentando o número de famílias separadas, pais e mães solteiros, e casais sem estarem casados legalmente.

Um dos temas abordados na letra da música *Camaro Amarelo* é a ostentação de itens luxuosos, como o carro de luxo e roupas de grife, cuja abordagem também tem uma ligação com as mudanças sociais do século XXI, uma vez que a imagem do indivíduo “moderno” está ligada ao visual que ele aparenta, o qual é tratado na sociedade não pelo que é, mas pelo que aparenta ser.

No sertanejo universitário, a imagem do cantor sertanejo adquiriu novas mudanças, algumas das quais vieram com as mulheres, que até meados dos anos 2000 prosseguiram sendo as exceções da música sertaneja. No sertanejo universitário, o espaço dedicado às vozes femininas cresceu significativamente, além disso, elas passaram a fazer parte daqueles que mais fazem sucesso nesse estilo. Paula Fernandes foi uma delas, sendo em 2011, a maior vendedora de DVDs e premiada como a melhor cantora do ano no programa *Domingão do Faustão*, tendo sido também indicada ao Grammy Latino. O sertanejo universitário trouxe de volta aos palcos brasileiros, duplas compostas por homens e mulheres, novidade inaugurada por Cascatinha e Inhana. Ultimamente, o surgimento de vozes femininas na música sertaneja vem aumentando gradativamente, e a lista de duplas com apenas nomes femininos cresceu, conquistando os palcos brasileiros, como Simone & Simaria, e Maiara & Maraísa.

Com o sertanejo universitário, cresceu também o número de homens que cantam solos. Antes, as exceções eram poucas, como Sérgio Reis, Almir Sater, Renato Teixeira, Daniel e Leonardo, sendo que os dois últimos passaram a cantar sozinhos depois das mortes de seus

parceiros de duplas. No sertanejo universitário, surgiram cantores solos que alcançaram sucesso comparados às duplas sertanejas, como é o caso de Michel Teló, Gustavo Lima, Luan Santana e Lucas Lucco.

Atualmente, a música sertaneja segue sendo o gênero mais ouvido e comercializado no país (ANTUNES, 2012, p. 90). A timidez e a simplicidade que havia nos cantores pioneiros, já não está presente em grande parte dos artistas do gênero, uma vez que o cantor do sertanejo universitário não é apenas cantor, muitas vezes desempenhando, também, a função de bailarino. Os shows sertanejos, agora, são feitos com modernos aparatos tecnológicos acompanhados de bailarinas e bandas musicais, diferenciando-se bastante dos shows do começo da música sertaneja, nos quais muitos eram feitos apenas com a dupla, uma viola e microfones.

A identificação com o estilo de se vestir dos cantores ainda permanece em parte do público, e o crescimento do agronegócio fez com que se tornasse um hábito da moda brasileira em muitos locais, principalmente nas regiões Sudeste, Centro-Oeste e Sul, usar acessórios como calças *Jeans*, cintos e botas de couros e chapéus. A exposição de shows em festas ligadas à tradição rural ainda prossegue, sendo as festas de rodeios as mais usadas. O sertanejo universitário alcançou novos espaços de shows no ambiente urbano, por exemplo, a execução de shows em teatros; o que antes não foi bem visto com a apresentação de Tonico e Tinoco, aumentou significativamente. Além dos espaços físicos urbanos, o sertanejo universitário conta agora com novos espaços de divulgação, como rádios na internet, canais de You Tube e redes sociais.

Com o avanço tecnológico do celular e do computador e as ofertas por esses aparelhos no mercado, o acesso da população a aparelhos tecnológicos cresceu, fazendo com que grande parte das pessoas possua pelo menos um exemplar do primeiro objeto, sendo com isso mais fácil gravação de vídeos; assim, as divulgações das músicas são bem rápidas, chegando muitas vezes ao público antes de ser gravada. A tecnologia também aproximou o público dos cantores sertanejos, pois com ela há, agora, a criação de grupos de fãs clubes, site oficiais com divulgações feitas pelos próprios cantores, além de plataformas digitais em que se pode acessar músicas, fotos e agenda musical dos cantores. Assim, a posição de astros dos cantores ganhou mais importância, sendo venerados por muitos e considerados como ídolos.

No século XXI, novos gêneros musicais alcançaram sucesso e espaço na música, como o Funk, o que aumentou a disputa musical no comércio brasileiro. Assim, a necessidade de agradar ao público por parte dos cantores torna-se cada vez mais necessária. Sendo o mercado um dos seus principais impulsionadores, possivelmente, a música sertaneja

prosseguirá transformando-se e abrindo-se às influências históricas, sociais e culturais. “O que virá a seguir na música sertaneja ninguém pode afirmar, mas uma coisa é certa: o gênero vai continuar evoluindo (...) e sempre mantendo em seu DNA sua ligação com o campo, pois foi ali que tudo começou” (ANTUNES, 2012, p.107). Não sabemos se a afirmação do autor tornar-se-á verdadeira no futuro da música brasileira, entretanto, a manutenção desse “DNA” rural dependerá, como desde o começo da história do gênero sertanejo, do sentimento de representatividade do público brasileiro oriundo do ambiente rural na Música Sertaneja.

Tendo percorrido o percurso que acompanhou a constituição da história da música sertaneja, contextualizando com as letras de músicas selecionadas para nossa análise, no próximo capítulo as analisaremos.

CAPÍTULO III

EFEITOS DE SENTIDOS PRODUZIDOS EM LETRAS DE MÚSICAS SERTANEJAS

Que a felicidade não dependa do tempo, nem da paisagem, nem da sorte, nem do dinheiro. Que ela possa vir com toda simplicidade, de dentro para fora, de cada um para todos (Carlos Drummond de Andrade)

Após apresentarmos, no capítulo anterior, as condições de produção da música sertaneja, o que possibilita compreender a sua historicidade, neste capítulo analisaremos discursivamente o *corpus* constituído de quatro músicas sertanejas produzidas em diferentes épocas, a saber: *Terra Roxa*, de Teddy Vieira, de 1962; *Caboclo na Cidade*, de Dino Franco e Mouraí, de 1982; *Sem medo de Ser Feliz*, de Zezé de Camargo, de 1996; e *Camaro Amarelo*, de Bruno Caliman *et al*, de 2012. Interessa-nos mostrar quais efeitos de sentidos em torno de felicidade se constituem historicamente nessas letras de músicas sertanejas, considerando as condições de produção e as posições de sujeito nas suas relações com a memória discursiva. Para a análise, observamos como se deu a enunciação de cada letra de música, levando em consideração o conceito de enunciação trazido por Pêcheux:

Enunciação: ato pelo qual enunciados, frases, sequências, etc, se realizam assumido por um locutor particular em circunstâncias especiais e temporais precisas. A presença de elementos linguísticos como eu, tu, aqui, agora... no enunciado manifesta o vínculo entre enunciado e enunciação (1997c, p. 81)

Convém também vislumbrarmos a palavra "felicidade" no contexto de dois instrumentos linguísticos, a saber: gramática e dicionário. No viés da gramática, a palavra felicidade é classificada como um substantivo abstrato que, por sua vez, é conceituado por Bechara (2006, p. 113) como aquele que designa ser de existência dependente, e designam ações, estado e qualidade. No que diz respeito à acepção dicionarizada de "felicidade", selecionamos um dicionário de língua portuguesa dos séculos XVIII, XIX, XX e outro do XXI, a saber:

Bluteau (1712 - 1728, p. 70): "FELICIDADE. A posse, e o logro dos bens, que podem satisfazer o corpo, e o espírito (...)"

Pinto (1832, p. 512): "felicidade - estado de quem logra os bens, que deseja (...) prosperidade (...) que logra os bens desejados. Ditoso".

Ferreira (1986): "felicidade [do lat. felicitate] 1. Qualidade ou estado de feliz; ventura, contentamento. 2. Bom êxito; êxito, sucesso. 3. Boa fortuna; dita, sorte."

Houaiss (2009): "felicidade. 1. qualidade ou estado de feliz; estado de uma consciência plenamente satisfeita; satisfação, contentamento, bem-estar; 2. boa fortuna, sorte; 3. bom êxito; acerto, sucesso".

Na sequência, vislumbraremos a partir de uma ordem cronológica de 1962 a 2012, cada letra de música selecionada e a análise.

3.1 TERRA ROXA²

O texto 1 de nossa análise é a letra de música *Terra Roxa*, uma moda de viola do sertanejo caipira composta em 1962 pelo compositor Teddy Vieira e gravada pela primeira vez pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Nesse texto há um duelo entre dois sujeitos de lugares sociais diferentes, a saber: um homem rural nomeado como “preto” e um urbano como “granfino, os quais expressam opiniões em relação a alguns temas que estão relacionados à concepção de felicidade de cada um. Segue a letra de música Terra Roxa.

Terra Roxa

Um granfino num carro de luxo
Parou em frente de um restaurante
Faz favor de trocar mil cruzeiros
Afobado ele disse para o negociante
Me desculpe que eu não tenho troco
Mas aí tem freguês importante
O granfino foi de mesa em mesa
E por uma delas passou por diante
Por ver um preto que estava almoçando
Num traje esquisito num tipo de andante
Sem dizer que o tal mil cruzeiro
Ali era dinheiro para aqueles viajaaante aai aai

O negociante falou pro granfino
Esse preto eu já vi tem trocado
O granfino sorriu com desprezo
O senhor não tá vendo que é um pobre coitado
Com a roupa toda amarrotada
E o jeito de muito acanhado
Se esse cara for alguém na vida
Então eu serei presidente do estado
Desse mato aí não sai coelho
E para o senhor fica um muito obrigado
Perguntar se esse preto tem troco
É deixar o caboclo muito envergonhaado aai aai

Nisso o preto que ouviu a conversa
Chamou o moço com modo educado

² Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/tiao-carreiro-e-pardinho/436813/> >

Arrancou da guaiaca um pacote
 Com mais de umas cem
 Cor de abóbora embolado
 Uma a uma jogou sobre a mesa
 Me desculpe não lhe ter trocado
 O granfino sorriu amarelo
 Na certa o senhor deve ser deputado
 Pela cor vermelha dessas notas
 Parece ser dinheiro que estava enterrado
 Disse o preto não arregale o olho
 É apenas o restolho do que eu tenho
 Empataaado aaai aai

Essas notas vermelhas de terra
 É de terra pura massapé
 Foi aonde eu plantei a sete anos
 Duzentos e oitenta mil pés de café
 Essa terra que a água não lava
 E sustenta o brasil de pé
 Você tando montado nos cobre
 Nunca falta amigo e algumas muié
 É com elas que nós importamos
 Os tais cadillac, ford e chevrolet
 Pra depois os mocinhos granfinos
 Andar se exiibindo que nem coronééé aai aai

O granfino pediu mil desculpas
 Rematou meio desenxavido
 Gostaria de arriscar a sorte
 Onde está esse imenso tesouro escondido
 Isso é fácil respondeu o preto
 Se na enxada tu fores sacudido
 Terra lá é a peso de ouro
 E o seu futuro estará garantido
 Essa terra é abençoada por Deus
 Não é propaganda lá não fui nascido
 É no estado do Paraná
 Aonde que está meu ranchinho queriido aaai aai

De acordo com Orlandi (2015, p. 13), “com o estudo de discurso observa-se o homem falando no mundo”. Assim, observamos nesse texto 1, face às diferentes posições ocupadas pelos sujeitos, um da rural e o outro da urbana, que se opõem, contestam-se. Na concepção de sujeito proposta pela AD, um sujeito não diz algo por querer dizê-lo, há forças de poder que regulam a sua produção de discurso e o efeito de sentido de seus dizeres, e a ideologia é a condição de possibilidade de produção de sentidos, a qual interpela o indivíduo em sujeito. Dessa forma, os dois homens falantes, não são mais indivíduos, mas são, sujeitos assujeitados à linguagem, os quais precisam enunciar para, assim, a partir da linguagem, existir e se significar. A partir de suas enunciações, observamos como é o processo de significação desses sujeitos e quais efeitos de sentidos são possíveis apreender de seus discursos.

Pêcheux (1997a, p. 77) observa que “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produções dadas”. Orlandi (2005, p. 61-62), considerando como condições de produção “o falante, o ouvinte, o contexto da comunicação e o contexto histórico-social (ideológico). Essas condições estão representadas por formações imaginárias: a imagem que o falante tem de si, a que tem do seu ouvinte”.

As condições de produções da composição textual de *Terra Roxa* ocorreram no período de 1960, quando houve uma disputa econômica entre o principal produto rural da época, o café, e a indústria. No âmbito da música sertaneja, em geral, havia um período de estagnação, o qual provocou um deslocamento nas temáticas musicais do rural para o urbano e nas posições que os cantores assumiam como representantes do caipira tradicional para o caipira moderno. Teddy Vieira, por sua vez, permaneceu ligado às temáticas rurais e aos cantores caipiras tradicionais. Assim, o contexto da produção do discurso dos dois sujeitos se dá nesse clima de disputa econômica e musical, em que rural e urbano se confrontam discursivamente.

Em relação ao ponto de vista dos sujeitos manifesto em seus discursos não veio por vontade própria, mas de relações de forças externas submetidas a eles na constituição dos discursos, representando as formações ideológicas do meio social em que eles estão inseridos, sendo a ideologia uma prática significativa “como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido” (ORLANDI, 2015, p.46). Nessa esteira, o ponto de vista dos sujeitos preto e granfino advém da relação com o ambiente proporcionado pela música sertaneja, assim como a luta ideológica de classes daqueles que são interpelados por ela, conforme Orlandi chama à atenção:

A evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade, esconde que esta resulta de uma identificação, que é o que constitui sua interpelação. Essa interpelação - que se dá pela ideologia - produz o sujeito sob forma de sujeito de direito (jurídico) que, historicamente, corresponde à forma-sujeito do capitalismo: sujeito ao mesmo tempo autônomo (e, logo, responsável) e determinado por condições externas (ORLANDI, 2012a, p. 75).

No texto1, há marcas linguísticas que sugerem a inscrição de cada sujeito em determinadas formações ideológicas e formações discursivas. Por um lado, a identificação do homem do campo está voltada a uma vida simples, sendo considerado “um caboclo acanhado” que ajuda a “sustentar o Brasil de pé” com “duzentas e oitenta mil pés de café” que ele plantou. Por outro, o sujeito urbano se identifica com a ostentação vivenciada na cidade,

uma vez que chega ao restaurante “num carro de luxo” e considera o seu “mil cruzeiros” “muito dinheiro” para os viajantes que se encontram na enunciação, por isso “passou adiante” pela mesa do “preto que estava almoçando/ num traje esquisito de tipo de andante”. Observamos também que nas falas de ambos os sujeitos há a conjugação de verbos na 1ª pessoa do singular (eu), (do sujeito “preto”: “eu plantei”, e do sujeito granfino: “eu serei”), o que demonstra, na concepção de enunciação de Pêcheux (1997c), o vínculo entre os enunciados do texto 1 com a enunciação dos sujeitos.

Na enunciação, percebe-se, nos discursos dos sujeitos, tentativas de exaltar sua posição social e discursiva, mostrando ao outro a importância de seus costumes e outros elementos simbólicos que estão ligados a eles. Um sendo do campo, e o outro da cidade, esses elementos simbólicos são opostos, por exemplo, enquanto para o sujeito “granfino” um elemento de valor econômico pode ser notas de “mil cruzeiros”, para o sujeito “preto”, esse elemento pode ser “a terra a peso de ouro”. Dessa forma, sendo os elementos simbólicos opostos, os posicionamentos dos sujeitos, também, os são. Portanto, há entre os dois sujeitos uma luta ideológica de classes. De acordo com Pêcheux (1997c, p. 93), as contradições ideológicas que se desenvolvem por meio da língua “são constituídas pelas relações contraditórias que mantêm necessariamente, entre si ‘os processos discursivos’, na medida em que se inscrevem em relações ideológicas de classes”.

Os discursos apresentados tendem a destacar os valores do campo em detrimento dos valores urbanos, evidenciando as contradições ideológicas de classe, pois, enquanto o ponto de vista em relação ao sujeito “preto”, o homem rural, é colocado por uma perspectiva positiva, o do sujeito “granfino”, o homem urbano, é posto em uma perspectiva negativa. Assim, na construção desse processo discursivo, há também uma construção das imagens simbólicas desses sujeitos, pois “nas relações discursivas, são as imagens que constituem as diferentes posições” (ORLANDI, 2015, p. 38).

Nesse sentido, ao que se pode dizer está condicionada à formação discursiva em que o sujeito estiver inscrito. O sujeito fala de uma posição ideológica e legitima sua fala a partir dela, ou seja, as posições dos sujeitos dentro do discurso são delimitadas pelas formações discursivas, e estas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. A noção de posição social não está necessariamente ligada a um lugar físico, “pode se tratar, por exemplo de um posicionamento em um campo discursivo” (MAINGUENEAU, 2015, p. 47). No caso dos sujeitos do texto em questão, o preto e o granfino, ocupam espaços sociais diferentes, o que os interpelam a produzirem diferentes dizeres, representando diferentes

discursos e ideologias distintas; por assim ser, há contradição nos sentidos simbólicos de ambos.

Há outras marcas linguísticas que também sinalizam a posição discursiva dos sujeitos, como sujeito rural e sujeito urbano em suas enunciações. No que diz respeito ao sujeito preto, ao revelar ao granfino a origem de suas “notas vermelhas de terras”, ele diz: “eu plantei a sete anos/ duzentos e oitenta mil pés de cafés”, ou seja, enfatiza que ele mesmo plantou o café e considera-se um autêntico agricultor, herdeiro dos costumes, tradições e lugar de fala do homem do campo. Por meio desse posicionamento de defensor do campo, o sujeito assume sua posição dentro do discurso. Já o granfino chega ao restaurante “em um carro de luxo”, na tentativa de trocar mil cruzeiros, sugerindo que ele estivesse realizando alguma movimentação financeira, atitude típica de homem urbano. O granfino também considera o preto “um pobre coitado” por ter o “jeito acanhado” e andar com “a roupa toda amarrotada”; para ele, perguntar se o preto tem troco é deixar o “caboclo muito envergonhado”, o que simboliza, na visão do sujeito granfino, um sujeito possuidor de dinheiro como aquele identificado por seus trajes e seu visual. Nessa relação com os elementos simbólicos, os sujeitos constituem-se, um como sujeito rural e o outro como sujeito urbano, pois as relações com o simbólico são condições para o sujeito se constituir.

Destacadas as posições da formação discursiva que cada sujeito assume dentro do discurso por meio da enunciação, passaremos a abordar os efeitos de sentidos do substantivo “felicidade” de ambos os sujeitos e suas relações simbólicas. Começamos com os sentidos que perpassam pela ostentação enunciados nos dizeres dos sujeitos. No caso do sujeito granfino, ele chega ao restaurante “num carro de luxo”, o ato de portar tal veículo o faz um “granfino”, portanto, a ostentação para o sujeito granfino está submetida à condição de portador de objetos que lembram riqueza e luxo não ostentando objetos de luxo, para o sujeito granfino, como roupas caras e andar amarrotado, exclui o sujeito “preto” das altas classes sociais colocando-o na posição de um “pobre coitado”. Já no caso do sujeito “preto”, ele surpreende o sujeito “granfino” quando “arrancou da guaiaca um pacote /Com mais de umas cem/ Cor de abóbora embolado”, e exibindo a soma vultuosa, troca o “tal mil cruzeiros” daquele que o julgava incapaz de tal ato. Os sujeitos identificam-se com elementos que simbolizam o que consideram ostentação e, segundo Pêcheux (1997c), é pela ideia de identificação que todo sujeito se ‘reconhece’.

Dessa forma, o sentido de ostentação para o sujeito “preto” reside no fato de possuir e portar dinheiro, o qual enfatiza esse sentido ao enunciar que as notas de sua guaiaca é “apenas o rastolho do que eu tenho empatado”, dinheiro oriundo de um trabalho árduo. Já para o

sujeito “granfino”, reside no fato de portar objetos de luxo, como o carro. Assim, a inscrição dos sujeitos em formações discursivas e ideológicas distintas, determinaram as diferenças nos sentidos de ostentação para o sujeito do campo e o da cidade. Para Orlandi, (2015, p.58) “uma mesma palavra, na mesma língua, significa diferentemente, dependendo da posição do sujeito e da inscrição do que diz em uma ou outra formação discursiva”.

O sentido de ser “alguém na vida”, mencionado pelo granfino, também se diferencia para os dois sujeitos e está relacionado ao que concebem como felicidade. Reitera-se a consideração de que “as palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam” (ORLANDI, 2012, p. 77). Na enunciação do sujeito “granfino”, o sentido de ser “alguém na vida” está ligado a posições, cargos sociais e aparência física, pois se o preto portando aquela aparência “fosse alguém na vida”, “eu seria o presidente do estado”; já no momento em que vê a soma de dinheiro do preto ele indaga: “na certa o senhor deve ser deputado”. Já o preto diz que “você tando montado nos cobres/ nunca falta amigo e algumas muié”, e também que “se na enxada tu fores sacudido” em sua terra “seu futuro estará garantido. Por conseguinte, para o sujeito preto ser “alguém na vida” simboliza possuir dinheiro, uma vez que ganhará a admiração social: “amigos e mulheres”, bem como “ter o futuro garantido” está vinculado ao trabalho na terra (ser sacudido na enxada). Nesses atos de enunciações ambos possuem imagens distintas do que é ser “alguém na vida”; na concepção de Orlandi (2015, p. 38), “nas relações discursivas, são as imagens que constituem as diferentes posições”.

O ato dessa ação transformadora e constitutiva do sujeito pode ser observado na atitude de demonstrar o estranhamento aos costumes e tradições do sujeito da cidade ao homem do campo e vice-versa, reafirmando a luta ideológica de classes. Essa luta ideológica de classes revela que ambos os sujeitos possuem preconceitos em relação um ao outro, sugerindo, pois que tanto o sujeito urbano como o sujeito rural rejeitam o lugar de significância de seu opositor. Essas visões preconceituosas reiteram o fato da ideologia funcionar como um sistema justificador do sujeito, o qual se identifica dentro de uma formação ideológica. É ela que fornece ‘evidências’ que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem e que mascaram assim sob ‘a transparência da linguagem’ aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados” (PÊCHEUX, 1997c, p.160).

Outro aspecto a ser considerado refere-se à atitude do sujeito granfino em “passar adiante” na mesa do sujeito preto, por considerar o seu traje esquisito; depois ao ouvir que o sujeito preto tem troco, ele “sorri com desprezo” e o considera um “pobre coitado”. O sujeito

granfino prossegue insinuando que “a roupa amarrotada” e “o jeito de muito acanhado” do sujeito preto o exclui da possibilidade de ser “alguém na vida”. O sujeito preto também revela sua aversão pelos costumes do sujeito urbano, ao afirmar que a terra vermelha de suas notas “sustenta o Brasil de pé”; e ao considerar que um cafeicultor trabalha com o manuseio da terra, o sujeito preto em seu dizer, coloca-se na posição daquele que ajuda a manter a economia do Brasil. Como o sujeito granfino não trabalha com o manuseio da terra, no dizer do sujeito preto, há inferioridade na função social do homem da cidade, sendo impossibilitado de ajudar a sustentar o Brasil. O sujeito “preto” prossegue afirmando que com suas “notas vermelhas de terras” “nós importamos/Os tais cadillac, ford e Chevrolet/ Pra depois os mocinhos granfinos/ Andar se exiibindo que nem coronééé”, reafirmando com isso a importância do dinheiro advindo do meio rural.

Por um lado, o destaque dado pelo sujeito preto ao dinheiro proveniente do café e suas utilidades ajudam na constituição da imagem do campo e sua importância simbólica para o Brasil. Por outro, fica subtendido, na visão ideológica do sujeito preto, ser um dado negativo usar esse dinheiro para importar carros para servir como ostentação a sujeitos da cidade (“mocinhos granfinos”). Os versos “que os mocinhos granfinos/ ficam se exibindo que nem coroné” sugerem que o sujeito “preto” também não vê com bons olhos pessoas que ocupam posições sociais privilegiadas.

A rejeição dos sujeitos pelo lugar de significância do outro e a necessidade de expor a aversão à identidade contrária à sua reafirmam sua identificação. O confronto entre os dois sujeitos desvela os sentidos acerca do contexto histórico brasileiro relacionado à crise de perda do poder econômico do café para a industrialização. “O sentido, para a AD, não está já fixado a priori como essência das palavras, nem tampouco pode ser qualquer um: há a determinação histórica.” (ORLANDI, 2007, p.27). Se, por um lado, os produtos da cidade e do campo lutavam por seus espaços nas importações brasileiras, os sujeitos que se assumiam como representantes desses espaços também confrontavam seus discursos a fim de defender seus espaços de significações e assim, inconscientemente, ao serem interpelados pela ideologia, produziam o discurso.

Considerando o exposto acima, pode-se dizer que o sentido de felicidade do sujeito rural está relacionado à terra e ao seu cultivo, assim como sua vida nela. Esse sujeito, ostenta, e orgulha-se do dinheiro obtido com o fruto de seu trabalho. Sua identificação com a terra faz dele um sujeito “abençoado” por Deus e assim feliz. O sujeito urbano, por sua vez, tem seu sentido de felicidade relacionado à ostentação de elementos da cidade, os quais o identificam como um sujeito urbano moderno, como o “carro de luxo” e o gosto por trajes elegantes. Ser

um sujeito urbano, ser considerado “granfino” e ter uma posição social política, também contribui para a significação do que concebe como felicidade.

De acordo com Orlandi (2007, p. 65), “quando um sujeito fala, ele está em plena atividade de interpretação, ele está atribuindo sentido às suas próprias palavras em condições específicas”; assim, os sentidos atribuídos à felicidade vêm de formações discursivas diferentes: enquanto as relações simbólicas que constituem o discurso de felicidade do sujeito rural estão vinculadas à relação com a terra e a seus prazeres, as do sujeito urbano estão relacionadas ao poder hierárquico, aos bens materiais, sobretudo, o de veículo.

3.2 CABOCLO NA CIDADE³

O texto 2 de nossa análise é a letra de música *Caboclo na Cidade*, composta por Nhô Chico e Dino Franco, gravada pelo último com seu parceiro de dupla Mouraí, em 1982. O texto traz uma narração de um sujeito que vive na cidade, mas sofre as consequências do êxodo rural e crises financeiras, e lamenta com saudade a saída do campo. Trata-se de uma moda de viola pertencente ao sertanejo caipira e sua composição ocorreu em um momento de deslocamento desse gênero musical para o sertanejo romântico. Segue a letra da música “Caboclo na Cidade”:

Caboclo na Cidade

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro onde eu tinha meu ranchinho.
Eu tinha uma vida boa com a Isabel minha patroa e quatro barrigudinhos.
Eu tinha dois bois carreiros muito porco no chiqueiro e um cavalo bom, arriado.
Espingarda cartucheira quatorze vacas leiteiras e um arrozal no banhado.

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira.
E no mais estava folgado todo dia era feriado pescava a semana inteira.
Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade
Então aconteceu isso resolvi vender o sítio e vir morar na cidade.

Já faz mais de doze anos que eu aqui já to morando como eu to arrependido.
Aqui tudo é diferente não me dou com essa gente vivo muito aborrecido.
Não ganho nem pra comer já não sei o que fazer to ficando quase louco.
É só luxo e vaidade penso até que a cidade não é lugar de caboclo.

Minha filha Sebastiana que sempre foi tão bacana me dá pena da coitada.
Namorou um cabeludo que dizia Ter de tudo mas fui ver não tinha nada.
Se mandou pra outras bandas ninguém sabe onde ele anda e a filha tá abandonada.
Como dói meu coração ver a sua situação nem solteira e nem casada.

Até mesmo a minha veia já tá mudando de idéia tem que ver como passeia.

³ Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/dino-franco-mourai/875791/>>

Vai tomar banho de praia tá usando mini-saia e arrancando a sobancelha.
 Nem comigo se incomoda quer saber de andar na moda com as unhas todas vermelhas.
 Depois que ficou madura começou a usar pintura credo em cruz que coisa feia.

Voltar "pra" Minas Gerais sei que agora não dá mais acabou o meu dinheiro.
 Que saudade da palhoça eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro.
 Nem sei como se deu isso quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade.
 Seu moço naquele dia eu vendi minha família e a minha felicidade!

Afetado pela consequência do êxodo rural, o sujeito caboclo, ao perder sua terra, diz que ao vendê-la, vendeu sua felicidade. Para Orlandi (2012a, p.77), “as palavras recebem, pois, seus sentidos da formação discursiva na qual são produzidos”. Sendo assim, é possível relacionar o sujeito desse texto aos de *Terra Roxa*, especificamente ao sujeito “preto”, no que se refere ao sentido de identificação de ambos com o meio rural. Desde tempos pretéritos, a terra é um dos elementos que constituem o sujeito rural, por exemplo, em inúmeras civilizações, pessoas perdiam as vidas em guerras, e era considerado uma honra morrer para defender sua terra, sua felicidade. Nas séries épicas da Coreia do Sul, perder uma guerra simbolizava perder terras, pois o povo passava fome por não ter onde cultivar a terra, vendia seus filhos para serem escravos, simbolizando uma tristeza. No Brasil, a luta pela Terra também é algo que está na identidade de seu povo, como na guerra do Paraguai, nas lutas sindicais por Reforma Agrária, entre outras.

O sujeito preto, da música *Terra Roxa*, ao dizer “eu plantei a sete anos/ duzentos e oitenta mil pés de café”, identifica-se como um sujeito pertencente ao espaço da agricultura e praticante de ações voltadas a ele, seu posicionamento evidencia sua posição social e formação discursiva. Na enunciação do sujeito “caboclo”, afirmações como “eu já fui roceiro” indicam o posicionamento do sujeito, e, portanto, sua posição social e discursiva. Dessa forma, há a possibilidade de sentidos que constituem e identificam o primeiro sujeito (“o preto”) também constituem e identificam o segundo sujeito (o caboclo). Em consonância, as formulações dos sentidos de ambos são determinadas por condições exteriores similares. Quando se trata da formulação de sentidos, “o sujeito já tem sua posição determinada e ele está sob o efeito da ilusão subjetiva funcionando ao nível imaginário, afetado pela vontade da verdade, pelas suas intenções, pelas evidências do sentido e pela ilusão referencial” (ORLANDI, 2007, p. 50). Estando suas posições determinadas na mesma rede de sentidos, suas vontades de verdades, suas intenções, evidências de sentidos e referências também são similares.

Ao analisarmos os dizeres do granfino e do preto, vislumbramos um confronto de posições, reafirmando, assim, a luta ideológica de classes no processo discursivo. No entanto,

no caso dos dizeres do “preto” e do “caboclo”, há uma regularidade pela constância de unidades que envolvem a linguagem, o sujeito, a ideologia etc., ou seja, pertencem à mesma formação discursiva que, nas palavras de Orlandi (2012a, p. 78), é, enfim, o lugar da constituição do sentido e da identificação do sujeito. É nela que todo sujeito se reconhece”.

Dessa forma, ao “escutarmos’ a presença do não-dito no que ele diz” (ORLANDI, 1998, p. 10), percebemos na enunciação do texto 1 e do texto 2 que os elementos que constituem os sujeitos “preto” e “caboclo” advêm de formações discursivas correspondentes, pois o sujeito (o preto) considera a terra abençoada e elogiá-la “não é propaganda” pois “lá não foi nascido”, ou seja, apesar de não ser sua terra natal, o fato de morar nesse lugar é um sinal de benção divina, e ser abençoado, nesse sentido, é ser feliz. A terra em que vive tem a função de proporcionar “um futuro garantido” àqueles que “na enxada for sacudido”. “O futuro garantido”, que equipara à “vida boa” do “caboclo” também está relacionado a elementos do campo, como a “enxada”, os “duzentos e oitentas mil pés de café” e a “terra vermelha”. Em todos os elementos que constituem a felicidade do “preto”, principalmente a terra, há identificação, há auto reconhecimento, situação correspondente para o sujeito “caboclo”.

A semelhança nos sentidos produzidos pelos sujeitos rurais e a ilusão referencial notam-se nas enunciações dos sujeitos, pelas formas nas quais são denominadas as moradias dos ambientes rurais dos sujeitos, os quais a tratam por “ranchinho”. Este lar, por ser nomeado por meio do processo de derivação sufixal (substantivo rancho e o sufixo -inho) produz para ambos uma ligação de afeto, sendo que o preto o classifica como “ranchinho querido”, denotando seu apreço pelo local. O sentido do “ranchinho”, nas duas músicas, como moradia, está voltado a um lugar de paz, tranquilidade e amor. As imagens de moradias por ambos sujeitos constituem suas posições sociais, ideológicas e discursivas, por meio da identificação com o ambiente rural.

O sentido de prazer do “preto” e do “caboclo” está ligado ao campo, portanto, se relacionam. O sujeito caboclo não considera prazerosas as atividades desenvolvidas no espaço urbano, pelo contrário, a felicidade está significada de sentidos enraizados no passado, ou seja, do tempo em que vivia no sítio, pois “pescava a semana inteira”, um modo de lazer, prazer. A infraestrutura de um lar também significa uma forma de felicidade: “sonha com a palhoça, onde tinha sua roça”. Para o sujeito preto, atividades e elementos voltados à sua terra configuram suas formas de prazer, orgulho: “plantou seus duzentos mil pés de café” em uma “terra que a água não lava” e que “sustenta o Brasil de pé”. Na cultura caipira, a expressão “terra que a água não lava” tem sentido de terra fértil, uma terra não-arenosa, na

qual a chuva não provoca erosão. Por conseguinte, estar ligado a essa terra, trabalhar e viver nela significa um estado de prazer, honra “na enxada ser sacudido”.

Em sua enunciação, interpelado pela ideologia, uma ideologia ligada ao um espaço social rural, o sujeito do texto 2 vislumbra sua infelicidade por estar longe de seu lugar de significação, de identificação. Ao comparar a sua antiga vida no campo diz que “não tem mesmo raiz essa tal felicidade”, pois “tinha uma vida boa com Isabel sua patroa e quatro barrigudinhos”, ressaltando o valor da família formada por esposa e filhos, bem como dos bens materiais relacionados a animais (bois, vacas e cavalos) e até uma arma de fogo (espingarda cartucheira). Também está relacionada a elementos que denotam fartura e abundância de alimentos: “porcos no chiqueiro”, “vacas leiteiras”, “arrozal no banhado” e “venda de queijo na feira”. A tranquilidade, também faz parte dessa “vida boa”, pois “estava folgado, todo dia era feriado”. Esses elementos citados constituem o sentido de felicidade para o caboclo e ele se reconhece enquanto sujeito rural na relação com tais elementos.

Assim, o sentido de felicidade para o sujeito do texto 2 está pautada na existência de um mundo sociocultural, com formas de trabalho, de lazer, etc., específicas de momento sócio-histórico, ou seja, de uma memória discursiva em torno da vida rural, e não estão em questão, simplesmente, as lembranças que esse sujeito tem do passado. A memória discursiva é revelada na exaltação às riquezas e tradições do espaço rural em elementos como vacas, bois e porcos; o conforto da moradia rural, o “ranchinho”; a fartura de alimentos, a vida boa com a família; a liberdade por pescar a semana inteira e todo dia ser feriado.

Por fim, uma remissão às condições históricas de produção do texto 2: o êxodo rural, momento em que, no Brasil, o homem do campo migrou para a cidade em busca de melhores condições de vida, um fato sócio-histórico marcado por consequências conflituosas nos aspectos social, cultural e político. Esse fato possibilita-nos compreender a singularidade dos discursos produzidos acerca de felicidade do sujeito caboclo, a partir de uma oposição rural/urbano, o descontentamento pelo modo de vida e comportamento sociocultural no ambiente urbano em detrimento do rural.

3.3 SEM MEDO DE SER FELIZ⁴

O texto 3 de nossa análise é a letra de música *Sem medo de ser feliz*, composta por Zezé de Camargo e gravada juntamente com seu parceiro de dupla, Luciano, em 1996, e pertence ao sertanejo romântico. O conteúdo do texto trata da autonarração de um sujeito que

⁴ Disponível em: < <https://www.letras.com/zeze-di-camargo-e-luciano/64765/>>.

vive um romance com uma mulher, a qual só o procura quando é abandonada por outro homem que ela ama. A composição e gravação dessa letra de música ocorreu no auge do sertanejo romântico e foi uma das dez músicas brasileiras mais tocadas nas rádios, em 1996. Comparando às outras letras de música analisadas, que pertencem ao sertanejo caipira, essa pertence ao sertanejo romântico e o lugar discursivo de seu compositor também difere, tendo não mais o campo como inspiração, e sim o amor carnal. Vejamos a letra da música *Sem medo de ser feliz*:

Sem Medo de Ser Feliz

Tira essa paixão da cabeça
Tira essa tristeza do olhar
Já não faz sentido essa busca
Já não vale a pena chorar

Tempo perdido, amor bandido
Que ele te fez
Final da história, você sem rumo
Mais uma vez

E como o rio busca o mar
Você vem me procurar
E encontra em meu peito
Esse amor que ele não quis te dar

Então viaja no meu corpo
Sem medo de ser feliz
E eu te dou meu amor

Faço amor como nunca fiz

Perco a cabeça
Me queimo em seu fogo
Eu sem juízo, faço o seu jogo
Sou seu brinquedo
O seu presente que caiu do céu

Faço de tudo pra te agradar
Dorme em meus braços
Te faço sonhar
Mas nem amanheceu
Você já me esqueceu

Mais uma vez você vai
Leva um pedaço de mim
Mais uma vez vou ficar
Te esperando aqui

As condições históricas de produção dessa letra da música remetem a um momento marcado por implantação de políticas neoliberais, cujas influências atingiram os comportamentos sociais brasileiros. Nesse contexto, o gênero sertanejo romântico vislumbra não mais o homem do campo, suas dores, tradições e costumes, mas o amor carnal. Assim, a diferença em relação à filiação à formação discursiva e ideológica do sujeito mostra-se na enunciação do discurso do sujeito 3, começando pela temática que ele enuncia para significar-se. Na concepção de Maingueneau (2015), uma maneira diferenciada de se construir, inscrever-se e identificar uma formação discursiva é a partir da organização de temas, os quais o analista os usará no interior de certos limites para estudar enunciados que falam deles, e desses temas podem-se evocar elementos como os acontecimentos discursivos. Por conseguinte, o tema do texto 3 corrobora para a identificação da formação discursiva do sujeito em relação aos outros sujeitos. Dessa vez, o indivíduo apaixonado interpelado em sujeito pela ideologia falará de sua relação com uma pessoa amada, não da relação com

elementos de ostentação física e dos sentimentos em relação aos espaços físicos e sociais que ocupam na sociedade.

Nessa perspectiva, há marcas linguísticas que indicam o pertencimento do sujeito do texto 3 ao espaço físico urbano, pois não emprega em suas enunciações um vocabulário oriundo do espaço rural, como os sujeitos dos textos 1 e 2 (“terra que a água não lava” e “minha veia”), e sim do espaço urbano, a saber: “amor bandido” e “faço o seu jogo”. O sujeito do texto 3 sente-se livre em falar de seus sentimentos amorosos, enquanto os sujeitos “preto”, “granfino” e “caboclo” não se atêm a acontecimentos amorosos, ou sentimentos íntimos. A interpelação do sujeito do texto 3 deu-se pelo contexto político e histórico de um regime democrático que o Brasil vivia, sentindo-se autorizado a externar seus sentimentos amorosos, na posição social de um sujeito urbano. Filia-se, então, a outra rede discursiva e muda sua maneira de significar-se no mundo enquanto homem falante. De acordo com Orlandi (2012b, p. 63), “o discurso, definido em sua materialidade simbólica é ‘efeito de sentidos entre locutores’ trazendo em si as marcas da articulação da língua com a história”.

Dessa forma, ocorre, por meio do equívoco da língua, o deslize, a falha e a ruptura no discurso sertanejo. Há também a luta ideológica de classes, não de classes sociais, mas de classes de sujeitos enunciadoreis: por um lado sujeitos que discorrem acerca de elementos físicos; por outro lado, um sujeito que discorre acerca de elementos abstratos. Por conseguinte, há diferenças nos sentidos produzidos na enunciação do sujeito 3, pois reitera-se, que as palavras mudam de sentidos de acordo com as posições sustentadas por aqueles que as empregam.

A produção de sentidos do sujeito do texto 3 foi afetada pela memória discursiva, no qual inscreveu-se na história para se significar na linguagem sendo afetado por ela. Rememora-se que no texto 3, a música sertaneja muda suas temáticas de acordo as mudanças sociais, como o divórcio, feminismo, mudanças nas estruturas dos relacionamentos, mudanças de regimes de governo, entre outros fatores. Essas mudanças deslocaram o sujeito amante para uma outra rede de sentidos, outras formações discursivas, outros sentidos. Mudou-se o lugar de fala do sujeito, portanto, isso afeta a produção de sentidos na constituição do discurso e do sujeito representado na música. “O sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio- histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2015, p. 40). Assim, como o sujeito que representa o discurso sertanejo fala a partir de uma posição social ideológica da comunidade sertaneja, há retomadas de sentidos e atualizações.

Vejamos alguns elementos simbólicos na enunciação do sujeito no texto, os quais se relacionam com seu sentido de felicidade. Há marcas linguísticas que indicam um sujeito nutrido de sentimentos por um sujeito que ocupa a posição empírica de uma mulher, mas não é correspondido. Esse sujeito na posição de mulher, também se relaciona com outro sujeito na posição de um outro homem, não sendo também correspondida no amor. Assim, o sujeito que fala na música só tem contato com o sujeito da posição de mulher nos momentos em que ela é abandonada e rejeitada pelo segundo sujeito homem. Quando procurado, o sujeito do texto 3 “faz de tudo para agradá-la”, e nesse ato de tentar agradá-la, reside o prazer desse sujeito.

O prazer do sujeito do texto 3, além de envolver relações sexuais “fazer amor”, consiste entre outras coisas como: “ter a mulher dormindo em seus braços”, “fazê-la sonhar”, “fazer o seu jogo e ser seu brinquedo”. Por conseguinte, os sentidos de prazer desse sujeito estão ligados à relação amorosa e ações que envolvem essa relação. Comparando aos nossos gestos de interpretação das outras duas letras de músicas, o sentido de felicidade do sujeito do texto 1 sujeito (o preto) consiste em sua relação com a terra, colher os frutos de seu trabalho e desfrutar das proezas da “terra abençoada” onde vive. O sentido de prazer do sujeito “granfino” consiste na ostentação de elementos como o carro, dinheiro e roupas elegantes. O sentido de prazer do sujeito do texto 2 está relacionado às atividades e elementos rurais como pescar, sua moradia, sua roça e seus valores morais reatualizados no espaço urbano para o qual foi migrado. Nesse comparativo, o sentido de prazer para o sujeito do texto 3 desloca-se do lugar de significação representado pelo espaço rural ou urbano, no qual os outros três sujeitos se constituem e se reconhecem indo para a posição de um homem apaixonado, interpelado em sujeito pela ideologia, encontrando-se na posição de um amante.

A constituição do sentido de felicidade do texto 3 ocorreu a partir da relação com outros sentidos em que ocorreu a reconfiguração. É na memória discursiva que ocorre essa relação com outros sentidos, e ela carrega a marca do real histórico e funciona como um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra- discursos” (PÊCHEUX, 1999, p.56). Nesse caso, há indícios de retomada do sentido de felicidade do sujeito do texto 3, no discurso do texto 2. Na enunciação do sujeito do texto 2, ao ver “a filha abandonada”, “dói o seu coração”, por não vê-la “nem solteira e nem casada”; ele também reclama pela esposa “não se incomodar com ele”, mas, em um trecho em que descreve sua vida no campo, o sujeito afirma ter tido “uma vida boa com Isabel sua patroa”. Como visto anteriormente, para o sujeito do texto 2, os acontecimentos ocorridos no campo representam a felicidade, ao passo que os acontecimentos ocorridos no espaço urbano representam a

infelicidade. Confrontando essas pistas linguísticas, verificamos a satisfação do sujeito em estar com a esposa, e a insatisfação por não estar. Percebe-se na enunciação do texto 3 que o sujeito também fica contente quando está com a mulher, mas quando ela parte, ele mostra-se triste: “mais uma vez você vai/ leva um pedaço de mim”. Portanto, o sentido de felicidade do texto 3 retoma uma das condições para ser feliz do sujeito do texto 2, sendo, ela, estar ao lado da pessoa amada. Dessa maneira, a historicidade do texto 3 vincula-se ao texto 2, à música sertaneja caipira, e reatualiza os sentidos.

Considerando as ponderações realizadas, evidenciamos que o sentido de felicidade para o sujeito do texto 3 foi reformulado, ancorando-se na memória discursiva, do já dito, acrescentando-se novos sentidos de acordo com o contexto social, histórico, político e cultural da época. Nessa reformulação, o sentido de felicidade apresentado no texto já não significa mais “o logro dos bens” ou a vida campestre e está relacionado ao prazer sexual ao lado de uma mulher: “então viaja no meu corpo sem medo de ser feliz”. Os elementos simbólicos que se relacionam com o sentido de felicidade para esse sujeito também são inversos aos outros, pois não se referem à terra nem à ostentação, estando, esses, ligados à mulher, ao sexo e ao ato de estar com a pessoa amada.

3.4 CAMARO AMARELO⁵

O texto 4 é a letra de música *Camaro Amarelo* composta por Bruno Caliman *et al*, em 2012, gravada no mesmo ano pela dupla “Munhoz & Mariano”, e pertence ao Sertanejo Universitário. De acordo com o sítio Correio Braziliense, essa canção ficou entre as doze músicas mais tocadas no ano de 2012, no Brasil e sua letra traz a história de um homem que descreve a sua rejeição sofrida por uma mulher, no período em que era pobre e andava em uma motocicleta. Tal situação difere quando ele adquire uma herança e muda sua posição socioeconômica. A partir desse contexto, há exaltação dos elementos que adquiriu em sua nova classificação social, como um carro e roupas de grife, e os benefícios proporcionados em ostentá-los.

Esse episódio retratado na letra da música vai ao encontro da conjuntura em que se deu o surgimento do sertanejo universitário e a história de sua divulgação, a qual está ligada às condições sociais brasileiras marcadas por melhorias econômicas de pessoas descendentes do ambiente rural, assim como a rápida divulgação de informações promovidas pela *internet*.

⁵ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/munhoz-mariano/camaro-amarelo/>.

Interessa-nos, assim, saber a abrangência desses acontecimentos na produção de discurso em *Camaro Amarelo* e como eles afetaram os efeitos de sentidos dos dizeres enunciado pelo sujeito retratado no texto 4 a seguir.

Camaro Amarelo

Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 Agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 Agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 'Tô tirando onda de Camaro amarelo
 Agora você diz "vem cá que eu te quero"
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 Quando eu passava por você na minha CG
 Você nem me olhava
 Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
 Mas nem me olhava
 Aí veio a herança do meu véio,
 Resolveu os meus problemas, minha situação
 E do dia pra noite fiquei rico
 'Tô na grife, 'tô bonito
 'Tô andando igual patrão
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 'Tô tirando onda de Camaro amarelo
 Agora você diz: "vem cá que eu te quero"
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 Agora você vem, né e agora você quer, né?
 Só que agora vou escolher, 'tá sobrando mulher
 Agora você vem, né e agora você quer, né?
 Só que agora vou escolher, 'tá sobrando mulher

Quando eu passava por você na minha CG
 Você nem me olhava
 Fazia de tudo pra me ver, pra me perceber
 Mas nem me olhava
 Aí veio a herança do meu véio,
 E resolveu os meus problemas, minha situação
 E do dia pra noite fiquei rico
 'Tô na grife, 'tô bonito
 'Tô andando igual patrão
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 'Tô tirando onda de Camaro amarelo
 Agora você diz "vem cá que eu te quero"
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 E agora você vem, né e agora você quer, né?
 Só que agora vou escolher vou, tá sobrando
 mulher
 Agora você vem, e agora você quer
 Só que agora vou escolher
 Agora eu fiquei doce igual caramelo
 'Tô tirando onda de Camaro amarelo
 E agora você diz "vem cá que eu te quero"
 Quando eu passo no Camaro amarelo
 E agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 E agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce
 E agora eu fiquei doce, doce, doce, doce
 E agora eu fiquei do-do-do-do-doce, doce

Assim como o sujeito do texto 3, o sujeito do texto 4 também utiliza um vocabulário da linguagem urbana, como “tô tirando onda”, demonstrando que se trata de um sujeito do meio urbano. Podemos dizer, que a imagem discursiva do sujeito do texto 4 está inscrita em formações discursivas diferentes dos sujeitos rurais dos dois primeiros textos. Esse sujeito está inserido dentro da modernidade do século XXI, a qual funciona como relações de força e poder que influenciam os sentidos produzidos em seus discursos. Para Orlandi (2012, p. 136): “Os sentidos não nascem... São criados. São construídos em confrontos de relações que são sócios- historicamente fundadas e permeadas pelas relações de poder com seus jogos imaginários”. No caso de nossa análise, essas relações de força abrangem a memória discursiva, as formações discursivas e as formações ideológicas. Dito de outro modo, “todo processo discursivo está inscrito numa relação ideológica de classes (PÊCHEUX, 1997c, p. 92)

Além do vocabulário urbano, há outras pistas linguísticas indicando que a posição discursiva do sujeito do texto 4 é diferente dos sujeitos rurais. Veja que nos textos 1 e 2, as condições históricas de produção possibilitam ênfase e valorização aos costumes rurais em detrimentos dos urbanos, colocando o sujeito “preto” em uma posição enunciativa positiva e o sujeito “granfino” em uma posição negativa. No texto 2, o espaço rural representa felicidade para o sujeito, enquanto o espaço urbano, infelicidade, sendo os sujeitos “preto”, do texto 1 e o sujeito “caboclo”, do texto 2, defensores das temáticas e tradições rurais, portanto as constituições da unidade desses sujeitos foram construídas a partir de ideologias rurais do século XX, dentro do espaço discursivo da música sertaneja caipira. Quanto ao texto 4, foi composto dentro das condições de produção do sertanejo universitário que, por sua vez, está inserido no contexto urbano do século XXI.

No texto 4, o discurso urbano ganha espaço dentro do discurso da música sertaneja, indicando que o gênero musical ganhara espaço na cidade. Nesse sentido, o discurso e a ideologia do sujeito estão voltados à cidade, portanto, a música sertaneja torna-se um espaço de representatividade da ideologia urbana, mudando, com isso, o foco discursivo e, por sua vez, a formação discursiva. Assim, a constituição discursiva do sujeito do texto 4 implica a retomada e circulação de discursos do sujeito granfino do texto 1, o qual valorizava a ostentação como um elemento que lhe conferia dignidade social.

Abordemos algumas pistas linguísticas em relação à constituição discursiva do sujeito do texto 04 por meio de sua enunciação. Na condição de pobre, o sujeito de *Camaro Amarelo* “andava em uma CG” (motocicleta) e “fazia de tudo para uma mulher lhe perceber”, mas ela não o olhava, então, o sujeito recebe uma herança de um familiar: “aí veio a herança do meu velho/ resolveu os meus problemas a minha situação”. Essa resolução de problemas veio na forma de aquisição de artigos que fazem dele “alguém na vida”: “do dia pra noite fiquei rico”.

Nessa perspectiva, o dinheiro é a condição para o sujeito do texto 4 ter ascensão social, assim como é para o sujeito urbano do texto 1, o “granfino”, para o qual o dinheiro também dá visibilidade, pois em sua tentativa de trocar “o mil cruzeiros” considera que sua nota era muito dinheiro para os viajantes. O dinheiro também dá destaque ao sujeito “preto” quando “arrancou da guaiaca um pacote com mais de umas cem cor de abobora embolado”, sendo considerado digno da posição de um deputado, e não mais, “um pobre coitado”. Para os sujeitos urbano do texto 1, “o granfino”, e sujeito do texto 4, dinheiro é a condição de “ser alguém na vida”, pois simboliza a aquisição de elementos simbólicos de ostentação, como o carro e a roupa, para o sujeito “preto”, o dinheiro também dá visibilidade social e se caracteriza como condição para ele ser “alguém na vida”, mas para esse sujeito essa condição

simboliza portar notas e exibir o dinheiro que possui, não produtos adquiridos por ele. Por conseguinte, o sentido de dinheiro, atravessa as formações discursivas desses textos analisados, sendo que para os três sujeitos ele é um elemento simbólico de constituição dos sujeitos.

Trata-se de diferentes discursos, historicamente inscritos, sobretudo no discurso do sujeito urbano do texto 1, no que se refere à ostentação proporcionada pelo dinheiro, reconstruídos, por exemplo, no título do texto 4, que traz o nome de um carro de alto valor econômico, tanto que o sujeito “granfino” é apresentado a partir de sua chegada em um carro de luxo, sendo que o fato de estar no veículo, o liga à qualidade de ‘granfino’, portanto, esses carros simbolizam sujeitos urbanos socialmente importantes. Os posicionamentos dos sujeitos em relação ao artigo de luxo “o carro” também evidenciam proximidade em relação às posições sociais de ambos. A retomada do discurso não implica no mesmo sentido, pois os efeitos de sentidos são outros:

Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflitos umas com as outras (PÊCHEUX, 1997b, p. 166).

Conforme observamos, o sentido de ostentação é um dos sentidos que colaboram para a constituição do sentido de felicidade do sujeito “granfino”, pois o sujeito do texto 4 afirma “tirar onda de camaro amarelo” expressão que remete à ideia de ostentação, traduzindo em “exibir ou ostentar o camaro amarelo”. O sentido de ostentação desse sujeito também está ligado a acessórios como o caso do sujeito “granfino”, pois assim como esse se incomoda com as vestimentas do “preto”, o sujeito do texto 4 diz “está na grife” e “andando igual patrão”. Ou seja, além de portar roupas de marcas, o sujeito do texto 4 tem atitudes e porta elementos que simbolizam historicamente pessoas de classes sociais privilegiadas, o patrão (alguém na vida”). Em suma, ostentação, no texto 4, “tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis” (ORLANDI, 2011, p. 39).

Na constituição do sentido de felicidade do sujeito do texto 4 ‘o camaro amarelo’ é um elemento bastante evidenciado na enunciação do sujeito, o qual possibilita seu empoderamento, correspondendo ao objeto que desencadeia a retomada e deslocamentos de sentidos acerca de felicidade. No texto 1, carros de luxos também são citados tanto pelo sujeito “preto” quanto pelo sujeito “granfino”, mas para ambos o carro possui sentidos distintos: enquanto para o sujeito “granfino” o “carro de luxo” tem ligação com a sua

felicidade e com o sentido de “ser alguém na vida”, para o sujeito “preto” “os Cardillac e os Chevrolet” são usados para os mocinhos granfinos andar se exibindo que nem coroné”, indicando que tal posicionamento, além de não se relacionar com o seu sentido felicidade, é rejeitada pelo sujeito. Dessa forma, o sentido de felicidade do sujeito do texto 4 retoma simbolicamente o sentido de felicidade do sujeito “granfino”, todavia não há repetição de sentidos, mas transformação mediante o efeito metafórico.

No que diz respeito ao sentido de prazer para o sujeito 4, não está ligado ao amor a uma mulher e nem ao campo, mas a momentos de prazer, os quais são dedicados a “tirar onda com seu camarelo amarelo”, “andar na grife e igual patrão” e desfrutar de momentos com mulheres das quais ele “pode escolher”. Os sentidos de prazer desse sujeito sustentam o sentido de felicidade para ele, o qual pode ser notado na enunciação, pelo orgulho de sua popularidade social: (“fiquei doce”) e admiração narcisista: (“tô bonito”). Os verbos estão conjugados na 1ª pessoa do singular, revelando que há um “eu” interpelado pela ideologia a produzir discurso no texto. Nesse “eu”, o sujeito se identifica e se reconhece como sujeito, para ostentar sua nova posição social de “ser alguém na vida” obtida com a herança herdada, sua razão de viver, sua felicidade.

3.5 RETOMADA E RESSIGNIFICAÇÃO DE FELICIDADE NOS GÊNEROS DO SERTANEJO

Retomando os resultados da análise, podemos destacar quais são os sentidos de felicidades para os sujeitos em cada texto analisado. No texto 1, para o sujeito “preto” o sentido de felicidade é a terra e seu cultivo, vislumbrando sua felicidade em viver em sua “terra roxa” e poder produzir café nela; para o sujeito “granfino” é vislumbrado na ostentação de elementos relacionados ao meio e costumes urbanos. No texto 2, o sentido de felicidade é exaltado pelo sujeito a partir das tradições e riquezas do campo, usando-se das lembranças do tempo em que vivia em seu sítio. No texto 3, o sentido de felicidade permeia o ato de estar com a pessoa amada, manter uma relação e ter momentos de prazer com ela. No texto 4, o sentido de felicidade está vinculada à ostentação e ao consumismo de elementos urbanos modernos caros e de luxo, além da ostentação pública de sua nova posição social.

Entre a produção e gravação do texto 1 e o texto 4 há um tempo cronológico em torno de 50 anos⁶, ressalta-se por meio das análises feitas que os sentidos de felicidade são

⁶O recorte das quatro letras de músicas, na cronologia de 1962 a 2012, não teve a pretensão de representar 50 anos de história, pois precisaria um arquivo maior. O foco encontra-se na discussão sobre os gêneros do sertanejo: caipira; romântico e universitário – os traços (de sentido) que os diferenciam.

retomados, ressignificados nos gêneros do sertanejo: caipira, romântico e universitário. Nessa esteira, Orlandi (2012a, p. 137) explica que “os sentidos são, pois, parte de um processo. Realizam-se num contexto, mas não se limitam a ele. Têm historicidade, têm passado e se projetam num futuro”. Assim, o sentido de felicidade e ostentação, no texto 4, tem sua historicidade marcada no texto 1, no qual também funciona como seu passado, uma relação à sua memória discursiva. Através da memória discursiva, o sentido de ostentação, carro e “ser alguém na vida” rememora sentidos do sujeito granfino do texto, contudo há atualizações em relação aos sentidos de outros sujeitos.

Há marcas linguísticas que ligam o sujeito do texto 4, um sujeito urbano, do século XXI, à memória discursiva da comunidade “sertaneja rural”, como a unidade lexical “véi”, para se referir a um ente querido. No texto 2, o sujeito usa essa unidade para se referir carinhosamente à sua mulher, “minha veia”. Nesse sentido, “tudo que dizemos tem, pois um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos” (ORLANDI, 2015, p. 41), na significação dos sentidos a língua é afetada pela história. Unidades lexicais como essas são recolocadas em circulação e permitem os movimentos interpretativos ancorados nas retomadas de sentidos, na memória. Nessa esteira, pode-se dizer que uma palavra não tem sentido nela mesma, pois:

É a ideologia que fornece as “evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados” (PÊCHEUX, 1997c, p.160)

A mulher faz parte dos elementos que constituem o sentido de felicidade dos sujeitos dos textos 2, 3 e 4. No texto 4, os sentidos atribuídos à mulher, na expressão “tá sobrando mulher”, são reconstruídos na enunciação, não como uma parceira ou alguém com quem poderá construir uma relação estável, e sim como um objeto que se encontra em fartura na sociedade e pode ser escolhido e adquirido mediante a condição socioeconômica do sujeito. No texto 2, apesar de algumas desarmonias no casamento, o sujeito permanece fiel à uma única mulher e tem “uma vida boa com Isabel sua patroa”. No texto 3, o sujeito demonstra afeto pela mulher citada, mesmo diante de uma relação instável, em que há um outro homem na vida da mulher, desvelando “um amor bandido”.

A imagem ideológica da mulher dos sujeitos 2 e 3 evidencia que ela desempenha papel afetivo na constituição dos sentidos de felicidade, consecutivamente, em uma relação estável e uma relação instável. Orlandi (*apud* Cassana 2017, p. 48) observa que “na repetição

histórica, há deslocamento, deriva, transferência, efeito metafórico. E o efeito metafórico é retomada e esquecimento, desliza para outro lugar de sentido, novo gesto de interpretação”. No texto 4, esses sentidos não apenas derivam, mas ocupam outro lugar, outra posição, pois a mulher é colocada, nesse contexto, na posição de objeto, é objetificada. Não há, portanto, relação de afeto entre esse sujeito e uma mulher, e a relação de felicidade referente à mulher possui o sentido de prazer momentâneo e ostentação. O sujeito está em plena atividade de interpretação, pois “está atribuindo sentido às suas próprias palavras em condições específicas. Mas ele o faz como se os sentidos estivessem nas palavras apagando-se suas condições de produção (ORLANDI, 2007, p. 65). Ao apagarem-se as condições de produção de sentido, desaparece o modo como esse processo é afetado, pela exterioridade, a história, os aspectos sociais e a ideologia, porém, essa atividade de interpretação, nesse caso analisado, aparece como uma forma de transparecer o sentido de carro, dinheiro, prazer, mulher, ostentação, com os quais, através de relações com a memória discursiva e com as formações discursivas, os sujeitos produziram o sentido de felicidade.

Notamos que para os sujeitos dos quatro textos, o prazer está relacionado à felicidade. Para o sujeito “preto”, o prazer de lidar com a terra e viver nela. Para o sujeito “granfino”, o prazer de ostentar sua aparência de granfino, um sujeito considerado importante na sociedade, sendo bem visto por ela. Para o sujeito do texto 2, o prazer está na retomada de momentos vivenciados no campo e dos valores morais. Para o sujeito do texto 3, o prazer está relacionado ao fato de estar ao lado da mulher amada. Para o sujeito do texto 4, por sua vez, o prazer está imbricado em ostentar os elementos adquiridos em sua nova condição socioeconômica. Corrobora com esses efeitos de sentidos a acepção do verbete “felicidade”, de Houaiss (2009), a saber: “qualidade ou estado de feliz; estado de uma consciência plenamente satisfeita; satisfação, contentamento, bem-estar” a qual se situa num confronto entre sentidos cristalizados e deslocamentos possíveis. Para todos os sujeitos, felicidade está condicionada a algum tipo de prazer que os identifica, fazendo se reconhecer como sujeitos ocupantes de suas posições sociais e discursivas.

Convém observarmos ainda que o sentido de felicidade do sujeito do texto 4 vinculado ao consumismo, bem como o do sujeito granfino, retoma a acepção do verbete “felicidade”, registrada no século XIX, de Pinto (1832, p. 512), a saber: “felicidade - estado de quem logra os bens, que deseja (...) prosperidade (...) que logra os bens desejados”. Nesse sentido, é na memória discursiva que os saberes já construídos se inscrevem, assim, há uma reinscrição da representação de felicidade como um bem que se obtém por meio de dinheiro, de um carro de luxo e, por sua vez, uma mulher, tomada pelo olhar do homem do século XXI.

Dessa maneira, as inscrições dos sujeitos em específicas formações discursivas permitem entender o sentido de felicidade e outros sentidos dos discursos enunciados na música sertaneja, determinando pela conjuntura da luta de classes, “*o que pode e deve ser dito, (...) a formação discursiva é o lugar (matriz) da constituição do sentido*” (Pêcheux, 1997c, p.160-162). Prosseguiremos com as considerações finais de nosso trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como propósito analisar quatro letras de músicas sertanejas de 1962 a 2012, buscando compreender quais efeitos de sentidos se constituem historicamente em períodos diferentes. Para contemplar esse objetivo, procuramos compreender a constituição histórica-discursiva da música sertaneja, refletir acerca dos sentidos de felicidade reproduzidos pela memória discursiva nas letras de músicas analisadas, analisar os discursos por meio de retomadas, deslizamentos, atualizações e reconstruções e analisar a imagem discursiva dos sujeitos retratados nas letras das músicas.

Feita a contextualização histórica, social e cultural da música sertaneja, no Brasil, fizemos um estudo discursivo do arquivo selecionado, a saber: as quatro letras de música sertaneja - *Terra Roxa*”, de Teddy Vieira, de 1962; *Caboclo na Cidade*, de Dino Franco e Nhô Chico, de 1982; *Sem Medo de Ser Feliz* de Zezé de Camargo, de 1996 e *Camaro Amarelo* de Bruno Caliman, de 2012. Essa análise realizada possibilitou-nos compreender os sentidos de felicidade dos sujeitos “sertanejos” nas quatro letras de músicas, os quais discorreremos a seguir.

Em *Terra Roxa*, o sentido de felicidade para o sujeito “preto” é a sua terra, trabalhar e viver nela. É um sujeito do sertanejo caipira, o qual representa o defensor das tradições rurais, e o sentido de sua felicidade refere-se às tradições e ideologias desse meio; no texto 2 o sujeito “caboclo” sofre as consequências do êxodo rural, tendo sido constituído dentro da mesma posição, formação discursiva e formação ideológica do sujeito rural do texto 1, portanto ao vender o sítio e sair do meio rural perdeu sua felicidade (“vendi minha família e a minha felicidade). As raízes da felicidade do sujeito do texto 2 encontram-se no meio rural, pois sua identificação se concentra nesse espaço, não se adequando aos costumes urbanos, pois, para ele, “a cidade não é lugar de caboclo”. Essa perda de felicidade pelo fato de não se identificar com o espaço urbano é uma questão ideológica, pois “a ideologia se refere ao modo através do qual os homens vivem em relação às suas condições de existência (...) É essa relação que está no centro de toda representação ideológica, portanto, imaginária do mundo real” (ALTHUSSER, *apud* VASCONCELOS, 2014, p. 37-38). Por isso, os sentidos de felicidade para os sujeitos são imaginários, simbolizando suas relações com o mundo real.

No texto 3, as condições de produção do discurso, as transformações sociais e históricas da década de 1990 e a posição de astros assumidas pelos cantores sertanejos, assim como o fato da música sertaneja antes rural, nesse momento também urbana, desloca o sentido de felicidade. O discurso desse texto 3 já não representa mais as temáticas rurais, ou o

homem do campo, mas o homem falando de uma posição discursiva de amante; amar é a condição para a produção de sentido de felicidade; o amor, a mulher amada, e os momentos ao lado dela, são os elementos simbólicos que sustentam esse sentido de felicidade.

No texto 4, o sentido de felicidade sofre novas rupturas deslocando-se para outra direção e vinculando-se a outras filiações discursivas. A imagem construída por esse sujeito é a de representação do homem urbano moderno do século XXI afetado pela ostentação e o consumismo. Nessa relação do sujeito com o texto, são as imagens que constituirão as diferentes posições do sujeito, no caso, as letras das músicas analisadas indicam as posições ideológicas de cada sujeito. Se mudam as posições dos sujeitos, as palavras mudam seus sentidos; assim, o sentido de felicidade retoma para o sentido de ostentação de elementos urbanos que constituem o sentido de felicidade do sujeito granfino. Retoma-se, então o sentido de felicidade rejeitado pelo discurso do sujeito preto na primeira música sertaneja analisada, já que, nesse contexto, o gênero musical representa também o discurso do homem urbano e suas tradições.

Ao analisar discursivamente o sentido de felicidade nas quatro letras de músicas, esse trabalho contribuiu para um entendimento melhor dos discursos propagados na música sertaneja, assim como, os sujeitos representados nela. Mobilizando dispositivos da análise de discursos o trabalho mostrou alguns dos processos e movimentos discursivos ocorridos na formulação e reformulação do sentido de felicidade, como as tomadas e retomadas discursivas à memória, efeito do processo metafórico, compreendendo, dessa forma, que os sujeitos dos textos analisados enunciaram seus discursos e sentidos em condições sociais determinadas pela língua, pela ideologia, pela história e pela sua formação discursiva.

Como efeito desta pesquisa e do lugar social da pesquisadora, professora do ensino básico, movemo-nos a pensar que a letra de música sertaneja representa um campo aberto de possibilidades de se trabalhar a língua portuguesa, em sala de aula, de forma mais proveitosa e prazerosa, indo além de pretexto para o estudo de gramática ou de figuras de linguagem. Nessa perspectiva, é possível elaborar uma proposta de intervenção junto a alunos da educação básica, de modo a propiciar o desenvolvimento das capacidades de leitura, na medida em que a música tem papel social importante na formação do ser humano, provocando, assim, o despertar do leitor crítico, ampliação lexical e reflexão do quão rica é a nossa língua.

Como proposta para o ensino, sugerimos que sejam mobilizadas atividades de leitura de letras de músicas articuladas ao uso do dicionário geral ou escolar junto à pesquisa das unidades lexicais de interesse específico e/ou pouco conhecidas pelos alunos, bem como

propor um cotejo lexicográfico de épocas distintas, possibilitando que o aluno compreenda como os processos de significação são constituídos e que um verbete remete, permanentemente, a outros verbetes, ou seja, sentidos que se remetem e que se significam em uma dada memória discursiva, sendo dela constitutiva. Essa prática lexicográfica pode possibilitar a aquisição e expansão lexical, bem como na produção de sentido que o aluno pode fazer do texto, vindo provocar a autonomia do leitor junto à tentativa de tentar solucionar suas dúvidas, a partir do contexto que tem diante de si.

Nesse viés, para entender melhor a constituição dos sentidos dos textos musicais sertanejos, torna-se interessante realizar um trabalho interdisciplinar entre as disciplinas de língua portuguesa, história e sociologia. Assim, nas aulas de português, é possível dedicar-se à produção de sentidos, considerando as condições de produção da letra de música e com o uso de dicionários. A disciplina de história seria usada para uma análise histórica dos períodos em que se deu cada composição; já nas aulas de sociologia, voltar-se-ia à análise das situações sociais propagadas nas letras de músicas. Dessa maneira, podemos relacionar os estudos acadêmicos aos estudos da educação básica, corroborando para a qualidade da formação cidadã do país.

Enfim, a música sertaneja, embora tenha se distanciado muito de suas raízes rurais, ainda persiste como forma de discurso musical representativo de pessoas desse meio e tem um papel social importante na formação do ser humano. O sujeito rural também mudou, modernizou-se, passou se vestir de forma diferente, adotou novos acessórios em seu visual. Também teve melhoria em suas condições sociais, seu espaço foi modernizado, as exportações de seus produtos cresceram, e com isso, o homem sertanejo mudou de posição social, inclusive muitos de seus filhos chegaram às universidades.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. 528 p. In: Tese de Doutorado (Doutorado em História) - Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2011_Gustavo_Alonso.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2016.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a Universitário: a história de sucesso da música sertaneja**. São Paulo: Matrix, 2012.
- BARONAS, Roberto Leiser. **Ensaio em Análise de Discurso: questões analítico-teóricas**. Edufscar, 2011.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. rev. e ampl. 16. reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral**. Volume I. Campinas: Pontes, 2005.
- BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário Português & Latino: aulico, anatomico, architectonicco...** Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8v. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>>.
- BUENO, Noemi Corrêa; MALLOZZI, Felipe Pereira; OLIVEIRA, Cecília Chiarini Sales de; **A música Brasileira de Raiz: da origem à inserção o na Indústria Cultural**. Bauru- SP: UNESP, SD. Disponível em: <[http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/12/30 - A musica brasileira de raiz - varios.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/12/30_-_A_musica_brasileira_de_raiz_-_v%C3%A1rios.pdf)>. Acesso em: 20 dez. 2015.
- CASSANA, Mônica Ferreira. **Os Deslizamentos De Sentido: efeitos metafóricos e metonímicos no discurso do corpo**. Periódicos UNIFAP: Macapá, v. 7, n. 1, 1º semestre, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/viewFile/2999/pdf>>. Acesso em: dez. 2019.
- CAUDURO, Maria de Lourdes F. **Escrita e Ensino - Ecos do Discurso Pedagógico: gêneros em questão**. [online]. V SIGET, Caxias do Sul: RS, Ag. 2009. ISSN 1808- 7665. Disponível em: <https://www.ucs.br/ucs/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/arquivos/escrita_e_ensino_ecos_do_discurso_pedagogico_generos_em_questao.pdf>. Acesso em: out. 2019.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. **A Música Sertaneja Brasileira de Raiz: da memória à representação cultural**. 198p. 2018. In: Tese de doutorado (Doutorado em Linguística) -

Programa de Pós- Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia- Go, 2018.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro:

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise de discurso**. Trad. Sirio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MALDIDIER, Denise. **A Inquietação do Discurso: (re) ler Michel Pêcheux hoje**. Trad. Eni. P. Orlandi, Campinas-SP: Pontes, 2003.

MARQUEZAN, Reinoldo. **O Discurso da Legislação Sobre o Sujeito Deficiente**. Rev. bras. educ. espec. vol.14 no.3 Marília Set./Dez. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-65382008000300009>>. Acesso em: jan. 2020.

MOREIRA, Roseli do Nascimento; ALMEIDA, Eliana de. Língua nacional e Centro mato-grossense de letras: A Fundação de um Sujeito Nacional em Mato Grosso. In: **Redes Discursivas: a língua (gem) na pós-graduação**. Campinas-SP: Pontes Editores, 2012, p. 113-126.

NERY, Marcus. **Transformações Sociais do Século XVIII**. 2012. Disponível em: <<https://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Transforma%C3%A7oes-Sociais-Do-S%C3%A9culo-Xviii/427472.html>>. Acesso em: nov. 2019.

ORLANDI, Eni P. **A Análise De Discurso É Possível?** Língua e instrumentação Linguística. Campinas, SP, n. 44, p. 138-156, jul./dez. 2019. Disponível em: <[periodicos.sbu.unicamp.br > ojs > index.php > lil > article > download](http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/lil/article/download)>. Acesso em: jan. 2020.

_____. A Materialidade do Gesto de Interpretação e o Discurso Eletrônico. In: DIAS, Cristiane. **Formas de Mobilidade no Ee-urbano: Sentido e Materialidade Digital**. Série e-urbano. Vol. 2, 2013. Laboratório de Estudos Urbanos – LABEUB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – DNUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano>. Acesso em: jan. 2020.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 12. ed. Campinas- SP, Pontes Editores, 2015

_____. **As formas do Silêncio: nos movimentos dos sentidos**. 3. ed. São Paulo: Unicamp, 2011

_____. **Discurso e Leitura**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2012a.

_____. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012b.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007.

_____. Ler a Cidade: o arquivo e a memória. In: _____ (org.). **Para uma Enciclopédia da Cidade**. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 7-20.

_____. **O que é Linguística?** São Paulo: Brasiliense, 14. ed. 2005.

_____. **Paráfrase e Polissemia:** A fluidez nos limites do simbólicos. Campinas, SP: 1998, Rua, v. 4. p. 09- 19.

PÊCHEUX, Michel. **Análise Automática do Discurso.** Trad. Eni P. Orlandi. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma análise automática do Discurso.** Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997a.

_____; FUCHS C. A Propósito da Análise Automática do Discurso: atualizações e perspectivas. Trad. Eni P. Orlandi. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma Análise Automática do Discurso.** Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997b.

_____. **O Discurso:** estrutura ou acontecimento. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. 7 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

_____. **O papel da Memória.** In: ACHARD, P. O papel da memória. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Semântica e Discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997c.

PINTO, Luís Maria da Silva. **Dicionário da Língua Brasileira.** Ouro Preto- MG: Typographia de Silva, 1832.

SANTOS, Maciel Francisco dos. **A Moral Religiosa em Músicas Sertanejas:** Sentidos do Bem e do Mal. 2015, 115p. In: Dissertação de Mestrado (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Programa de Pós- Graduação em Ciências da linguagem, Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre- MG, 2015. Disponível em: <<http://pos.univas.edu.br/ppgcl/docs/2015/dissertacoes/MACIEL%20FRANCISCO%20DOS%20SANTOS.pdf>>. Acesso em: março 2020.

SILVA, Dalexon Sérgio; AZEVEDO, Nadia Pereira Gonçalves de. **Efeitos Metafóricos e Heterogeneidade no Discurso Religioso de Membros da Assembleia de Aeus:** uma análise discursiva. [online]. Entremeios: revista de estudos do discurso. v.13, jul.- dez./2016 Disponível em: < <http://www.entremeios.inf.br> >. Acesso em: nov. 2020.

VAINFAS, Ronaldo. **A Heresia dos Índios:** Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VARGAS, Juliano; FELIPE, Ednilson Silva. **Década de 1980:** as crises da economia e do Estado brasileiro, suas ambiguidades institucionais e os movimentos de desconfiguração do mundo do trabalho no país. **Revista de Economia**, v. 41, n. 3 (ano 39), p. 127-148, set./dez. 2015.

VASCONCELOS, Grace Terra Santos Agra. **Uma Análise Discursiva Das mulheres de/; em Chico Buarque**. 2014, 89p. In: Dissertação de mestrado (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Programa de Pós- Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade Católica de Pernambuco, Recife-PE, 2014. Disponível em:
< http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/805/1/grace_santos_agra_vasconcelos.pdf>.
Acesso em: dez. 2019.

YANO, Nina MACHADO; MONTEIRO, Marley Modesto. **Mudanças Institucionais na Década de 1990 e Seus Efeitos Sobre a Produtividade Total dos Fatores**. Disponível em:
<<http://www.anpec.org.br/encontro2008/artigos/200807211610100-.pdf>>. Acesso em: jul. 2019.