

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM LETRAS**

**AS REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA: O DISCURSO DA/NA MÚSICA
SERTANEJA RAIZ**

Rosana Ferreira Terra

**CASCADEL
2007**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM LETRAS**

**AS REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA: O DISCURSO DA/NA MÚSICA
SERTANEJA RAIZ**

Acadêmica:
Rosana Ferreira Terra

Orientadora:
Profª Drª Roselene de Fátima Coito

**CASCADEL
FEVEREIRO 2007**

Rosana Ferreira Terra

**AS REPRESENTAÇÕES DO CAIPIRA: O DISCURSO DA/NA MÚSICA
SERTANEJA RAIZ**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras
junto ao Programa de Mestrado em Letras da
Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

**CASCADEL
FEVEREIRO 2007**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora de defesa de Dissertação

Título: As representações do caipira: o discurso da/na música sertaneja raiz.

Autora: Rosana Ferreira Terra

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito

Membros:

1. Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito – UNIOESTE _____
2. Profa. Dra. Ismara Eliane Vidal de Sousa Tasso – UEM _____
3. Prof. Dr. João Carlos Cattelan – UNIOESTE _____

CURSO: Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná

CASCADEL: 13/02/2007

Dedico esta pesquisa aos meus pais João e Ivani, e a todos os professores que passaram pela minha vida fazendo com que eu admirasse e buscasse o conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, por ter me dado saúde e disposição necessários para o início e término desse trabalho.

Aos meus pais, João Alberto Ferreira Terra e Ivani Dalla Valle Terra, por sempre estarem ao meu lado me auxiliando no que era necessário e por quase sempre entenderem meus momentos de mau humor e irritação.

A todas as minhas amigas, em especial, a Silvia Moreira Correa da Cruz, pela amizade, carinho e incentivo e a Sueli Aparecida da Costa pela ajuda e companheirismo.

A todos os meus professores de graduação que me fizeram descobrir a pesquisa científica, em especial, a professora Rita Maria De Carli Bottega e ao professor João Carlos Cattelan.

Com carinho especial, a Roselene de Fátima Coito, que me orientou nesse mestrado me ajudando na produção dessa dissertação; sem ela esse sonho não se concretizaria.

Hoje me sinto mais forte
Mais feliz quem sabe
Levo a certeza
De que muito pouco eu sei
Ou nada sei
(Almir Sater)

TERRA, Rosana Ferreira. As representações do caipira: o discurso da/na música sertaneja raiz

RESUMO

A música caipira, ou a chamada música sertaneja raiz, é ouvida e/ou admirada por poucos. Esse fato deve-se à imagem cristalizada que a sociedade, principalmente da zona urbana, tem do homem do campo, o qual ainda é visto, nos dias de hoje, de forma caricaturada, haja vista a representação do caipira Nerso da Capitinga no programa Zorra Total, da Rede Globo. Por isso, objetiva-se nesta pesquisa, refletir sobre esta representação do homem do campo, resgatando elementos culturais e sociais que permitiram que esta imagem se cristalizasse de forma pejorativa e caricaturada. Para isso, utilizou-se da Análise do Discurso de linha francesa (AD), priorizando os conceitos de formações discursivas, formações ideológicas e memória discursiva.

Palavras-chaves: Música Sertaneja Raiz. Discurso. Caipira. Formações Ideológicas. Formações Discursivas. Memória Discursiva.

TERRA, Rosana Ferreira. The *caipira* (countryside man) representations: the discourse from/in the root *sertaneja* (country) music.

ABSTRACT

Caipira music, or the call root *Sertaneja* music, is heard and/or admired for a few people. This fact occurs due the crystallized image that the society, mainly in the urban zone, has of the countryside man, which it is still seen, in the present, as a caricature. This fact can be seen in the representation of the *caipira* Nerso da Capitinga in the TV program Zorra Total, of Rede Globo (TV company). Therefore, the objective of this research is to reflect about this representation of the countryside man, rescuing cultural and social elements that had allowed that this image was crystallized from a pejorative and caricatured form. For this, it was used the French branch of Discourse Analysis (DA) underlining the concepts of discursive formations, ideological formations and discursive memory.

Key words: Root *Sertaneja* (country) Music, Discourse, Ideological formation, Discursive Formation, Discursive Memory.

Sumário

I. Introdução.....	1
II. Capítulo I: O mundo caipira	
1.1 Música é cultura: o caipira e o sertanejo.....	6
1.2 A representação do caipira nos meios de comunicação.....	13
1.2.1 A representação do caipira no cinema: de Lobato a Mazzaropi o Jeca reina.....	15
1.2.2 Mazzaropi e sua história.....	15
1.2.3 Mazzaropi e o cinema: o filme Jeca Tatu.....	18
1.2.4 Cultura e poder: a marginalização e o reinado do Jeca.....	20
1.2.5 De ignorante a esperto a identidade muda.....	22
1.3 Os dizeres continuam: mais um sentido para o termo caipira.....	26
1.3.1 O Rei do Gado: caipira vira rei?.....	26
1.3.2 A interação verbal.....	29
1.3.3 Os gêneros do discurso.....	33
1.4 Os principais representantes da música caipira no Brasil.....	36
1.4.1 A autoria na música caipira: uma Consequência da indústria fonográfica	36
1.4.2 O caipira canta.....	42
1.5 As fragmentações se unem: o caipira é construído.....	49

III. Capítulo II: O mundo da AD

2.1 Mapeamento histórico da Análise do Discurso: os precursores.....	51
2.2 A Análise do discurso francesa.....	54
2.3 Língua, linguagem e discurso: a AD provocando deslocamentos.....	58
2.4 A ideologia.....	65
2.4.1 O surgimento do termo ideologia: uma questão antiga.....	65
2.4.2 O conceito de ideologia em Marx, Bakhtin, Eagleton e Foucault.....	69
2.4.3 A ideologia para a AD.....	83

IV. Capítulo III: Os dois mundos se encontram: uma leitura discursiva do caipira

3.1 O caipira e seus laços com a terra.....	89
3.2 A mulher amada para o caipira.....	103
3.3 a amizade para o caipira.....	111
3.4 A volta do acontecimento: Romaria.....	115

V. Considerações finais.....

118

VI. Bibliografia.....

121

INTRODUÇÃO:

A presente pesquisa resultou, no início, da motivação de querer entender a Música Sertaneja Raiz e as pessoas que a apreciavam. Esse estilo musical é rotulado popularmente de caipira¹. No senso comum, a palavra caipira construiu-se com uma significação pejorativa e esse termo é muito difundido:

Quer dizer diferentes coisas em diferentes épocas e em diferentes lugares: em São Paulo de século XVII era a designação depreciativa pela qual se nomeavam os mestiços de índios e brancos; no Norte e no Centro-oeste do país é a palavra empregada para distinguir o pagão do cristão, sendo nome que se dá ao índio, mesmo em contato com o branco; em várias regiões é a palavra que designa o homem do campo, o trabalhador (MARTINS, 1983, p. 22).

Se a palavra caipira possui diferentes significações, resta saber por que a que designa homem do campo sobressaiu e se cristalizou na sociedade e ainda saber por que essa imagem se construiu de forma pejorativa.

Sendo assim, antes de se aprofundar nesta reflexão, torna-se necessário explicar o foco que a pesquisa tomou no decorrer dos estudos, ou seja, o que realmente se espera dessa pesquisa. Em Letras, como em todos os campos de saberes, há inúmeros caminhos para se escolher, quando se abraça uma pesquisa, mas, sintetizando, pode-se dizer que há três grandes áreas, nas quais o estudioso pode se debruçar para realizar sua análise: as relações internas, as externas e as que estão no limite.

Pode-se dizer que, ao estudar as relações internas da língua, o estudioso está entrando no ramo da lingüística; ao se debruçar sobre as questões externas o pesquisador está realizando uma análise sociológica; mas, ao eleger um estudo que privilegia o limite, entra-se em um campo chamado análise do discurso. Foucault comenta a respeito:

¹ Termo criado e utilizado com maior frequência no estado de São Paulo. O vocábulo que se equivale na região Oeste do Paraná para designar uma pessoa que reside no campo é colono.

As relações discursivas não são internas ao discurso: não ligam entre si os conceitos ou as palavras; não estabelecem entre as frases ou as proposições uma arquitetura dedutiva ou retórica. Mas não são, entretanto, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe importariam certas formas, ou o forçariam, em certas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Elas estão de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes, determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais e tais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática (FOUCAULT, 2005, p. 51).

Desta forma, a pesquisa em questão se propõe a trabalhar no limite do discurso, ou seja, elege como teoria norteadora do trabalho a Análise do Discurso Francesa (AD). Nela, o sujeito é historicamente determinado e, assim sendo, os sentidos das palavras não são fixados e, sim, construídos também historicamente, dadas certas condições de produção. Em outras palavras, pode-se dizer que a interpretação que se pretende objetiva desvendar alguns dos efeitos de sentido presentes na música. Como mostra Pêcheux, “a possibilidade de interpretar existe porque existe o outro nas sociedades e na história, que possibilita a ligação, a identificação, a transferência. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memória, e as relações sociais em rede de significantes” (1997, p. 54).

Desta forma, por meio da música sertaneja raiz, pretende-se interpretar e compreender como se configura o sujeito, no caso, o caipira nesse estilo musical. Como o acervo de músicas é extenso e comporta vários compositores, não se quis privilegiar um compositor em especial e sim trabalhar com algumas músicas que ainda estão presentes na memória discursiva dos sujeitos, pois, como analista do discurso, acredita-se que “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto” (FOUCAULT, 2005, p. 36). Para isso, foi feita uma entrevista, com algumas questões que nortearam a conversa, tais como: a música caipira é apreciada por qual grupo social? Quais as músicas mais pedidas na rádio? Quais os principais representantes da música caipira? Essa pesquisa foi realizada com o locutor de rádio, grande amigo de Inezita Barroso e conhecedor da música raiz, Roldão Bueno, morador da cidade de Toledo.

Roldão Bueno pesquisa a música sertaneja raiz há vinte e cinco anos e faz parte da União Sertaneja. Essa União é composta por vários cantores, dentre eles: Cuiabano e Marcos Paraná, Zico e Zeca, Liu e Leu, entre outros. Esses cantores levam a música raiz pelos diversos estados do país e, com eles, alguns apreciadores do estilo viajam, como Roldão Bueno, para falar sobre o mundo sertanejo nas apresentações. Roldão já foi homenageado no programa de Inezita Barroso, na revista Viola Caipira e em alguns jornais da região. É amigo de diversos compositores e cantores do estilo. Sendo assim, pela grande representatividade do locutor no meio, é que se escolheu entrevistá-lo para saber quais as músicas mais apreciadas pelo público nos shows e mais pedidas na rádio em seu programa Casa de Caboclo.

Dessa forma, partindo dessa entrevista, selecionou-se o corpus dessa pesquisa e após essa grande, mas fundamental digressão, pode-se voltar à imagem do caipira na sociedade, que, como se afirmou anteriormente, ainda predomina de forma pejorativa no Brasil. O preconceito é tanto que, segundo Inezita Barroso e Renato Teixeira, o cantor sertanejo atual “quer ser country, o caipira americano, mas nunca descendente dos matutos de sua terra” (NEPOMUCENO, 2001, p. 99). Observa-se isso nas duplas de grande sucesso atualmente: os ritmos de suas músicas, os instrumentos e as roupas que usam remetem muito mais ao estilo norte-americano que ao brasileiro.

Pode-se dizer que esse sentido pejorativo do termo que se cristalizou na sociedade vem do surgimento de uma personagem que até hoje é famosa entre os brasileiros: é ele o senhor *Jeca*. Monteiro Lobato publicou *Urupês* em 1918, centrando seu foco no caipira, ou seja, no morador do vale do Paraíba, caracterizando o caboclo brasileiro, representado pela figura de Jeca Tatu, como sendo um ser ignorante, preguiçoso e sem nenhuma perspectiva na vida. Segundo ele, o Jeca contrapõem-se à figura idealizada de Peri, sendo o oposto do que Alencar afirmava ser o brasileiro. O Jeca é “um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz, muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz,

moralmente, de amar Ceci”; e logo a seguir completa: “o caboclo é o ‘ai meu Jesus’ nacional” (LOBATO, 1978, p. 145/146). Como pode ser observado, Lobato elege como representante **real** da raça brasileira o caboclo, raça que “existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso” (LOBATO, 1978, p. 147) e é sobre essa figura que o autor vai construir seu conto.

Sucesso absoluto de vendas, *Urupês* era esgotado pelo público, quando chegava às prateleiras, criando admiração e indignação, pois, para uns, o Jeca era o representante fidedigno do habitante do meio rural e, para outros, a materialização do preconceito representado pela voz de Lobato e pela elite brasileira.

É bom frisar que, no período em que Lobato lançou sua obra, o país vivia o clima modernista e ufanista da década de 20, da produção literária e musical inspirada no Brasil rural, assim como quase 80% da população brasileira vivia no campo. Essas vozes apontavam para o preconceito existente no discurso do autor, enquanto boa parte da crítica o elogiava. Dada a grande repercussão de seu conto e a polêmica existente, Lobato se retratou no mesmo ano da publicação de *Urupês* dizendo:

A nossa gente rural possui ótimas qualidades de resistência e adaptação. É de boa índole, meiga e dócil (...) Possui dentro de si grande riqueza em forças. Mas em estado de possibilidades. E é assim porque está amarrado pela ignorância e falta de assistência às terríveis endemias que lhe depauperam o sangue, caquetizam o corpo e atrofiam o espírito (NEPOMUCENO, 2001, p. 96).

Como pode ser observado, o preconceito permanece, apesar de suavizado. Isso vai continuar acontecendo em *Jeca tatuzinho*, almanaque com noções de saúde destinado ao povo do interior, lançado em 1924, com o intuito de levar ao povo da zona rural noções de higiene. Nesse almanaque, na tentativa de apaziguar a imagem negativa do Jeca, Lobato continua reforçando o dizer sobre o caipira, pois noções de higiene pressupõem que quem vive no campo seja um ser mais próximo do animalesco. Desta forma, no conto e no almanaque, tem-

se a camuflagem dos problemas sociais, utilizando-se o caipira para silenciar os problemas que eram de ordem governamental e não provocados pela população rural.

Como pode ser observado, Lobato contribui para a construção pejorativa do termo caipira, ou seja, designando como preguiçoso e ignorante o homem que vive na zona rural brasileira. Essa personagem entra na memória discursiva da população de tal forma que músicas, filmes e programas passam a se referir direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, ao Jeca, como é o caso da música “Tristeza do Jeca”, de Angelino de Oliveira, composta em 1918; do personagem Jeca, de Mazzaropi, que começa a ir às telas na década de 50, assim como uma música atual que diz “nóis é Jeca, mais é jóia”².

Tendo em vista o que foi dito, desenvolver-se-ão na dissertação três capítulos. No primeiro, pretende-se discutir o que é a música caipira e diferenciá-la da sertaneja atual, assim como discutir as várias representações do caipira. Para isso, será analisado o filme de Mazzaropi *Tristeza do Jeca* e a música *O Rei do Gado*. Como a questão da autoria se apresenta de forma contundente na música sertaneja raiz, será trabalhado esse conceito apesar de ele não ser o eixo norteador da pesquisa.

No segundo capítulo, será tecida a fundamentação teórica, partindo dos princípios básicos da Análise de Discurso, porém se detendo sobre a questão do Sujeito, Formação Ideológica e Formação Discursiva.

No terceiro capítulo, será feita a análise de diversas músicas selecionadas. A análise será realizada por campo temático, ou seja, as músicas foram separadas pelo tema que abordam e serão trabalhadas em conjunto. Dentre as músicas que serão analisadas estão: *Meu reino encantado* (Valdemar Reis e Vicente P. Machado); *Caboclo na cidade* (1970 – Nhô Xico e Piracicaba); *Saudade de minha terra* (1967 – Goia e Belmonte); *Chitãozinho e Xororó* (1947 – Athos Campos e Serrinha); *Cabocla Tereza* (1940 – Raul Torres e João Pacífico).

² Música composta por Juraildes da Cruz, componente da nova geração de caipiras

Capítulo I

O mundo Caipira

Foste tu, meu pobre Jeca, que nos deste a nossa grande pátria. Na tua louca avançada pelo interior, em busca do ouro e das pedras preciosas, tu dilatastes as fronteiras do teu país. Plantando cidades e povoações ao longo do teu caminho, tu sustentastes todo um império. E hoje doente, sozinho e descurado, não tens o direito de te sentares à porta de tua velha casa e dedilhar, arrancando da alma da viola, toda aquela tristeza que vive na tua grande alma, meu pobre Jeca (Virgílio de Mello Franco, **In:** NEPOMUCENO, 2001, p. 95).

1.1 Música é cultura: o caipira e o sertanejo

A música é uma das manifestações culturais do ser humano. É expressão de sentimentos e, muitas vezes, de desabafo; é utilizada em comemorações coletivas ou ouvida em solidão. Ativa lembranças e, muitas vezes, expectativa. Pode-se dizer que a música é utilizada por todos os seres humanos independentemente de seu credo ou religião.

É por isso que, em muitos casos, associam-se estilos musicais a determinados grupos, ou a determinados países. O Brasil é visto como o país do samba. Quando se fala na Espanha, é praticamente automático lembrar-se da dança e música flamenga, assim como o tango é lembrado como característica da Argentina.

No entanto, no Brasil, por exemplo, não são todos que apreciam o samba. Há diversos estilos que se misturam e se afastam. Esses estilos estão inevitavelmente entrelaçados a uma determinada cultura de um determinado lugar. Não é por acaso que, no Nordeste, pensando-se principalmente na Bahia, prevalece o axé; no Rio Grande do Sul, a música rancheira ou gauchesca; no Rio de Janeiro, o samba, e assim por diante. É evidente que esses estilos não são os únicos apreciados. Como foi dito, eles prevalecem, mas há outros que circulam.

Dentre os vários estilos musicais ouvidos e apreciados no Brasil, destaca-se neste trabalho a música sertaneja raiz, conhecida também como música caipira. Ela é considerada como um dos produtos genuinamente brasileiros, haja vista que, em suas bases, não sofreu outras influências a não ser dos habitantes da terra descoberta e de seu colonizador, ou seja, este gênero musical surgiu da mistura entre canto e dança indígenas com as modinhas trazidas pelos portugueses. O instrumento utilizado neste estilo é a viola, como mostra Nepomuceno:

A viola é o coração da música brasileira. Nem pandeiro, nem cuíca, nem sanfona, nem violão. Esculpida num toco de pau, com dez cordas de tripa e toscos cravelhais, deu forma às melodias e cadência às poesias que aos poucos definiram o perfil musical do povo da terra. Se o primeiro brasileiro, até que um E.T. prove o contrário, foi um índio, que tocava chocalho e flauta de bambu, o segundo foi o caipira, *garrado* na viola (NEPOMUCENO, 2001, p. 55).

A autora ainda comenta que a viola foi trazida pelos colonizadores para receber e alegrar os amigos que chegavam ao Brasil, pois nem todos que aqui chegavam queriam ter vindo, assim como para conquistar e seduzir os índios. Não é por acaso que a viola era o instrumento utilizado pelos jesuítas em suas catequese. Na Península Ibérica, esse instrumento já era apreciado desde o século XV pelos trovadores “violetos europeus daquele tempo”. Sobre a viola e sua história, Nepomuceno ainda comenta:

Os primeiros cantos, na viola, foram os da catequese. Misturando melodias portuguesas às dos índios, crenças cristãs às danças pagãs, surgiram ritmos e gêneros, como o cururu e o cateretê. Ao som da viola se aqueceu o caldeirão de raças e culturas, cantaram portugueses e tupis, e foram embaladas as crianças mamelucas.

Sobre a designação do termo ‘caboclo’ e ‘caipira’, a autora complementa;

desde os fins do século XVI, chamava-se o mestiço de branco com índia de *caá-boc* – procedente do mato – e, aos poucos de homem que tem casa no mato. Na segunda metade do século XIX, os milhares de índios e senhores da terra já estavam reduzidos a uma minoria, sendo os demais habitantes dos povoados, portanto, em sua maioria, caboclos. Na virada de século, as semelhanças físicas e culturais entre os que habitavam as regiões Centro-Oeste, Sudeste e Sul do país acabaram por juntá-los sob o mesmo nome – caipira (NEPOMUCENO, 2001, p. 56).

J. L. Ferrete, citado por Nepomuceno, diz que possivelmente a palavra caipira é a união dos termos *caa*, que significa mato, e *pir*, que designaria o que corta: “Cortar mato era o que mais fazia o caboclo, abrindo trilhas e limpando os arredores da choupana, para se proteger dos bichos e plantar sua roça. E também para juntar os vizinhos para tocar viola, cantar, sapatear e bater palmas” (Idem p. 56).

Falar em música, portanto, é conhecer um pouco mais de determinada cultura, no caso, a do caipira, ou seja, do povo que vive, viveu ou tem laços com a zona rural. Essa cultura, apesar de ter seus primeiros representantes em São Paulo e Minas Gerais, espalhou-se por grande parte do país, encontrando-se enraizada em diversas regiões, inclusive, na região oeste do Paraná.

Ao se falar em cultura e música caipira, há que se diferenciar as diversas vertentes do estilo sertanejo raiz, pois o cururu, o cateretê ou catira e moda de viola fazem parte do universo caipira.

O cururu nasceu da união do canto religioso com as batidas do pé, ou seja, era música acompanhada ritmicamente com as batidas dos pés dos apreciadores. Esse estilo já foi considerado expressão musical do interior paulista, sofrendo alterações. Hoje, é conhecido como desafio improvisado, ou seja, o repente caipira. Vestina explica como isso acontece:

Quatro cantadores e um violeiro se desafiam por cerca de uma hora e meia, até completar a rodada; primeiro fazem a saudação aos santos e às pessoas presentes, depois escolhem a carreira, com a rima que vão adotar. A carreira de São João, por exemplo, rimam com ão. A do Divino com ino. Depois formam as duplas para os desafios. A mais engraçada ganha a simpatia da platéia, que torce e aplaude. Para atacar vale qualquer tema que combine com a ocasião, desde dizer que o adversário é *pinguço* e preguiçoso, até brincar que um deles foi visto de *fio dental* na porta do mercado (VESTINA, **In:** NEPOMUCENO, 2001, p. 58).

Segundo pesquisadores, no Mato Grosso, o Cururu ainda é cantado e dançado em círculo com as batidas dos pés.

O cateretê, guaiano ou, mais popularmente, catira, não é só música, mas também dança. Ao som de versos solos ou em coro (dupla de violeiros), várias pessoas (palmeiros) sapateiam e batem as mãos:

O catira tem momentos bem definidos: no início, é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (solos). Nesse ponto, as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando as “peripécias” com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas (NEPOMUCENO, 2001, p. 59).

A moda de viola, estilo escolhido para se trabalhar nessa pesquisa, não é acompanhada de dança. Muito pelo contrário, é uma música em que o objetivo principal é ouvir. Ouvir para recordar, ouvir para aprender. Várias modas que se tornaram célebres, como é o caso da música *O Rei do Gado*, foram fatos verídicos. Roldão Bueno comenta a respeito: “várias modas de viola foram causos que realmente aconteceram, o povo comentava e daí alguém fazia música daquele acontecido. *O Rei do Gado*, *Caboclo na cidade*, *Menino da Porteira*, *Chico Mineiro*, foram histórias que aconteceram de verdade”. Na moda de viola,

Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os conceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas [...] os versos, geralmente longos, falam de tudo o quanto há ao redor do caipira, desde o rio que lhe banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate de rivais pelo amor da cabocla bonita (NEPOMUCENO, 2001, p. 69).

Popularmente, a música caipira é considerada sinônimo da música sertaneja, mas, na verdade, há um abismo que as separam. Não há como negar que, no decorrer da história, inúmeras influências interferiram no gênero caipira, culminando em 1982 com o aparecimento da dupla Chitãozinho e Xororó, que, trazendo instrumentos eletrônicos e adotando o romantismo “pop” herdado da jovem guarda, transformou a música sertaneja em um dos gêneros mais apreciados pelo povo brasileiro. Nas palavras de Nepomuceno,

Os irmãos paranaenses tinham provocado um terremoto com “Fio de Cabelo”, a guarânia de Darcy Rossi e Marciano, do disco *Somos Apaixonados*, que inaugurou a marca de um milhão e meio de cópias vendidas. As baladas e rancheiras com roupagem pop cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criariam um abismo

intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como *sertanojos* (NEPOMUCENO, 2001, p. 198).

No entanto, não são todos os estudiosos que concordam ser Chitãozinho e Xororó o divisor de águas entre música caipira e sertaneja; vários estudiosos têm como parâmetro o mercado, quando vão fazer essa distinção. É o que mostra Duarte em sua tese de doutorado:

Alguns autores que analisaram a questão da música popular no rádio, em especial a música caipira, estabeleceram uma fronteira muito clara entre a música feita no e pelo rádio e disco – na cidade – e aquela feita sem a presença desses meios de comunicação – no mundo rural. Tinhorão, nos seus escritos, deixou clara a separação entre os próprios músicos, inclusive de intenções, no momento em que penetravam nesse universo do rádio e do disco. Em decorrência disso, segundo ele, a música caipira autêntica se transformou em música popular urbana de estilo sertanejo, descaracterizada enquanto arte, tornando-se simples mercadoria de consumo. Tinhorão chegou mesmo a delimitar a data de nascimento dessa última: 27 de outubro de 1929, data da primeira gravação pela Victor feita por Olegário e Lourenço (ou Mandi e Sorocabinha) (DUARTE, 2000, p. 219).

Caldas é adepto desse pensamento. Para ele, a música caipira é uma prática da preservação de valores culturais;

A importância dessa música, porém, é muito maior do que possa aparecer. Até porque ela nunca aparece apenas enquanto música. Além da evidente função lúdica, de lazer, deve-se ainda destacar seu papel na produção econômica através do “mutirão”, no ritual religioso das festas tradicionais da Igreja e, principalmente, como elemento agregador da própria comunidade, mantendo-se coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais. É justamente em torno das festas religiosas, dos “desafios” das “modas de viola” ou das “cantigas de roda” que o caipira mantém ainda intacta parte da sua cultura, resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial (CALDAS, 1999, p. 16).

O autor ainda afirma que foi o contato da música caipira com o disco e com a rádio que a modificou. Duarte sintetizou o pensamento de Caldas, quando escreveu:

qualquer mudança “transformava”, portanto, essa música em produto, em “mercadoria”, isto é, “em música sertaneja”. Esta última, produzida “no meio urbano industrial pela indústria do disco”, segundo Caldas, “tornou-se melódica e menos rítmica”, passou a apresentar “um discurso profano”, etc. Perdeu, portanto sua “autenticidade”, transformando-se, simplesmente, em produto. Em compensação, Caldas reconhece que a música caipira continua a ser produzida – ou

acrescentaríamos reproduzida, repetida: “a música caipira permanece em seu estado original (em certos casos com pequenas transformações), na condição de folclore das regiões Sudeste, Sul e Centro-oeste do país” (Duarte, 2000, p. 221).

É questionável se a música caipira deixou de ser caipira quando foi gravada em discos, mas o que não se questiona é o fato de que seu estilo mudou muito desde a música de João Pacífico³ “e nessa empreitada, a viola de dez cordas, instrumento típico do universo de João, desapareceu, irremediavelmente, entre tapas e beijos, soterrado sob o som amplificado por toneladas de equipamentos e as vendas de milhões de discos” (NEPOMUCENO, 2001, p. 22). Hoje, a música sertaneja realmente tornou-se um produto e, como tal, não provém, necessariamente, mais das pessoas que têm relação com a zona rural, mesmo porque há muito tempo ela deixou de falar das coisas do campo para falar de grandes paixões e decepções. Como foi citado anteriormente, não há como negar que “Fio de Cabelo” inaugurou um novo estilo e transformou os shows em megaeventos.

É evidente que a questão histórica irá interferir nesse novo sucesso. Chitãozinho e Xororó lideraram uma corrente que viria revelar um interior brasileiro que havia crescido e enriquecido, que entrara na era da globalização e estava interligado *on line* com o primeiro mundo. Nas palavras de Caldas,

Posso afirmar, com absoluta segurança, que o atual momento desta música nada mais tem a ver com aquela de 1930, quando, através do selo Colúmbia, a turma de Cornélio Pires gravou as primeiras canções sertanejas. Hoje, passados mais de 55 anos, percebem-se as sensíveis mudanças por que passou o repertório sertanejo. E não poderia ser diferente, é claro. O próprio desenvolvimento da sociedade brasileira durante esse período determinou modificações não só nas músicas, mas em todas as atividades econômicas, políticas, sociais e culturais do país (CALDAS, 1999, p. 12).

Como pode ser notado, os cantores do *boom* sertanejo, na década de 80, cantavam para um país que voltava a ter na zona rural grande força econômica, como mostra uma reportagem da revista *Veja*: “o sucesso da música sertaneja decorre de um fenômeno social

³ João Pacífico, na verdade João Batista da Silva, ganhou o apelido na rádio, nasceu em Cordeirópolis, em 05/08/1909, e é considerado um dos mestres da música caipira, que compôs vários sucessos, como “Cabocla Tereza”, “Pingo d’água”, entre outros, que ainda hoje são ouvidos e reverenciados.

mais amplo: a ascensão econômica do Brasil rural nas últimas décadas, alavancada pela riqueza do agronegócio” (MARTINS e SALOMANE, 2005, p. 124). Ou seja, o campo mudou e o morador dele também; filhos de pais que não haviam tido a oportunidade de estudar passam a frequentar a universidade; a zona rural deixa de ser sinônimo de isolamento, recebendo toda a tecnologia tida na cidade: computadores, telefones, celulares... Sobre a revolução ocorrida no campo nas últimas décadas, Nepomuceno comenta,

Hoje toda a produção agrícola do país está subordinada às regras do mercado internacional, e analistas do mundo inteiro orientam os agricultores sobre a melhor época para se investir nessa ou naquela cultura [...] Decerto aquele *Caipira Picando Fumo*, pintado por Almeida Júnior, em 1893, o legítimo Jeca Tatu ridicularizado por Monteiro Lobato nos seus artigos “Velha Praga” e “Urupês”, em 1914, e cantado por Mário de Andrade nos versos de “Viola Quebrada” em 1929, desapareceu. No Século XX, o homem do campo transmutou-se, camaleônico, envolvido pela cultura do forasteiro, seduzido pelas novidades da civilização, querendo o conforto de alpargatas no lugar dos pés descalços, da roçadeira substituindo a foice (NEPOMUCENO, 2001, p. 27).

Frisa-se que esse estrondoso sucesso do que hoje se chama de música sertaneja, a sua conquista nos grandes centros e a sua duração no mercado se devem ao fato de o cantor ter mudado de postura, o que pode ser observado nos seguintes casos:

A dupla Bruno & Marrone está na estrada há mais de dez anos. Teodoro & Samapaio, há mais de 25 anos. Eles pareciam fadados a um sucesso restrito do interior profundo – mas, depois de uma boa repaginação, sua fama ultrapassou esses limites. Os mais novos candidatos ao estrelado são os paulistanos Edson & Hudson, dois irmãos de origem humilde, filhos de um artista de circo. Eles também iniciaram sua carreira a tempos – em meados dos anos 90 – mas só começaram a vender bem nos últimos três anos, quando uma gravadora fez com que adotassem um estilo mais próximo do country americano (MARTINS e SALOMANE, 2005, p. 126).

Pode-se dizer, então, com base nesses dados, que o cantor sertanejo que quer ter sucesso hoje e atingir “a cidade grande” tem que negar as suas origens históricas, tem que deixar de ser caipira e cantar diferente, agir diferente, isso porque a música sertaneja é o produto de uma tentativa de unir os elementos da cultura rural com os elementos da cultura urbana, ou seja, a música sertaneja é um produto de consumo, como qualquer outro produto,

que visa ao lucro na sociedade capitalista. Sobre o processo de tornar a música caipira um produto à disposição dos seres humanos, Caldas comenta:

A tentativa foi bem sucedida, o resultado conseguido com essa fusão, porém, é bastante questionável. Em arte nem sempre é possível misturar-se elementos de duas culturas sem prejuízo de ambas. E nesse caso, na verdade, o que houve foi aquilo que os antropólogos chamam de “fricção cultural”, ou seja, o choque de duas ou mais culturas. Prevaleceria, evidentemente, a cultura urbana e seus elementos. Isto porque, além de a música sertaneja ser um produto preparado para o consumo urbano, a mídia, os veículos de comunicação de massa passariam a trabalhá-la junto aos públicos urbano e rural (CALDAS, 1999, p. 64).

Desta forma, fica evidente que a música caipira hoje não está no “verdadeiro da época”⁴, isto é, em um mundo globalizado e informatizado a violinha não cabe mais, a não ser para um pequeno grupo - pequeno quando comparado à maioria da população brasileira, que vive, em sua maioria, nas cidades.

1.2 A representação do Caipira nos meios de comunicação

Ao longo da história, o caipira foi representado de diversas formas, não apenas em letras de músicas cantadas pelos habitantes da zona rural. Almeida Júnior, em 1893, retratou-o em uma pintura; Lobato escreveu sobre ele em seus artigos “Urupês” e “Velha Praga”, em 1914; Mario de Andrade, em 1929, cantou-o nos versos de “Viola Quebrada”; no cinema, Mazaropi tornou-o popular, ou seja, conhecido nacionalmente.

O sucesso dos filmes produzidos e interpretados por Mazaropi foi tanto que não há uma só pessoa que tenha vivido na época desse cineasta que, ao se lembrar do caipira, não remeta ao personagem Jeca de suas produções. Pode-se dizer que essa representação ainda está muito viva, como se pode ver na personagem Nerso da Capitinga interpretado no programa Zorra Total, que é apresentado na emissora Rede Globo aos sábados à noite.

⁴ Expressão utilizada por Michel Foucault.

O personagem de Mazzaropi também é lembrado pelas pessoas que estudam ou apreciam a música caipira. Roldão Bueno, ao ser entrevistado, falou que “não há como se esquecer de Mazzaropi, ele foi um dos grandes representantes da cultura caipira”. Ao ser questionado se o cineasta em questão não ridicularizava o caipira, Roldão Bueno disse que não e emenda: “ele foi um grande divulgador da música caipira”. Que em seus filmes havia música caipira, é verdade; mas, pergunta-se: como esse caipira era representado?

Desta forma, mesmo o objeto principal da pesquisa sendo as letras das músicas, torna-se importante verificar como ocorre a representação do caipira nos filmes de Mazzaropi, mesmo porque, como já foi citado, elegeu-se a AD para o amparo teórico e, com ela, considera-se que “fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é torná-lo livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 2005, p. 32).

Para se trabalhar com Mazzaropi, há que se citar inevitavelmente Lobato, haja vista que ele foi a inspiração para o produtor da P.A.M. filmes criar seu personagem. É bom lembrar que o termo Jeca, ainda hoje é associado, de forma pejorativa, ao habitante do interior brasileiro. Essa representação é tão forte que o próprio dicionário traz como sinônimo do termo palavras como “roceiro, matuto e caipira”. Matuto significa ser ignorante e ingênuo; roceiro, homem que vive na roça; e caipira significa acanhado.

Desta forma, nesse item, pretende-se verificar como se construíram as identidades do caipira, partindo para isso de dois discursos: o conto **Urupês** de Monteiro Lobato (1918) e o filme de Mazzaropi, **Jeca Tatu** (1961). Também se pretende discutir a questão do que é, e por quem é, considerado cultura, haja vista que os filmes de Mazzaropi foram depreciados pela crítica, enquanto o conto de Lobato não.

1.2.1 A representação do Caipira no cinema: De Lobato a Mazzaropi o Jeca reina

Monteiro Lobato publica *Urupês* em 1918, centrando seu foco no caipira, ou seja, no morador do vale do Paraíba, caracterizando o caboclo brasileiro, representado pela figura de Jeca Tatu, como sendo um ser ignorante, preguiçoso e sem nenhuma perspectiva de vida. Segundo ele, o Jeca contrapõem-se à figura idealizada de Peri⁵. Assim sendo, Lobato cria uma figura do homem do campo diferente da de Alencar, haja vista o momento de produção literária em que ambos viviam.

Mazzaropi, quarenta anos depois, portanto em 1959, valer-se-á dessa caracterização para produzir uma série de filmes de grande sucesso.

Amácio Mazzaropi começou no circo, foi para a rádio, depois para a televisão, chegando ao cinema como ator, até estreiar como produtor, diretor e distribuidor, tornando-se um dos maiores sucessos de bilheteria. Para ele, o segredo de seu sucesso vinha do fato de falar a língua do povo. A partir da produção de *Jeca Tatu* (1959) baseado na obra de Lobato, Mazzaropi traz para as suas produções o personagem Jeca. Desde então, a recorrência a esse nome será feita com frequência em seus filmes: *Tristeza do Jeca* (1961), *O Jeca e a freira* (1967), *O Jeca macumbeiro* (1974), *Jeca contra o capeta* (1975), *Jeca e seu filho preto* (1978) e *Jeca e a égua milagrosa* (1980).

1.2.2 Mazzaropi e sua história

Amácio Mazzaropi nasceu no dia nove de abril de 1912, na cidade de São Paulo, no bairro de Santa Cecília. Seus pais, Clara Ferreira, imigrante portuguesa, e Bernardo Mazzaropi, imigrante italiano, que, a princípio viviam da agricultura, após casados, estabeleceram-se no bairro de Santa Cecília, estado de São Paulo, onde Clara foi trabalhar de empregada doméstica e Bernardo de motorista de automóvel de aluguel.

⁵ Personagem principal do livro *O guarani* escrito por José de Alencar. Alto, forte, bonito e corajoso, foi uma tentativa de construir um herói nacional.

Em 1914, a falta de dinheiro levou a família a Taubaté, onde Bernardo assumiu a função de operário têxtil. Em 1916, Clara tornou-se tecelã e Amácio foi passar uma temporada na casa do avô na cidade de Tremembé. João José Ferreira, o avô português, era exímio tocador de viola, bom dançarino e famoso animador das festas do bairro rural. Sempre que possível, levava os netos, Amácio Mazzaropi e Vítório Lazzarini, com ele nas festas e apresentações.

Em 1918, na inauguração da Central do Brasil em Tremembé, Amácio assiste impressionado a apresentação de seu avô violeiro. Em 1919, Bernardo, cansado de trabalhar na fábrica, volta para São Paulo com a família e Amácio Mazzaropi passa a freqüentar o Grupo Escolar do Largo de São José de Belém. Bom aluno, possuía incrível facilidade de decorar poesias. Isso o levou a ser o declamador oficial de todas as festas da escola.

Em 1922, falece o avô de Amácio. Sua família retorna à Taubaté, onde Clara e Bernardo voltam a trabalhar na fábrica e abrem, em sua própria residência, um bar, no qual a família se reveza no atendimento ao público. Amácio é matriculado no Ginásio Washington Luís e passa a freqüentar os circos que chegam à sua cidade, não escondendo sua vontade de tornar-se um ator circense. Para distanciá-lo desta “perdição”, seus pais o mandam para a casa do tio domingos Mazzaropi em Curitiba, onde passa a trabalhar como caixeiro de uma loja de casimira, na rua XV de novembro.

Em 1926, com catorze anos, regressa a São Paulo, conhece o famoso Ferry, faquir do circo La Paz, e, para o desgosto dos pais, passa a viajar com a companhia. Sua função no circo era contar piadas nos intervalos das apresentações de Ferry, ganhando pouquíssimo para isso. Em 1929, sem dinheiro, volta à casa dos pais e torna-se tecelão, mas, em 1931, volta de novo aos palcos como ator e diretor do Teatro sagrado Coração de Maria, do convento de Santa Clara, em Taubaté.

No ano de 1932, Mazzaropi estréia na trupe Carrara, no cine Theatro Polytheana, a peça de Batista Machado: *Herança do padre João*, comédia em que fazia o papel de Eugênio Carvalho. Em 1934, Mazzaropi entra para a trupe Olga Crutt, uma das mais famosas da época. Neste mesmo ano, a trupe resolve trocar de nome para Olga Mazzaropi e, pouco tempo depois, Mazzaropi torna-se líder da, então intitulada, Troupe Mazzaropi. No ano seguinte, o ator persuade sua família a seguir com ele em sua trupe. Depois de muito relutar, os pais o seguem, virando atores e ajudando na administração.

Com os pais, Mazzaropi monta o teatro de emergência: um barracão de tábuas corridas cobertas de lona, o qual é palco de inúmeras apresentações do ator. Em 1943, com a herança da avó Maria Pitta, coloca cobertura de zinco em seu pavilhão, o que era seu grande sonho. Ainda neste ano, o Jornal de São Paulo publica uma crítica intitulada de “O que vai pelo teatro”, na qual Francisco Sá elogia o jovem ator Amácio.

A trupe Mazzaropi é dissolvida no ano de 1944 e o teatro é desmanchado e abandonado no pátio da Estação Ferroviária. No mesmo ano, Mazzaropi conhece Nino Mello, que possui uma companhia teatral e resolve juntar-se a ele. Pouco tempo depois, os dois estréiam a peça *Filho de sapateiro, sapateiro deve ser*, dirigida pelo próprio Amácio. Essa peça teve grande sucesso de público e crítica.

No ano seguinte (1945), Amácio decide reabrir o seu teatro, o que acaba fazendo no bairro de Santana, em Pindamonhangaba. Seu teatro teve imenso sucesso, o que propiciou a assinatura de um contrato com o Teatro Colombo. Em 1946, Amácio Mazzaropi é convidado pelo diretor da rádio Tupi, Demerval Costa Lima, para estrear o programa *Rancho Alegre*, produzido por Cassiano Gabus Mendes. O programa logo alcança grande audiência e, já na primeira semana, Mazzaropi recebe mais de duas mil cartas de fãs.

Em 1947, a emissora cria o show *Brigada da alegria*, que irá alegrar vários estados. Esse show é composto pelos atores Mazzaropi, Linda Batista, Henricão, Rosa Maria, Michel

Allard e Hebe Camargo. No final do mesmo ano, Mazzaropi assina contrato com a companhia de Dercy Gonçalves e passa a atuar ao lado da atriz na revista *Sabe lá o que é isso?*

Com a inauguração da televisão no Brasil, em 1950, Mazzaropi é convidado para o show de estréia em São Paulo, tornando-se o primeiro humorista da TV. No Rio de Janeiro, em 1951, passa a fazer um programa intitulado *O maior caipira do rádio brasileiro*, no qual também é sucesso. Mazzaropi passa a trabalhar então na TV do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas não deixa de lado seus shows nos teatros.

Nesta época, o produtor e diretor da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Abílio Pereira de Almeida, estava à procura de um ator para estrelar uma comédia. Ao ver Mazzaropi na televisão, interessa-se pelo ator e o contrata para protagonizar *Sai da Frente*. Sucesso nas telas, Mazzaropi faz ainda mais sete filmes como ator contratado.

Em 1958, o ator decide abrir sua própria produtora, a P.A.M. Filmes (Produções Amácio Mazzaropi). Para filmar o *Chofer de praça*, Mazzaropi vende tudo que tinha até então e, além de ator, torna-se produtor e distribuidor de seus filmes em todo o país, assim como controla a bilheteria com o intuito de averiguar o resultado de seus filmes.

Em 1961, Mazzaropi compra a fazenda da Santa, cento e oitenta e quatro alqueires de terra, e constrói seu próprio estúdio cinematográfico. Constrói um verdadeiro império, fica milionário e, paralelamente ao cinema, torna-se um dos maiores fornecedores de leite da empresa Leites Paulista. Após sua morte, os seus descendentes perdem todo o patrimônio adquirido pelo grande comediante.

1.2.3 Mazzaropi e o cinema: o filme Jeca Tatu

O filme *Jeca Tatu*, tem como fio condutor do enredo a disputa da filha de Jeca por dois homens que tentam conquistá-la. Ela prefere o filho de Giovani, fazendeiro italiano. Não aceitando a rejeição, o outro pretendente começa a armar contra o Jeca, fazendo todos pensarem que quem fazia as armações era Giovani, pois este não concordava que seu filho

viesse a se casar com a filha de Jeca. É com essa intenção que incendeia a casa do caipira. Da mesma maneira, arma uma cilada contra Giovani, para que este pense que foi obra de Jeca.

A personagem principal do filme é um morador da zona rural: Jeca, homem simples, veste-se com roupas remendadas e chapéu de palha. No lugar da cinta, ele usa uma corda; no lugar da assinatura, ele marca uma cruz, pois não sabe ler e escrever, mora em uma casa de sapé e é também extremamente preguiçoso. No início do filme, a mulher levanta cedo e ele continua na cama. Ela fala: “Faz duas horas que eu levantei ocê inda dormindo”. E ainda: “o serviço que tô fazendo não é meu, ô bicho preguiça!”.

Desta maneira, observa-se que o Jeca de Mazzaropi é preguiçoso e analfabeto, porém honesto. No entanto, essa honestidade não deve ser confundida com ingenuidade. No filme, diante de uma das inúmeras injustiças cometidas contra o pai, a filha de Jeca diz: “somo pobre, não temo nada não, mas nunca fazemo mardade”. Outra característica do Jeca é sua esperteza. Quando sua casa é incendiada, ele pretende ir embora, mas os outros habitantes de sua localidade não deixam e lhe ajudam, dando cada um algum objeto (enxada, porco...), mas faltava a terra; então, é decidido procurar ajuda do coronel Florêncio, com o seguinte discurso: “o pessoal do povoado tá tudo interessado em ajudar o Jeca e o jeito que achamo é oferece os voto de tudo aqui para o deputado Felisberto de São Paulo”, ou seja, em troca da terra que seria dada ao Jeca, o deputado teria os votos da comunidade.

Jeca parte para São Paulo, fala com o deputado e, quando este vem à sua comunidade fazer um comício prometendo a terra, Jeca diz: “prometê só não resorve, é preciso coisá” e, quando o candidato diz que dará a terra, Jeca continua: “antes da eleição”. Esperteza e preguiça permeiam todas as cenas do filme com relação ao personagem de Mazzaropi. Neste mesmo comício, quando o deputado diz que dará enxada para todos, ele comenta: “enxada só se for motorizada, é melhor mandar trator”.

Com a terra e a ajuda de todos, Jeca Tatu termina habitando uma casa de madeira, bem vestido e dizendo ter se tornado um coronel. Segundo ele, a fartura era tanta “que o leitão tomava banho com perfume importado”, o que deixava os toicinhos perfumados.

Vale ressaltar ainda que a preguiça de Jeca no filme, assim como sua esperteza, podem ser interpretadas como uma atitude de resistência frente à dominação dos ricos e à imposição de um modelo de vida. Como mostrou Foucault (2004), um dos mecanismos essenciais para a domesticação dos corpos é o controle do tempo e é contra o tempo que Jeca resiste; a atitude de sempre não achar tempo para nada, justamente para não executar nenhuma tarefa, pode ser lida como um comportamento resistente ao sistema. Contrapondo Lobato e Mazzaropi, pode-se dizer que o primeiro representa o caipira “fora do sistema” e o segundo o apresenta como um sujeito resistente ao sistema imposto.

1.2.4 Cultura e Poder: a Marginalização e o Reinado do Jeca

Mazzaropi, com seus filmes, fez imenso sucesso e, conseqüentemente, enriqueceu, conseguindo uma proeza ainda hoje, por muitos, almejada: criar uma empresa nacional, independente, ou seja, sem ajuda financeira de terceiros, e extremamente bem sucedida. No entanto, o preconceito que trazia o Jeca desde sua criação por Lobato era tão grande que, como mostra Camargo,

Mazzaropi não atinge a classe A, mas a B e a C. Tenho certeza porque sou fiscal, empregado dele, encarregado de evitar roubalheira nas bilheterias. Tenho muita experiência e posso afirmar: existe um tipo de orgulho besta nesta história. A maioria do povo assiste Mazzaropi no centro e deixa de ver ele no bairro. Porque lá no bairro, eles ficam com vergonha de entrar no cinema e o vizinho ver. Existe este tipo de orgulho besta (retirado de: www.museomazzaropi.com.br).

Observa-se que não foi só a imagem construída por Lobato que contribuiu para “esse orgulho besta”, pois, apesar do estrondoso sucesso, a maioria dos críticos que aplaudia e imortalizava as obras do criador de Jeca Tatu e de inúmeros outros escritores e diretores

condenava as obras de Mazzaropi, assim como o público que as assistia, considerando-as uma pseudo-arte. É o que se observa no artigo de Loyola:

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de um gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores (Loyola, 04/02/65).

Este artigo intitula-se *A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso*. Nele, o crítico diz que Mazzaropi não sabe fazer cinema, que os profissionais que o cercam são os piores do mercado e que ele contribui assim para “o retrocesso cultural das platéias” e que o verdadeiro cinema é o oposto do que o ator e empresário produz. Na verdade, esse repúdio a tudo o que era do campo vai se realizar a partir da década de 50, pois o país estava em plena modernização e neste contexto a moda era ser moderno e modernidade não se assemelhava em nada ao mundo caipira. É por isso que tudo o que lembra o caipira vai se marginalizando, seja a música que antes tocava na rádio em todos os horários e passa, então, a ser ouvida apenas no amanhecer e entardecer; seja na TV, na qual os programas caipiras foram substituídos por programas tais como o de Celly Campelo, representante do rock nacional, que começa a existir. Capitão Furtado, falando sobre a música sertaneja raiz, retrata a época da decadência do caipira da seguinte forma:

Elas se assemelham a uma casa que tem à entrada um belo jardim, representando a música popular e estrangeira. E nos fundos tem a roça, cultivada cuidadosamente, para com ela poderem manter esse jardim. A música do pobre, do interiorano e do suburbano, que daria cada vez mais lucro às gravadoras, tinha seu lugar definido no mercado: a segunda classe, no quintal, na cozinha. Aquela, afinal, era a música de Jeca Tatu, acostumado a lavar a terra e a fazer dinheiro para o patrão reluzir elegante nos salões da cidade (NEPOMUCENBO, 2001, p. 162).

No entanto, a questão da modernização do país não era o único motivo para essa exclusão. A questão envolve também motivos políticos muito mais graves, que começaram a se desenvolver na década de 50. É o que mostra Martins:

Particularmente a partir da década de 50, camponeses de várias regiões do país começaram a manifestar uma vontade política própria, rebelando-se de vários modos contra seus opressores, quebrando várias cadeias, levando proprietários de terras aos tribunais para exigir o reparo de uma injustiça ou o pagamento de uma indenização; organizando-se em ligas e sindicatos; resistindo de vários modos a expulsões e despejos, erguendo barreiras e fechando estradas para obter melhores preços para os produtos (MARTINS, 1983, p. 10).

Desta forma, observa-se que, concomitantemente ao abafo e eliminação dessas lutas, deu-se a marginalização do caipira nos meios de comunicação. Um exemplo disso é a música sertaneja, que, tendo seu ápice nas décadas de 30 e 40, lançando muitos nomes que ainda hoje são lembrados no meio, tais como Tião Carreiro e Raul Torres, entre outros, vai começar a ser eliminada na década de 50, sendo completamente excluída nos anos 60, até voltar à mídia em um novo estilo (pop romântico) em 1982, com Chitãozinho e Xororó.

Se o homem do campo tinha que ser marginalizado e esquecido, fica evidente o motivo de os filmes de Mazzaropi desagradarem tanto à crítica, enquanto que os textos de Lobato eram muito bem vistos. Evidencia-se, também, o fato de a elite brasileira se considerar e ser considerada a detentora do “conhecimento cultural”, ou seja, é ela que escolhe o que é cultura erudita e desclassifica as outras, assim como escolhe o que ensinar e como ensinar nas escolas públicas do país, contribuindo para a cristalização de representações e identidades.

1.2.5 De ignorante a esperto: a identidade muda

O conceito de identidade é algo que vem interessando muito vários pesquisadores da área de humanas. Falar em identidade é saber quem é e como é determinado grupo. Na presente pesquisa, busca-se tentar entender como se configura a imagem do caipira, ou seja, da população que habita a zona rural brasileira. Como disse da Mata, para entender determinado grupo, torna-se necessário desvendar “como construímos nossa identidade” (1993, p. 15). Para isso, nada melhor do que analisar as representações do caipira na sociedade, verificando quais discursos constroem e como constroem a imagem do caipira.

Chartier pode esclarecer o conceito de representação quando diz:

A relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação, “essa parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade”, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não é. Assim deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito de submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata (CHARTIER, 1999, p. 22).

Percebe-se, desta maneira, que Chartier elege como peça fundamental no estudo da história cultural, o conceito de representação, pois ele permite que se entenda como a realidade é **construída**, pelo grupo, simbolicamente, e assim quais são as **práticas** e principalmente, quais são os discursos que ajudam na construção da identidade e da produção de sentidos. Percebe-se, também, que a representação do homem do campo contribuiu para sua submissão, assim como o fez identificar-se como um ser “de segunda classe”, que, por não possuir instrução, não tem o direito à voz.

Desta forma, observa-se que a representação do caipira na sociedade sempre teve um cunho depreciativo, fato este observável no tom que direciona tanto o filme, quanto o conto citado. Verifica-se, então, que as reminiscências destas obras habitam a memória coletiva dos brasileiros, associando, ainda hoje, o termo Jeca ao caipira brasileiro. Muitas pessoas enxergam no habitante do meio rural a figura que Lobato apresentou no seu conto *Urupês* de 1918: uma figura ignorante, preguiçosa e sem perspectivas.

Vale ressaltar que Lobato, membro da elite, neto do visconde de Tremembé, deixará vir à tona, em seus textos, os discursos da sociedade da qual fazia parte, que, por sua vez, demonstra as formações discursivas de seu grupo, ou seja, um discurso elitista e depreciador. É da imagem preconceituosa do homem do campo deixada ver por Lobato que Mazzaropi se valerá para construir seu personagem. No entanto, o último, como membro de uma classe humilde, **tentará** criar uma outra identidade para o Jeca, que, por sinal, ainda encontra eco

nos programas humorísticos da atualidade, como o já citado personagem Nerson da Capitinga, que aparece aos sábados no programa Zorra Total.

Ao longo de seus 32 filmes, Amacio Mazzaropi tentará reconstruir a identidade do caipira como ser humilde, simples, analfabeto, porém astucioso, valente quando necessário e, sobretudo, honesto. Como o próprio ator dizia:

Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar [...] Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade (MAZZAROPI, 02/07/78).

No entanto, apesar de tentar dar uma nova identidade ao caipira apresentado-o como um ser humano que tem sentimentos e é honesto, Mazzaropi não faz mais do que reiterar a representação lobatiana. Percebe-se isso na suposta preguiça de Jeca no filme: ele não tem tempo para nada, apenas dorme e fuma, não cultiva sequer a terra que possui. Esse comportamento é o mesmo do Jeca Tatu de Lobato: “Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher. (...) Nada mais. (...) Seu grande cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço”(LOBATO, 1978, p.148).

Como pode ser observado, essa “lei do menor esforço”, que pode ser entendida como uma atitude de resistência, mas que não é aceita pela sociedade do “time is money”, norteia a vida do Jeca Tatu em Lobato e em Mazzaropi. No entanto, como Brenneisen mostra, “é importante ressaltar o significado que tem a terra para o trabalhador rural. Para ele, a terra é a fonte de vida e liberdade” (BRENNSEISEN, 2002, p. 238). É evidente que a relação com a terra é algo cultural e pode variar dependendo da comunidade na qual o indivíduo está inserido, mas se nota que o zelo pela terra é algo muito presente entre os moradores da zona rural e que o trabalho árduo é ferramenta essencial na manutenção e sobrevivência da vida. Então resta perguntar: será que todo o morador da zona rural é preguiçoso? A resposta é

inevitável: não. Tanto é verdade que o próprio filme mostra isso. Giovani, o italiano, pai do namorado da filha de Jeca, tem zelo e trabalha muito em sua terra. Em uma cena da produção, Giovani fica irritado, quando o burro de Jeca invade a sua horta. Interpreta-se, desta maneira, que, apesar de Mazzaropi ter uma outra concepção do morador do campo e tentar passar isso em seus filmes, a sua memória discursiva deixa vir à tona, por meio de seus discursos, uma visão estereotipada e preconceituosa do homem do campo, que vê no brasileiro o ser preguiçoso, acomodado, sem perspectivas, enquanto que vê no estrangeiro o homem esforçado, dinâmico e produtivo. Percebe-se, desta forma, que Mazzaropi reafirma em seu filme o preconceito do discurso de Lobato. Em outras palavras, pode-se dizer: o Jeca é o representante brasileiro que vive no campo e é por ser brasileiro que é o que é e é por isso também que pode ser satirizado.

Vale ressaltar que isso não é intencional da parte de Mazzaropi, tanto que, no seu discurso citado logo acima, ele diz: “ele pode dar muita lição a muita gente da cidade”. No entanto, as pessoas que iam ao cinema assistir as suas produções não iam para aprender e sim para rir, ou seja, rir do caipira. Entende-se, então, que o homem do campo é um ser engraçado, do qual se pode fazer piadas, muito distinto do habitante da zona urbana, que tem que ser respeitado. Lembra-se que essa visão não é vislumbrada pela maioria das pessoas que assistiam e assistem Mazzaropi, justamente porque entendem que a representação do caipira é fidedigna, ou seja, que ser caipira é ser como o Jeca; então, não há maldade em satirizá-lo. Frisa-se, mais uma vez, que essa atitude se deve ao fato de que os discursos que constituem a memória discursiva da maioria do povo brasileiro concebem o caipira de forma pejorativa, o que os impossibilita de vê-lo de outra maneira, porque os dizeres sobre o caipira se cristalizaram na nossa sociedade, também discursiva.

1.3 Os dizeres continuam: mais um sentido para o termo caipira

Podemos apreender outras formas de regularidade, outros tipos de relações. Relações entre os enunciados (mesmo que escapem à consciência do autor; mesmo que se trate de enunciados que não tem o mesmo autor; mesmo que os autores não se conheçam); relações entre grupos de enunciados assim estabelecidos (mesmo que esses grupos não remetam aos mesmos domínios nem a domínios vizinhos; mesmo que não tenham o mesmo nível formal; mesmo que não constituam o lugar de trocas que podem ser determinadas); relações entre enunciados ou grupos de enunciados e acontecimentos de uma ordem inteiramente diferente (técnica, econômica, social, política) (FOUCAULT, 2005, p. 32).

1.3.1 O Rei do Gado: caipira vira rei?

Hoje, neste mundo globalizado e capitalista, a produção agrícola do Brasil se subordina às regras do mercado internacional. A tecnologia chegou ao campo trazendo tratores, geradores, sementes transgênicas, assim como a informação; não apenas a informação ligada às novidades agrícolas, mas, inclusive, do saber escolarizado.

O caipira mudou, assim como a música que o acompanha. Na atualidade, a música sertaneja, adotando um estilo “pop”, está mais próxima das canções românticas do que da música caipira que a originou, a qual narrava melodicamente várias situações vividas pelo homem do campo.

Como foi explicitado anteriormente, essa música chamada também de raiz, é considerada um produto genuinamente brasileiro, considerando-se como genuíno o fato de os índios estarem presentes neste tipo de composição musical, pois os primeiros cantos compostos com a ajuda da viola, instrumento obrigatório neste estilo musical,

Foram os da catequese. Misturando melodias portuguesas às dos índios, crenças cristãs às pagãs, surgiram ritmos e gêneros, como o cururu e o cateretê. Ao som da

viola se aqueceu o caldeirão de raças e culturas, cantaram portugueses e tupis e foram embaladas as crianças mamelucas (NEPOMUCENO, 2001, p. 56).

Desta mistura, a princípio, gerada por índios e europeus, tendo em seguida influências africanas, surgiu a “moda da roça”. A moda de viola traz no seu cantar a realidade do caipira desde a sua casa, até seus infortúnios de amor, seus amigos e animais preferidos, assim como temas sociais. Várias músicas mostram o confronto entre mais abastados e menos abastados, em que sempre vencem os pobres, negros e trabalhadores.

A música *Rei do Gado*, composta por Teddy Vieira e gravada por Tião Carreiro e Carreirinha em 1958, é um exemplo deste fato. Nesta composição, há o confronto de um rico fazendeiro de café, denominado rei, com um peão sujo de terra e mal vestido, que, no final da música, revela-se também um rei, haja vista ser mais poderoso que o outro.

É notório que o povo do campo sempre foi discriminado e ainda hoje continua sendo, se se pensar na questão não só cultural e social, mas econômica e política. Enquanto grandes fazendeiros prosperam, muitos dos pequenos proprietários rurais são obrigados a venderem sua terra e a migrarem para a cidade ou a trabalharem para grandes fazendeiros.

É desse povo, trabalhador e humilde, que surgiu a maioria das modas de viola, muitas hoje esquecidas, ou silenciadas pelas músicas sertanejas “pop”, que satisfazem um discurso que a sociedade elege para aquele momento e lugar. De acordo com Foucault,

Em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2004, p. 8).

Observa-se, então, que o caipira sempre teve seu discurso controlado para o esquecimento ou para a ridicularização, ou seja, sempre foi calado e marginalizado. Isso se intensifica, quando o país entra na década de 50, na era da modernização, e, de acordo com este novo contexto, a moda era ser moderno. Como a modernidade não se assemelhava em

nada ao caipira, a música raiz foi perdendo o destaque que até então havia conseguido, para os representantes da Bossa Nova e do Rock.

No entanto, este estilo musical ainda continua e persiste, cultivado por um pequeno grupo, como forma de externar e trazer à tona a voz silenciada do caipira, mostrando-a a todos, com seu discurso, sua realidade e as suas raízes, como a letra de *O Rei do Gado*, que se vê logo a seguir:

Num bar em Ribeirão Preto
 Vi com meus olhos esta passagem
 Quando a champanha corria a rodo,
 Nas altas rodas da granfinagem
 Nisso chegou um peão,
 Trazendo, na testa, o pó da viagem
 Pediu uma pinga para o garção
 Que era para rebatê a friagem
 Levantou um almofadinha
 Falou pro dono: - Não tenho fé,
 Quando um caboclo que não se enxerga
 Num lugá desse vem pôr os pés
 O senhor dono da casa, não deixe entrar
 Um homem qualquer, principalmente, nesta ocasião
 Que está presente o Rei do Café
 Foi uma salva de palmas gritaram
 Vivas pro fazendeiro que tem
 Milhões de pé de café
 Por este rico chão brasileiro
 O seu nome é conhecido
 Lá no mercado do estrangeiro
 Portanto, veja que este ambiente
 Não é pra qualquer tipo rampeiro
 Num modo muito cortês respondeu
 O peão pra rapaziada:
 - Esta riqueza não me assusta,
 Topo e aposto qualquer parada
 Cada pé do seu café, eu amarro
 Um boi da minha boiada
 Pra vocês tudo, eu agaranto
 Que ainda me sobra
 Boi, na invernada
 Foi um silêncio profundo
 O peão deixou o povo
 Mais pasmado
 Pagando a pinga com mil cruzeiro
 Disse ao garção pra guardá o trocado
 Quem quiser saber meu nome
 Que não se faça de rogado
 É só chegar lá, em Andradina
 E perguntar pelo Rei do Gado

Como pode ser observado, a música *O Rei do Gado* é uma amostra da música sertaneja raiz e traz em sua letra a voz dos moradores do campo, uma voz que tenta mostrar a simplicidade na aparência e na atitude inicial do peão, que, para se instituir como sujeito na sociedade, teve que se revelar tão ou mais rico que o fazendeiro de café, demonstrando que o mundo gira em torno do ter e não do ser.

1.3.2 A Interação Verbal

Considerar a música como um discurso é, antes de tudo, considerá-la como uma prática social, como uma ação de pessoas a partir de um uso lingüístico em circulação, seja escrito ou oral. Fiorin explicitou essa situação: “O discurso são as combinações de elementos lingüísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usadas pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo” (FIORIN, 1990, p. 11). Partindo desta reflexão, pode-se dizer que a música raiz é essa combinação de elementos que tem o intuito de expressar a voz do povo do campo.

Após essa definição, outra se torna necessária:

O falante organiza sua estratégia discursiva em função de um jogo de imagens: a imagem que ele faz do interlocutor, a que ele pensa que o interlocutor tem dele, a que ele deseja transmitir para o interlocutor etc. É em razão desse complexo jogo de imagens que o falante usa certos procedimentos argumentativos e não outros (FIORIN, 1990, p. 18).

Desta forma, pode-se fazer a seguinte leitura na música *O Rei do Gado*: o compositor (falante) sabe que, por uma grande parcela da sociedade, é visto com preconceito e, desejando revelar seu valor e sua importância no mundo, tenta mostrar com esta composição que é humilde, mas que ninguém se sobrepõe a ele. O caipira, então, passa a ser representado na música como o rei do gado.

Ao se citar essa relação entre as pessoas que proferem e que ouvem o discurso, ao abordar possíveis intenções e escolha de procedimentos argumentativos, uma teoria emerge, teoria essa lida nas palavras de Fiorin. Trata-se da Interação Verbal, capítulo chave de um dos livros de Mikhail Bakhtin. Para se focalizar diretamente o âmago da questão, vale ressaltar a definição do próprio autor sobre essa teoria da linguagem, usada neste momento como um dos eixos condutores.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 2002, p. 123).

Conceber que a realidade da língua se efetiva por meio de enunciados é justamente levar em consideração o contexto da situação discursiva, considerar não apenas quem produz a linguagem, mas também quem com ela interage, seja essa linguagem oral ou escrita. Usando novamente as palavras de Bakhtin, “as pessoas não trocam orações, assim como não trocam palavras, ou combinação de palavras, trocam enunciados, constituídos com a ajuda da unidade da linguagem” (BAKHTIN, 2000, p. 297).

Bakhtin, segundo Barros, pode ser considerado um precursor nos estudos do discurso, justamente porque vem mostrar, com sua teoria, que não há discursos fora da sociedade, ou seja, que eles são um “produto da criação ideológica ou de uma enunciação, com tudo o que está aí subentendido: contexto histórico, social, cultural, etc.” (BARROS, 2001, p. 28). Os discursos significam e é por meio deles que os interlocutores dialogam entre si e entre outros enunciados; é por isso que o autor concebe a linguagem como dialógica.

Para o pesquisador, a interação que se dá entre os indivíduos é o princípio do surgimento da linguagem e as palavras irão significar dependendo dessa interação, do seu contexto e das condições de produção dos discursos. Deve-se lembrar que essas relações ocorrem na sociedade. De forma alguma, o sujeito é excluído de seu meio social. Todas as

suas construções individuais estão fundamentadas no que Bakhtin denomina *horizonte ideológico*. Ou seja, o indivíduo irá construir seu enunciado dependendo de sua posição na sociedade e da posição de seu interlocutor. Enfim, o social é a base de todas as relações que ocorrem entre os sujeitos e, segundo o próprio autor, “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 2002, p. 113).

A palavra é, inquestionavelmente, como se citou acima, o objeto da interação:

Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente *o produto de interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão de *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o interlocutor (BAKHTIN, 2002, p. 113).

Os enunciados construídos na interação verbal nesta “situação social” demonstram e cristalizam o que Bakhtin denomina de ideologia do cotidiano, pois é, pela interação, que as palavras se transformam em signo ideológico. Sendo assim, a ideologia do cotidiano, que é expressa pelas palavras e gestos de cada um, ou seja, pelos atos de fala, permitem que se cristalizem os sistemas ideológicos da arte, da religião, da ciência e da moral, sempre em interação constante.

Em cada época, cada grupo social possui um determinado conjunto de enunciados que formam o seu discurso. Nesse discurso, manifestam-se os valores do contexto e da época em que os indivíduos estão inseridos:

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo aquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativa de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de

registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 2002, p. 41).

Tomando como base essa definição, é possível fazer uma relação entre o caipira de 1958 (ano em que a música foi composta) e o atual. Hoje, o cantor de música sertaneja ganhou dinheiro, comprou fazendas e, de marginalizado, passou a detentor do poder. Certamente que a música não é mais a mesma daquela da década de 50. Ela mudou junto com seu cantor, mas, se, em 1958, tinha-se um caipira marginalizado e discriminado, que perdia seu lugar na rádio e no novo meio de comunicação que surgia (TV), pois, como já foi explanado, o país queria-se moderno e o caipira com sua música representava o oposto, hoje, ele é a representação da modernidade, do poder e do dinheiro. Ele aparece sempre na mídia: toca em todos os horários no rádio, assim como participa de vários programas, inclusive em horários nobres.

Sendo assim, pode-se verificar que, no contexto no qual a música *O Rei do Gado* foi composta, o caipira não tinha nem fama, nem dinheiro, nem respeito. Se a letra de Teddy Vieira traz um homem humilde e sujo de terra, que a princípio se apresenta com um “coitado qualquer”, e, no final da música, mostra-se como um rei, senhor poderoso e rico, porém simples, fica claro que Teddy indica uma transformação social que, a partir dos anos 90, passa a se intensificar.

Se Teddy apenas deu forma a seus sonhos ou se ele realmente previu essa transformação, não se sabe. O fato é que ele registrou, por meio de enunciados, uma transformação ideológica que ocorreu e que trouxe o caipira novamente à mídia, transformação essa que, segundo a revista **Veja**,

Há cinco anos, a música sertaneja parecia ter chegado a um ponto de exaustão. Depois de atingir seu auge entre 1990 e 1995, o gênero viu suas vendas fraquejarem e perdeu espaço para outros estilos. Mas, ao contrário do que ocorreu com o axé, o funk e o pagode, a música sertaneja escapou do declínio e hoje vive uma nova fase de ascensão nas paradas (MARTINS, SALOMÉ, 2005, p. 124).

Deve-se lembrar que a música caipira hoje não se assemelha à década de 50 e não versa sobre as mesmas coisas. Há muito, a música sertaneja se tornou sinônimo de música romântica, perdendo em muitos casos a sua raiz. Mas se precisa ressaltar também que o morador do campo, apesar de ser discriminado, não tanto como antigamente, projeta-se e se satisfaz com sua nova representação, mesmo porque a mídia – seja ela qual for – forma um pensamento homogêneo e faz deste pensamento uma verdade absoluta.

1.3.3 Os Gêneros do Discurso

Quando a revista **Veja** cita, referindo-se à música sertaneja, “o gênero viu...”, outro aspecto da teoria bakhtiniana salta aos olhos, qual seja os gêneros do discurso, discutido em seu livro *A Estética da Criação Verbal*. Como mostrou Bakhtin, os enunciados representam a realidade da linguagem, compreendem o seu contexto e a interação que ocorre entre os falantes, seja no discurso oral ou no escrito.

O autor, sempre indo além, mostra que os enunciados irão demonstrar as finalidades das esferas humanas de três maneiras: pelo conteúdo temático, pelo estilo e pela construção composicional. O enunciado pode ser considerado individual, ao analisá-lo isoladamente, mas esferas de utilização da língua irão determinar o que o autor denomina de Gêneros do Discurso, ou seja, os “tipos relativamente estáveis de enunciados”. Machado diz a respeito:

Para Bakhtin, tudo que se diz é determinado pelo lugar de onde se diz. Existe uma lei do posicionamento regulando a percepção humana: tudo o que é percebido só pode ser percebido a partir de um ponto dentro de uma estrutura que agrega muitos pontos de visão. [...] Por trás desse pensamento encontra-se a noção de como é levado a se perceber na categoria do outro. [...] Nele a noção de gênero foi pensada como uma forma de acabamento de uma visão de mundo determinada pelo posicionamento (MACHADO, **In**: BRAIT, 2001, p. 150).

Segundo Bakhtin, existe uma forma padrão, ou melhor, várias formas, às quais os enunciados se adequam, os quais são chamados de gêneros. Assim que o locutor escolhe o que dizer (querer-dizer), logo escolhe também o como dizer, ou seja, o gênero do discurso

adequado àquele enunciado: “esses gêneros do discurso nos são dados quase como nos é dada a língua materna” (BAKHTIN, 2000, p. 301).

Para o estudioso, como já foi observado, o signo significa e essa significação não é dada de forma pronta, mas sim construída nas relações dialógicas entre os indivíduos. Dessa forma, pode-se conceber os gêneros como formas discursivas criadoras de linguagem e, conseqüentemente, de visões de mundo, tudo isso segundo sistemas de valores cristalizados por determinada localização social e posicionamento discursivo.

Enunciados e gêneros vivem concomitantemente nas esferas de comunicação social. Bakhtin irá dividi-los em dois grupos: gêneros primários e gêneros secundários. Os primeiros dizem respeito aos discursos orais e os segundos se cristalizam nos discursos escritos. Frisa-se que, de forma alguma, o autor fez essa distinção com o intuito de isolar essas duas classes, pois elas se encontram inter-relacionadas. Uma depende e se utiliza do outro.

Outro aspecto a ser lembrado é que cada época é marcada por certos gêneros discursivos tanto primários quanto secundários, pois a língua é viva e, ao se transformar, mudam os discursos orais, que, por sua vez, influenciam os discursos escritos. Mais uma vez, cita-se Machado:

Graças a essa capacidade transformadora/criadora, os gêneros promovem descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço das civilizações. Os gêneros, assim entendidos, tornam-se unidades estéticas e culturais, sem vinculação mecânica com o tempo presente, como equivocadamente se tem colocado ultimamente. Para Bakhtin, o gênero vive do presente, mas recorda seu passado, seu começo. É representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. A vida do gênero é marcada pela capacidade de renovar-se em cada nova etapa de desenvolvimento da literatura e em cada obra individual. Os gêneros discursivos criam verdadeiras cadeias que, por se reportarem a um grande tempo, acompanham a variabilidade de usos da língua num determinado tempo (MACHADO, **In**: BRAIT, 2001, p. 155).

Sendo assim, é possível aplicar a teoria bakhtiniana dos gêneros discursivos à música caipira. Como se observou, ela vem passando por inúmeras transformações no decorrer dos tempos: deixou a viola de lado e passou a adotar instrumentos eletrônicos; incorporou ao seu

ritmo e letras o pop trazido principalmente pelos cantores da Jovem Guarda; da mesma forma, abandonou as expressões “fizemo”, “última” etc...

Essas mudanças “promovem descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço”, pois, se a música mudou, é porque o homem que a interpreta e a compõe também mudou. O Jeca Tatu que Lobato trouxe em seu conto *Urupês* como representante do caipira, apesar de ainda habitar o imaginário de muitos, não existe mais, conforme se verá mais adiante. O homem do campo, na sua maioria, estudou, modernizou suas práticas agrícolas, assim como deixou aquela vergonha de se expressar e de dizer que é do campo de lado. Segundo a revista **Veja**, no seu artigo *A reinvenção sertaneja*, se o gênero sertanejo atual remonta à moda de viola, grandes transformações ocorreram:

Primeiro, no musical. Do sertanejo tradicional, restou sobretudo o estilo vocal, com boas doses de falsete e, de preferência, em dupla. Fora isso, o rótulo engloba tudo, das guarânias a Bee Gees. Os artistas passaram a trabalhar com produtores estrelados, entregaram a criação de seus shows a diretores de TV, investiram em videoclipes modernos e seu repertório com canções de “grife” (Idem, p.125/126).

Como se pode observar, a concepção a respeito do caipira, ou seja, a ideologia que se efetiva por meio da palavra, vem sofrendo transformações na sociedade. Essas transformações, que, a princípio, são gêneros primários cristalizam-se na palavra escrita, tornando-se gêneros secundários em movimento, como disse Bakhtin, que reflete e refrata a realidade, ou seja, os discursos que trazem a ideologia e as transformações que ocorrem na sociedade também a influenciam.

Dessa forma, pode-se perceber que as reminiscências da figura criada por Lobato em 1918 ainda habitam o imaginário de muitos e isso gera um certo preconceito. A figura do homem do campo, apesar de ter se transformado, **na** e **pela** sociedade por meio da interação entre os indivíduos, ainda é desprestigiada por muitos. Um dos fatores a ser apontado para essa atitude, que habita a memória de alguns, ou muitos indivíduos, pode ser justamente a

figura criada por Lobato, ou seja, o Jeca, como representante do homem que habita o interior: um ser preguiçoso, ignorante e sem perspectivas.

1.4 Os principais representantes da música caipira no Brasil

Segundo que condições e sob que formas algo como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras? Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso (FOUCAULT, 1997, p. 66).

1.4.1 A autoria na musica caipira: uma consequência da indústria fonográfica

Como se observou anteriormente, a música caipira surgiu da união da cultura de índios e portugueses. Por esse motivo, é considerada como um estilo genuinamente brasileiro. Mais tarde, os tropeiros, em suas viagens, foram os maiores divulgadores desse estilo, que foi passando de pai para filho no decorrer da história.

Por isso, quando se propõe fazer um apanhado dos principais representantes da música caipira no Brasil, torna-se difícil, mesmo porque a questão da autoria nas músicas só se tornou necessária com o desenvolvimento da indústria fonográfica. Isso levou a uma apropriação de certas letras que há muito eram ouvidas e cantadas no país. Nepomuceno explica essa fase:

A moda de viola funcionava, no Brasil antigo, como um jogral: Levava os fatos de um lugar para o outro, informando as pessoas sobre o que acontecia. Por isso se deslocava de uma região para outra, levada pelos tropeiros e boiadeiros, depois de certo tempo ninguém mais sabia quem a tinha feito. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, surgiu a necessidade de registrar as autorias das músicas recolhidas do interior, e deu-se então a fantástica apropriação do fartíssimo material anônimo por artistas ou produtores com acesso as gravadoras. Músicas antigas na memória popular ganharam paternidade surpreendente – o que aconteceu, evidentemente, não apenas com a moda de viola. E provocaram polêmicas, como “Moda da Pinga” ou “Saudade do Matão”, com autoria disputadas por vários compositores (NEPOMUCENO, 2001, p. 70).

Apesar de não ser o eixo norteador da pesquisa, a questão da autoria torna-se necessária, dadas as condições nas quais surgiram. Tratar a respeito da autoria pode parecer, em um primeiro momento, uma atitude redundante, pois atualmente a maioria dos textos que circulam na sociedade possuem autores, ou seja, existe um nome que os legitima. No entanto, coisas que parecem simples ou óbvias em um primeiro olhar, geralmente não o são, quando analisadas mais detalhadamente. A questão da autoria é um desses casos.

Falar em autor é impreterivelmente falar em obra e não é segredo que algumas teorias, quando de posse de uma obra como objeto do seu estudo, ignoram totalmente a relação de mesma com o autor ou com outros textos. É o caso do estruturalismo, que tem como objetivo estudar a obra na sua estrutura e relações internas. Atualmente, tem-se várias teorias que ampliaram as noções de análise, mostrando que o texto possui relações e que estas relações fazem parte da sua construção. A Análise do Discurso é uma delas.

Segundo Foucault, uma verdadeira análise não deve se basear apenas nas estruturas formais, pois

Sem dúvida que existem propriedades ou relações propriamente discursivas (irredutíveis às regras da gramática e da lógica, como às leis do objecto) e é a elas que importa dirigirmo-nos para distinguir as grandes categorias do discurso. A relação (ou não relação) com um autor e as diferentes formas dessa relação constituem – e de maneira assaz visível – uma dessas propriedades discursivas (FOUCAULT, 1997, p. 68).

Desta forma, convém explicar os termos autor e função autor. Para o teórico, a palavra autor não pode ser substituída por outra palavra qualquer, pois ela designa um papel específico. É por meio do autor que os textos são agrupados, haja vista que cada um tem seu modo de lidar com as palavras, de produzir seus textos. A autoria indica “que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve numa determinada cultura, receber um estatuto” (Idem, p. 45).

É desta maneira que um bilhete deixado na porta da geladeira terá um redator, mas não um autor. No entanto, para o termo autor ter essa significação, a função autor teve que ser criada, ou seja, os textos passaram a ter autoria, quando houve a necessidade de se punir os transgressores do sistema:

É preciso notar que essa propriedade foi historicamente secundada pelo que poderíamos chamar de apropriação penal. Os textos, os livros, os discursos, começam a ter autores reais (outros que não personagens míticos, outros que não grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, quer dizer, na medida em que os discursos podiam ser transgressivos (FOUCAULT, 1997, p. 48).

Gregolin, estudiosa brasileira, define o conceito de autor buscando suas raízes históricas e mostra, com isso, que o termo autor está relacionado a autoridade sobre a escritura;

Na origem, do conceito de “autor”, deriva a idéia da “autoridade”. O poder da autoridade é obtido, pelo autor, através do saber. Enquanto detentor do conhecimento, o autor tem a autoridade para legitimar o seu texto e construir um efeito de verdade. Nessa concepção de autor, ele se eleva diante de todas as outras vozes, pois através do seu olhar e da sua subjetividade são organizados os sentidos e criado o “sentido verdadeiro” do texto. Também encontra-se na origem do conceito de autor a idéia grega da invenção (euretés) como atributo que dá à voz ao autor o caráter de originalidade (GREGOLIN, 1998, p. 12).

Se por um lado, o conceito de autor relaciona-se à autoridade e à originalidade, por outro, ele vincula-se à questão jurídica e, nesta, há um tênue limite entre autoria e plágio. Schneider que também estuda esse assunto desvendando a significação do termo plágio, comenta a respeito: “um estudo histórico-jurídico mais preciso mostraria, de certo, que a sensibilidade social do plágio, se exacerbou na época do individualismo e do direito de propriedade” (SCHNEIDER, 1990, p. 59).

O termo plágio, presente nessa citação, pode, a princípio, parecer não ser muito adequado para designar o que aconteceu com a música caipira, pois, na maioria dos casos, quando se pensa em plágio, remete-se à produção literária.

No entanto, esse termo passa a ter um sentido maior no tocante à música, quando se toma a definição de Voltaire: “quando um autor vende os pensamentos de um outro como se fossem seus, este pequeno furto chama-se plágio” (VOLTAIRE, **In** SCHNEIDER, 1990, p. 64).

Sendo assim, nota-se que a questão da posse da autoria está relacionada à questão da compra e venda. Observa-se, então, que a autoria, no decorrer da história, esteve ligada, a partir de um determinado momento histórico, às questões de mercado, inclusive, no tocante à música sertaneja raiz. Como se constatou, a necessidade de autoria se deu, quando houve a necessidade de destinar os lucros da empresa fonográfica a alguém. Pode-se dizer que esse roubo de palavras ou, como mostrou Schneider, o plágio é uma questão de sobrevivência do mundo neoliberal:

A propensão ao plágio se intensificou no meio intelectual e, hoje, ela se deixa observar sob formas exasperadas em grupos em que o excesso de candidatos aguça o rancor contra os eleitos. Num vagão lotado, os punhuistas e as rixas entre passageiros são bem mais freqüentes que na época em que a escritura e o pensamento eram o ofício que poucos seguiam, cada qual em seu caminho. Num tal contexto, o plágio torna-se, realmente, o que sempre foi fantasticamente: uma questão de sobrevivência em um ambiente onde é preciso disputar o próprio lugar (SCHNEIDER, 1990, p. 60)

Pensando na questão da sobrevivência do mercado no mundo neoliberal, não se pode descartar a distribuição do material ofertado no mundo.

O estudioso francês Chartier, em seu livro *A ordem dos livros*, ajuda a ampliar a noção de autoria, quando comenta: “longe de nascer de uma aplicação particular do direito individual de propriedade, a afirmação da propriedade literária deriva diretamente da defesa da livraria que garante um direito exclusivo sobre um título ao livreiro que o obteve” (CHARTIER, 1999, p. 38). Ou seja, mais uma vez é a questão do mercado que se impõe.

Voltar a falar de Foucault é necessário, haja vista ser dele um dos mais importantes ensaios sobre a questão proposta. Nas palavras de Chartier, “seu ensaio convida a uma

investigação retrospectiva, na qual a história das condições de produção, de disseminação e de apropriação dos textos tem uma pertinência particular” (1999, p. 38).

Sendo assim, torna-se importante falar mais um pouco do que Foucault comenta a respeito da função autor. O teórico afirma que ela “desempenha um papel preponderante nas obras literárias”, pois é perguntando quem escreveu a obra que “o sentido que lhe conferimos o estatuto ou o valor que lhe reconhecemos” (1999, p. 50) surgirá. Nota-se que a função autor na música não é tão considerada pelo público, como o é pelas empresas do ramo musical. Isso se deve ao fato de que o público associa a autoria a quem interpreta as canções.

É interessante lembrar que a função autor não é a mesma em todos os discursos e em todos os tempos. Ou seja, a função autor de um pesquisador é distinta da função autor de um romancista. Da mesma forma, o romancista que escreve hoje difere do romancista do século passado.

Em todo texto, há um projeto global de significação que sempre revela a autoria do discurso, ou seja, nem todos os discursos possuem um autor que lhes assina, mas todos sem exceção possuem autoria. É o que mostra Foucault, quando diz que o autor de um texto não deve ser entendido apenas como “o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade de origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2004, p. 26).

Desta forma, o teórico francês vem mostrar que uma análise significativa não deve ater-se à questão de quem ou como é o autor, mas sim deve deter-se na questão da autoria, ou seja, deve refletir sobre o projeto de significação de quem escreveu.

Portanto, após esta breve incursão sobre o conceito de autor e de função autor, torna-se necessário falar sobre os “fundadores da discursividade”. Segundo Foucault, esses tipos de autores “produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros

textos. Nesse sentido, eles são muito diferentes, por exemplo, de um autor de romances, que nunca é, no fundo, senão o autor de seu próprio texto”(FOUCAULT, 1997, p. 58).

Levando-se em consideração essa citação, pode-se dizer que os autores da música caipira são formadores de discursividade, pois suas músicas serviram de base para atual música sertaneja. Nota-se que os temas mudaram, a estrutura e a melodia se transformaram, mas ainda percebe-se resquícios da música caipira, ou seja, “eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram”(Idem, p. 60).

Desta forma, outro fator deve ser elucidado: a questão do retorno. Segundo o teórico, há uma necessidade inevitável de retorno para essas discursividades. Retorno, então, é entendido como

Um movimento que tem a sua própria especificidade e que caracteriza justamente as instaurações de discursividade. Para que haja retorno, é necessário, primeiro, que tenha havido esquecimento acidental, não uma recuperação devida a alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e constitutivo. De facto, o acto de instauração é de tal ordem, na sua própria essência, que não pode ser esquecido. O que o manifesta, o que dele deriva, é ao mesmo tempo o que estabelece o afastamento e o que o inverte (FOUCAULT, 1997, p. 64).

Sendo assim, não é difícil perceber que a música sertaneja raiz caiu nesse esquecimento, tanto pelo desprestígio deste gênero musical na modernização do país, quanto pela desvalorização deste gênero no atual mercado, mas que vem retornando com outras interpretações pelo sertanejo *pop*. Prova disso é que, mesmo o cantor sertanejo que adota esse estilo, sempre procura interpretar uma canção raiz, quando lança um novo CD.

É evidente que a música modificou-se. Como já foi citado, a atual música sertaneja difere imensamente da que lhe serviu de **base**, mas, como o próprio Foucault falou, “o que dela deriva é ao mesmo tempo o que estabelece o afastamento e o que inverte”. Fato semelhante não se dá com o conto Urupês de Lobato, citado no item anterior. Esse texto, até o presente momento, não caiu no esquecimento, fato este que demonstra que os dizeres que

constituem uma cultura vivem de refrações e reflexos de sujeitos sociais, neste caso aqui tratado, dos sujeitos da zona rural ou interior do país.

1.4.2 O caipira canta

Como foi comentado no item anterior, dada a quantidade de anos que a música caipira existe, fica difícil traçar um retrospecto de todos os cantores e compositores da música sertaneja raiz, mesmo porque, como pôde ser observado, a questão da autoria das músicas é uma coisa recente.

No entanto, embasando-se nos livros que falam da música caipira, na entrevista com o senhor Roldão Bueno e nos sites que a representam, chegou-se a uma classificação dos nomes mais importantes desse gênero: João Pacífico, Raul Torres, Capitão Furtado e Tião Carreiro, pertencentes à velha guarda; Sérgio Reis, Renato Teixeira e Almir Sater, como uma possível jovem guarda;. Chitãozinho e Xororó, dada a sua significância na ruptura de um estilo ao outro; Inezita Barroso e Rolando Boldrin, como apresentadores e propagadores da música na TV.

Não é intenção neste item traçar uma biografia detalhada de todos os cantores ou compositores selecionados, mas lembrá-los como figuras importantes no meio caipira. Portanto, pretende-se falar sucintamente de cada um deles.

João Batista da Silva, conhecido como João Pacífico, é uma das maiores referências da música caipira. Ganhou seu nome artístico por ser uma pessoa tranqüila que não gostava de encrencas. Nasceu em 05/08/1909 e faleceu em 30/12/1998, pobre, morando na casa do amigo Frederico Mogentale, esquecido tanto pela mídia, quanto pelo mercado, que então investiam nos cantores pop sertanejos. Neto de escravos, nunca estudou música, mas “quando criou os três prelúdios para a trilha do filme *Cabocla Teresa*, João Pacífico surpreendeu os músicos: cantava as notas, com precisão, para que eles escrevessem as partituras” (NEPOMUCENO,

2001, p. 236). Era amigo de pessoas ilustres, tais como Mário de Andrade e Guilherme de Almeida. Apesar de ter boa voz, preferiu dedicar-se à composição, deixando várias músicas inéditas depois de sua morte. Suas músicas são histórias, com começo, meio e fim, na grande maioria, dramáticas e foram gravadas por inúmeros cantores sertanejos no decorrer dos tempos.

Grande amigo e principal parceiro de João Pacífico foi Raul Torres (11/07/1906 – 12/07/1970). Os dois gravaram 36 sucessos, dentre eles *Cabocla Teresa*. Raul Torres, filho de imigrantes espanhóis, chegou na capital com 12 anos para trabalhar até conseguir sobressair na música, na qual conseguiu êxito e reconhecimento. Torres não foi apenas um artista, era também um empresário:

Não foi apenas um o caboclo-chique do ambiente musical dos anos 30 e 40. Foi um profissional. Ao contrário dos colegas do interior que chegavam despreparados, ingênuos, naquele mundo novo de gravadoras e emissoras de rádio, ele inaugurou um estilo de comportamento que o levou ao sucesso, à fama e à fortuna e o aproximou de artistas de renome, como Francisco Alves, Sílvio Caldas, Noel Rosa, Custódio Mesquita e Benedito Lacerda (que o acompanhou em inúmeras composições). Tinha tino para administrar a carreira e, além do mais, era bom de conversa, agradável no trato (NEPOMUCENO, 2001, p. 265).

Raul Torres enriqueceu, passou a usar ternos de linho francês e ter seus violões feitos exclusivamente para ele, fazendo shows e programas de rádio.

Outro a ser destacado é Capitão Furtado, sobrinho de Cornélio Pires, que nasceu em 31/08/1907 e faleceu em 10/11/1979. Começou a trabalhar como rádio-ator na década de 20. Logo começou a compor. Trabalhou também na produção de filmes e na coordenação artística de programas de rádio. Fez parceria com a dupla Alvarenga e Ratinho, no Rio de Janeiro; gravou versões estrangeiras e discos que intercalavam músicas e piadas. Depois de aposentado, dedicou-se à pesquisa musical e à coordenação da editora musical Fermata.

O rei da viola, que “numa terra de tantos violeiros, foi o melhor, o mais famoso, o que deixou mais admiradores, o que nunca foi esquecido” (NEPOMUCENO, 2001, p. 337), chama-se José Dias Nunes, mas é mais conhecido como Tião Carreiro (13/12/1934 -

15/10/1993). Seu nome sempre é lembrado como o do parceiro Pardinho, com o qual gravou uma vida inteira. Sobre eles, a historiadora Nepomuceno comenta:

Tião era o boêmio que puxava a viola da caixa para tocar em qualquer canto que lhe aprouvesse – a própria encarnação do violeiro, apaixonado pelo instrumento, pelas glórias da carreira e os prazeres da vida. Pardinho, de temperamento mais reservado, fora do palco ou estúdio, preferia guardar o instrumento e ir para o hotel ou para casa às comemorações (Idem p. 338).

Pardinho tentou abandonar seu parceiro inúmeras vezes, mas nunca conseguiu. Dentre o vasto repertório da dupla, está *Rio de Lágrimas*, considerado o maior sucesso dos dois.

Sérgio Reis (23/06/1940), conhecido não por compor, mas sim por interpretar músicas sertanejas, ganhou reconhecimento no meio, quando gravou *O Menino da Porteira*, de Teddy Vieira e Luizinho. Reis não é considerado um cantor caipira, mas também não o é um pop romântico:

Para os adeptos da música sertaneja mais tradicional, sinalizada que a despeito de toda parafernália de sua banda, Sérgio Reis não deixou de ser aquele boiadeirão que conhece as velhas trilhas de pé de serra povoadas por cabeças de boi, meninos das porteiras, cablocas teresas e jecas tristes. Esses personagens do Brasil rural dividem espaço, no seu repertório, com bailes de caubóis, festas de rodeio, preces de peão, romances açucarados, *hits* divertidos, como *Panela Velha* e *Fui pra Casa da Vizinha*. A mistura deu certo: até 1999 tinha gravado mais de 40 discos. Conquistou 20 de ouro, 8 de platina dupla e um de diamante. Com seus 1,92 de altura, 59 anos, jeitão bonachão, conversa fácil, esperteza de matuto, soube segurar vários estouros de boiada e se manter firme, com a rédea do baio segura nas mãos. E sobreviver, muito bem, num mercado em constante transformação (NEPOMUCENO, 2001, 364).

Como pode ser observado, Sérgio Reis, apesar de manter o “jeitão de caipira” e cantar algumas músicas do gênero raiz, o que de certa forma não o exclui do grupo dos apreciadores do estilo, já apresenta algumas modificações que acabarão por mudar significativamente a música sertaneja raiz.

Renato Teixeira, nascido em 20/05/1945, compôs uma das músicas mais lindas e mais cantadas pela maioria dos caipiras: *Romaria*. Esta canção foi interpretada primeiramente por Elis Regina e, deste momento em diante, foi regravada por inúmeros artistas: de Tião Carreiro

e Pardinho, passando a Leandro e Leonardo, chegou a Fábio Junior e até a uma banda de rock, paulista chamada Dr. Jack. Segundo Nepomuceno,

Quando Elis Regina gravou *Romaria*, em 1977, foi como se através da linguagem renovadora dos anos 70 o homem da roça ganhasse um terno de linho, bonito e bem talhado, e se abrissem as porteiras de um universo quase marginal à classe média urbana. Naquele momento, o caboclo saltou o brejo que o segregava das rádios FM, deixou de picar fumo num cantinho menosprezado da cultura nacional e assumiu de vez a condição de um dos grandes inspiradores do cancionero popular. O país inteiro cantou o refrão “Sou caipira...”, assumindo uma de suas mais fortes identidades (NEPOMUCENO, 2001, p. 372).

É interessante observar que é bem possível que o motivo dessa música fazer tanto sucesso na época, sendo cantada por todos, é muito mais pela intérprete que estava no *boom* da época e representava a juventude e modernidade, assim como, seu compositor, que tinha em seu círculo amigos, como Caetano, Chico e Gil. Frisa-se que a letra é realmente poética e toca a todos, principalmente por ser quase uma oração, um gênero de ato religioso. No entanto, pode-se perceber que uma voz autorizada e legitimada pela sociedade consegue “rematar mais fiéis” do que uma estigmatizada. *Romaria*, além de fazer a população brasileira admitir as suas raízes caipiras, fez com que Teixeira se convertesse definitivamente ao universo caipira:

Quem conheceu Renato Teixeira em plena efervescência dos anos 60 e 70, não poderia imaginar o amigo de Chico Buarque, Caetano Veloso e leitor do poeta concreto Haroldo de Campos tirando, com essa música, o passaporte definitivo para a música caipira (NEPOMUCENO, 2001, p. 372).

Segundo a historiadora, enquanto Angelino de Oliveira sistematizou a melancolia do caipira, no começo do século passado com a composição *Tristeza do Jeca*, Renato Teixeira compôs “a música símbolo do caipira na cidade grande” (Idem, p. 373).

Almir Sater (14/11/1956) também é um dos responsáveis pela composição dos clássicos do novo-caipira. Dentre eles, destaca-se a toada *Tocando em Frente*, a qual compôs com seu amigo Renato Teixeira: “essa toada traduz sua visão do mundo, numa linguagem que

associa imagens tradicionais e recursos poéticos sofisticados, típicos de sua obra” (NEPOMUCENO, 2001, p. 375).

O compositor e cantor Almir Sater só sai do Pantanal, onde mora, quando é extremamente necessário, ou seja, quando precisa de dinheiro. Desde menino, sempre gostou de bois, terra e viola. Largou o curso de direito que fazia na cidade do Rio de Janeiro, para voltar à sua cidade, Campo Grande, e se tornar violeiro. Ganhou muitos prêmios como músico e foi descoberto pela televisão, que o convidou para fazer a novela *Pantanal*. Fez ainda *Ana Raio e Zé Trovão* e *O Rei do Gado*.

Pode-se dizer que, com Renato Teixeira e Almir Sater, membros da classe média brasileira, a música caipira ganhou um novo estatuto. É como se ela ganhasse mais representatividade perante o público da cidade e também perante os jovens. Não é de se estranhar que o movimento de resgate dessas músicas tenha se iniciado na década de 80.

José (05/05/1954) e Durval (30/09/1957), também conhecidos como Chitãozinho e Xororó, por causa de uma música com o mesmo nome, composta por Serrinha e Athos Campos, foram um marco, ou melhor, um divisor de águas da música caipira. Pode-se dizer que se deve a eles o início da mudança, que iria transformar a música caipira em pop romântico:

Para chegar a esse acontecimento, foi fundamental a entrada em cena de José Homero Bétio – filho do famoso radialista Zé Bétio –, que passou a produzir os discos dos irmãos, desenvolvendo seu sonhado projeto de modernizar o repertório e os arranjos. Tratando a música caipira como rock, investindo na compra de equipamentos modernos, utilizando os mesmos instrumentos de uma grande banda, adotando coros e mixagens sofisticadas, o som de Chitãozinho e Xororó foi ganhando outra roupagem, conquistando um público novo, mas desagradando os mais tradicionalistas (NEPOMUCENO, 2001, p. 417).

Não é de se estranhar que Rolando Boltrin e Inezita Barroso, apresentadores de programas caipiras, não convidassem a dupla para os seus programas. Foi nesta época, que termos como “breganejo” e “sertanejo” passaram a existir e a serem pronunciados.

Ignez Magdalena Aranha de Lima ou Inezita Barroso (04/03/1925), como é conhecida, é considerada a diva da tradição caipira. Trabalha há 26 anos o programa *Viola, Minha Viola* na TV Cultura. Desde a década de 40, pesquisa a música raiz, estando em vários estados brasileiros para realizar seus estudos. Foi inclusive professora universitária, onde trabalhou com a cultura do homem do campo. Ela acompanha e aprecia o entrelaçamento da música folclórica e caipira com a popular, como fazem Renato Teixeira e Almir Sater, mas repudia as descaracterizações. Em entrevista com a historiadora Nepomuceno, diz:

O mercado foi dominado pela mídia pelos zézes di camargo, pelos moderninhos, bonitinhos, pelas dublagens, *playbacks* e pelas dancinhas no palco. E isso tem muita gente boa que nunca vai fazer e prefere ficar de fora. A linha direta com Nashville, os megaespetáculos, sinalizam para uma época em que a verdadeira herança cultural está sendo rejeitada. Muitos desses artistas até sabem tocar viola, mas ao aceno da fortuna vão copiar a cultura estrangeira. Com chapeuzinho de caubói americano, cantando música country. Mas que country? Country é campo, em inglês, e é um gênero lindo da música americana. Eles fazem aquilo lá há séculos e não se bandeiam daquele estilo deles, não. A nossa música country é a caipira mesmo, é a da fazenda, do interior. Pra que importar se nós temos coisa melhor? Pra que ser macaquinho novamente, se fantasiar de caubói? (NEPOMUCENO, 2001, p. 326)

Grande amigo de Inezita Barroso, que também compartilha seu ponto de vista a respeito da música raiz, é o também apresentador, Rolando Boldrin (22/10/1936). Aos 11 anos, ao assistir um show de Cornélio Pires, teve certeza que queria ser artista e viajar pelo Brasil cantando e contando histórias.

Anos mais tarde, depois de ter gravado discos, tentado fazer dupla com seu irmão, ter assinado contrato com a rede Tupi como apresentador de rádio e ter virado ator de novela, teatro e cinema, Rolando Boldrin estréia na televisão em 1981 com o programa *Som Brasil*, exibido na rede globo, nas manhãs de domingo. Pode-se dizer que Boldrin foi um grande divulgador da música caipira na mídia e, segundo ele, com a boa audiência de seu programa:

(a) Globo tomou conhecimento de que existia um mundo que ela não conhecia, além da Zona sul carioca, e começou a perder aquela banca toda e convidar gente que nunca tinha pisado lá, como Milionário e Zé Rico. Nessa época Chitãozinho e Xororó estouraram. Depois vieram os quatro amigos, cinco Amigos, seis Amigos, né? Mas a

Globo tinha um grande preconceito com relação aos sertanejos, e quem quebrou isso fui eu (Idem, p. 352).

Boldrin conseguiu, com a divulgação da música caipira e regional, trazer à mídia duplas como Pena Branca e Xavantinho que só eram conhecidos em pequenas regiões. Mas pode-se dizer que a vida de apresentador não durou muito. Depois de *Som Brasil* por quatro anos, Boldrin apresentou *Empório Brasileiro* na rede Bandeirante por um ano, indo então para o Sistema Brasileiro de Televisão com *Estação Brasil* por mais um ano. Nesse tempo, a música raiz já não dava tanto ibope, perdendo espaço para a música sertaneja de Chitãozinho e Xororó. Não é de se estranhar que no meio televisivo, no qual o ibope dita as regras do consumo, só uma TV chamada Cultura mantenha um programa sobre a cultura do morador rural. Rolando queixa-se:

Vou dizer uma coisa com toda a honestidade. Respeito todo mundo, todo mundo tem que ganhar dinheiro. Mas não consigo mais ver televisão. Você liga em qualquer canal, nesses programas de música, e lá estão os mesmos grupos, os mesmos modismos, a mesma dancinha. Os jornais fazem até ironia, mostrando que eles saem de um canal e vão pro outro, com a mesma roupa. Isso é que é massificação [...] Não sou saudosista, mas modernização não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, não é você pegar uma música mexicana e botar uma letra brasileira. É você trabalhar o que é seu. Eu nunca sofri influência de nada de fora e sou moderno (NEPOMUCENO, 2001, p. 358/359).

Boldrin, no seu desabafo, aborda uma questão muito interessante da música brasileira atual: a massificação. Como pode ser notado, a música caipira, que surgiu no começo da colonização brasileira e que teve alguns nomes sistematizados com a indústria fonográfica, modernizou-se, sem perder as suas raízes, com Almir Sater e Renato Teixeira. Mas, transformou-se com Chitãozinho e Xororó, quando estes trouxeram as guitarras e baterias do pop romântico, começando uma descaracterização do estilo que tem seu ponto de culminância na atualidade.

Chitãozinho e Xororó e outras duplas de seu tempo ainda possuem laços com a terra, auto denominando-se caipiras e, de certa forma, sempre traze(iam) um ou outro clássico em seus CDS. Porém, nota-se que nos últimos tempos tem se assistido a uma intensa

massificação que Rolando Boldrin tão bem expressou. Na atualidade, muitas duplas não têm nenhum laço com a terra, sendo filhos dos grandes centros urbanos, ou seja, fabricam-se os cantores sertanejos comprando roupas de caubóis e os fazendo cantar em duetos, porque isso dá lucro para as gravadoras.

Observa-se também, que, apesar do estilo mudar as letras que tocam nas guitarras sertanejas, na atualidade, não diferem muito das tocadadas nas dos roqueiros pop românticos, ou nos pandeiros dos sambistas e pagodeiros. A massificação da mídia que busca o lucro incessantemente mina não apenas a música caipira, mas a pluralidade dos estilos e ritmos brasileiros, quando instaura apenas um estilo como o do momento, momento este de descordabilidade dos tempos modernos em todos os setores sociais.

1.5 As fragmentações se unem: o caipira é construído

Parte-se do princípio, nesta dissertação, que “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se construíram e que, no entanto significam em nós e para nós” (ORLANDI, 2001, p. 20), assim como acredita-se que “o discurso não tem como função constituir a representação de uma realidade. No entanto, ele funciona de modo a assegurar a permanência de uma certa representação” (ORLANDI, 2001, p. 73). Dessa forma, afirma-se que termos como ‘caipira’, ‘colono’, ‘moda de viola’, ‘Jeca’ entre outros, utilizados no dia a dia e na música sertaneja raiz, são prenhes de significação; uma significação que faz até hoje o homem do campo ser visto como alguém inferior diante dos habitante da zona urbana.

Percebe-se que essa representação, apesar de ter sido suavizada, perdura. Com o intuito de mostrar como essa representação vem permanecendo é que, no primeiro capítulo, utilizou-se de alguns discursos sobre o caipira: o filme *Jeca Tatu* de Mazzaropi, a música *O*

Rei do Gado, de Teddy Vieira, assim como a história da música e a sua relação com a autoria/mercado.

Esses discursos que, num primeiro momento, podem parecer múltiplos e desconexos foram utilizados para fazer uma reflexão a respeito do papel do caipira na sociedade. Em outras palavras, tentou-se delinear qual é sua representação no todo, para depois se debruçar sobre as letras das músicas propriamente ditas, pois se espera, no final dessa dissertação, mostrar que a representação do caipira na música não difere muito das representações de outros discursos, uma vez que elas ocorrem em rede.

Capítulo II

O mundo da AD

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando (ORLANDI, 2001, p.15).

2.1 Mapeamento histórico da Análise do Discurso: os precursores

Os analistas do discurso acreditam que nada é original, mas que os discursos possuem originalidade. Assim sendo, nenhuma teoria e nenhum texto chegam do nada, totalmente inovadores. Sempre há textos que os precedem e que servem de base para o seu desenvolvimento, desdobramentos e/ou deslocamentos, como a própria Análise do Discurso (AD) vem mostrar. E, pensando nos ecos bakhtinianos na AD, talvez, como mostrou Bakhtin, o único homem que poderia vangloriar-se de ter criado algo totalmente novo seria o Adão mítico, o qual nomeou o mundo que o cercava.

Desta forma, para Pêcheux desenvolver a teoria que desenvolveu, foi preciso que certas condições se estabelecessem antes de sua teoria, ou seja, apesar de Pêcheux ser considerado o fundador da Análise do Discurso francesa, existiram precursores. Segundo Nagamine, foram os formalistas russos (década de 20/30) que plantaram o germe do que, na década de 60, seria chamado de Análise do Discurso, quando, trabalhando com textos, sobretudo, os literários, foram além das concepções filológicas, já vislumbrando neles uma estrutura e procurando encontrar neles elementos transfrásticos. No entanto, os estruturalistas,

que sucederam os formalistas, desviaram a atenção de um estudo mais abrangente, quando elegeram como objeto de pesquisa o texto na sua estrutura, eliminado, assim, qualquer possibilidade de uma reflexão exterior.

Na década de 50, surgem mais precursores da disciplina que seria fundada por Pêcheux; são eles: Zellig Harris e Émile Benveniste. O primeiro pensador irá utilizar o método da lingüística distribucional americana, conseguindo se desvincular do modelo conteudista para a análise de textos, convertendo-os em uma frase longa. Já Benveniste vai se deter no estudo da enunciação, mostrando que o ser humano se vale do aparelho formal da língua para apresentar sua posição de locutor segundo “índices específicos”. Como pode ser observado, esses estudiosos já delineiam o que mais tarde se converteria em duas linhas de pensamento: a análise do discurso americana e a análise de discurso francesa.

Ao se pretender esboçar, mesmo que brevemente, os precursores da teoria elencada, não se poderia deixar de lado, uma figura significativa neste meio: Jean Dubois, lingüista e lexicólogo, que mesmo sendo de um campo distinto de Pêcheux, que era filósofo, vai dividir com ele o mesmo espaço: o do marxismo e da política.

Segundo Maldidier, a AD ganha consistência tanto com Dubois quanto com Pêcheux por meio do signo da ciência lingüística com o advento da revolução chomskiana. Apesar das divergências, ambos, para Maldidier, formulam o que ela chama de “ato de fundação”. A citação da estudiosa apesar de longa comprova esse fato:

Marxismo e lingüística presidem o nascimento da AD na conjuntura teórica, bem determinada, da França dos anos 1968-70. Muito naturalmente o projeto se inscreve num objetivo político: a arma científica da lingüística oferece meios novos para abordar a política. Evidentemente com modulações diferentes, J. Dubois e M. Pêcheux despendem um ímpeto militante em suas empreitadas, eles são tomados pelo sentimento de uma urgência teórico-política. Donde uma última analogia: a AD como modo de leitura. Em Dubois, o tema, embora esboçado, está presente: a AD deve substituir a subjetividade do leitor unicamente pelo aparelho da gramática, rompendo com a prática do comentário literário. Remetendo a literatura ao que ele considera como sua miséria metodológica, J. Dubois coloca decididamente a AD no terreno do estudo dos grandes textos políticos como objeto específico da nova disciplina. Em M. Pêcheux, a questão da leitura, que se tornará posteriormente um tema decisivo, é

colocada desde 1969 nos termos de uma teoria não-subjetiva, numa ruptura tanto com as práticas de explicação de texto, quanto com os métodos estatísticos em vigor da ciências humanas (MALDIDIER, 1994, p. 18).

Sendo assim, pode-se dizer que, para J. Dubois, a AD representa a passagem do estudo das palavras para o estudo do enunciado, como se fosse algo natural e progressivo dentro da lingüística. Já para a AD de Pêcheux, representa uma ruptura epistemológica com a ideologia que até então dominava as ciências humanas. Resta então, explanar o porquê de Pêcheux ser considerado o principal precursor dessa teoria:

Tomando Pêcheux como referência básica para se entender a análise de discurso da escola francesa, podemos dizer que o que singulariza o pensamento desse autor, e estabelece conseqüentemente a sustentação fundamental da análise de discurso, é o lugar particular que ele dá a língua, de um lado, em relação à ideologia, que ele trata no domínio conceptual da interdiscurso, e , de outro lado, ao inconsciente, na relação da língua com o que seria a *lalangue* (Lacan) e de que Pêcheux não trata especificamente em seu trabalho, já que ele visa justamente o outro lado dessa relação: o discurso como lugar de contato entre língua e ideologia. Isto lhe permite conceber, diferentemente das ciências sociais, o que é e como funciona a ideologia (pela não-transparência da linguagem: leia-se pela tomada em consideração da materialidade lingüística), ao mesmo tempo em que desloca o conceito de língua em sua autonomia absoluta (como é vista na lingüística) para a autonomia relativa (pensando a materialidade histórica). Daí ser a análise de discurso por ele proposta distinta da análise de conteúdo e da análise lingüística (ORLANDI, 1997, p. 17).

É por isso que Pêcheux é lembrado como principal fundador dessa disciplina, com o seu livro *Análise Automática do Discurso*. Ele forneceu a definição de discurso, contribuindo para o refinamento de um objeto novo, que foi esboçado por Harris⁶ (março 1969) com o artigo *Discourse Analysis*, o qual acabou por nomear a nova teoria. Concluída essa pequena, mas significativa explanação, segue uma síntese histórica da Análise do Discurso Francesa pautada em Pêcheux.

⁶“O método harrisiano seguia o rumo dos métodos estruturais da lexicologia; ainda que sua reinterpretação em uso na AD francesa suponha uma certa sintaxe, ele manifesta, no entanto, o crescimento que continuava na França, o enfoque que privilegiava a palavra. Além dessa constatação, vejo no recurso de Harris uma escolha teórica comum aos iniciadores da AD: a escolha de produzir uma análise da superfície discursiva, ao contrário das abordagens que postulavam as estruturas profundas” (MALDIDIER, 1994, p. 20)

2.2 A análise do discurso francesa:

Se a Análise do Discurso de linha americana vai entendê-la como uma extensão da lingüística e estudar frase e texto como elementos isomórficos, mudando apenas seu grau de dificuldade, a Análise do Discurso de linha francesa, chamada de AD, vai tentar estudar o dizer e suas condições de produção, elegendo a exterioridade como aspecto constitutivo.

Essa disciplina tem como base a transdisciplinaridade⁷, pois vai se construir enquanto tal na reflexão de três grandes áreas: a Psicanálise, a Lingüística e o Marxismo. Nas palavras de Nagamine, a AD é descendente de

Uma certa tradição intelectual européia (e sobretudo na França) acostumada a unir reflexão sobre texto e sobre história. Nos anos 60, sob a égide do estruturalismo, a conjuntura intelectual francesa propiciou em torno de uma reflexão sobre a “escritura” uma articulação entre a lingüística, o marxismo e a psicanálise. A AD nasceu tendo como base a interdisciplinaridade, pois ela era preocupação não só de lingüistas como de historiadores e de alguns psicólogos (NAGAMINE, 2001, p. 17).

Gregolin, ao escrever sobre “a história da história”, focando os principais acontecimentos da década de 60 a 80 diz:

A releitura de Saussure foi um dos principais motores desse movimento cujo objeto era separar a Lingüística do funcionalismo sócio-psicologista, apoiando-se, principalmente, nos trabalhos de Jakobson e de Benveniste. A análise do discurso francesa surgiu nesse contexto, como disciplina transversal fortemente marcada por essa conjuntura epistemológica (GREGOLIN, 2004, p. 32).

Desta forma, como pode ser percebido, a década de 60, momento no qual a AD irá emergir, será um período de releitura de Saussure, Marx e Freud. Pêcheux refere-se a eles como a “tríplice aliança”, pois, como já foi observado, formam a base dessa nova teoria. Orlandi mostra que a AD não irá apenas valer-se desses conhecimentos, mas sim repensá-los, haja vista que irá

⁷ Interdisciplinaridade com deslocamentos da Lingüística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise.

Interrogar a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2001, p. 20).

O encontro da releitura dessas teorias propiciou, nos anos 60 na França, a tentativa anti-positivista que procurava esclarecer o “entrecruzamento entre a linguagem e a história”, ou seja, esboça-se a Análise do Discurso, que se valeu, a princípio, como objeto de trabalho, dos tipos textuais mais marcados, ou seja, dos discursos políticos de esquerda.

Partindo da base lingüística, psicanalítica e marxista, a AD irá, por meio de embates e reconstruções, solidificar-se. Como mostra Gregolin, “o solo epistemológico precisou ser revolvido e as mudanças delineiam os debates teóricos e políticos que surgiram de crises que atingiram a reflexão sobre como se dá a articulação entre o discurso, a língua, o sujeito e a história” (2004, p. 60). Sendo assim, é preciso frisar o encontro de Pêcheux com outros teóricos que o ajudaram a consolidar a AD. Os principais deles são Althusser e Foucault.

Althusser foi mestre de muito pensadores da década de 60, tais como Pierre Bordieu, Jacques Lacan, Derrida, Foucault, Giles Deleuze, dentre outros. Como mestre, apoiou muitos de seus alunos no início de suas carreiras. Gregolin (2004, p. 34) a respeito do teórico e de seus discípulos, diz: “o que se convencionou chamar de ‘escola althusseriana’ era um grupo de trabalho informal freqüentado por alguns dos jovens franceses mais brilhantes dos anos 1960 – 1970, sob a influência de Althusser”.

Althusser, mestre e amigo de Pêcheux, irá fazer a releitura de Marx, utilizada pela AD na delimitação de seus conceitos. Sobre a relação de Althusser com o marxismo, Dosse comenta:

Althusser propõe um marxismo renovado e expurgado de seu destino funesto [...] Ele respondia a esse desejo de corte de uma nova geração que não queria carregar o fardo dos crimes stalinistas e tinha sede de absoluto. O que permite a conciliação paradoxal de um voluntarismo político muitas vezes delirante, de um militarismo encarniçado, com a concepção de um processo sem Sujeito que se une ao engajamento místico. [...] toda uma geração de jovens intelectuais] se apodera do “Marx maduro” e o transforma em estandarte da cientificidade (DOSSE, In: GREGOLIN, 2004, p. 36).

Ao rever Marx, Althusser elegerá a ideologia como conceito central de seu trabalho. Ele a entende como “uma relação imaginária que os homens mantêm com suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 2001, p. 85). No seu livro intitulado *Aparelhos Ideológicos de Estado*, o teórico sistematiza sua tese, fazendo surgir um novo conceito para a AD: o conceito de **formação ideológica**.

Sobre a relação de Althusser com Pêcheux e a Análise do discurso, Gregolin aponta:

Polêmico, crítico, o pensamento de Althusser está fincado no projeto de construção da análise do discurso, dando à obra de Michel Pêcheux sua sustentação filosófica e política. Em Pêcheux, podemos ler, explicitamente, as teses mais radicais do althusserianismo, mobilizadas para a reflexão sobre o discurso, a ideologia, o sujeito, o sentido. Evidentemente, as retificações e as mudanças de Althusser também se refletiram na obra de Michel Pêcheux. Acompanhando as mudanças de Althusser, podemos entrever as mudanças na proposta de Pêcheux. Ao mesmo tempo, há uma relação forte entre Foucault e Althusser, tanto teórica quanto de afetividade, feita por aproximações e grandes polêmicas. O destino teórico da análise do discurso francesa segue, portanto, o percurso entrelaçado desses três geniais filósofos (2004, p. 52).

É importante lembrar que a releitura de Marx por Althusser, de Freud por Lacan e de Saussure por Pêcheux vão marcar o que foi denominado de o primeiro momento da AD, no qual

As teses althusserianas sobre os aparelhos ideológicos e o assujeitamento propõe um sujeito atravessado pela ideologia e pelo inconsciente (um sujeito que não é fonte nem origem do dizer; que reproduz o já-dito, o já-lá, o pré-construído). A metodologia – derivada do estruturalismo harrisiano – propõe a “análise automática”, por meio da qual busca-se colocar em evidência traços do processo discursivo, a fim de determinar os enunciados de base produzidos pela “máquina discursiva” (GREGOLIN, 2004, p. 62).

A segunda fase da AD, marcada pelo reajuste de alguns conceitos, marca o encontro de Pêcheux com Foucault. Como pôde ser visto na citação anterior, Foucault também era um discípulo de Althusser. Na verdade, além de mestre e aluno, os dois eram grandes amigos, tanto que Foucault foi o único a visitar Althusser após o seu internamento, ocorrido depois do autor matar a esposa em uma crise de loucura, e Pêcheux foi um dos poucos que continuou a

citá-lo em seus discursos após o triste episódio.

No entanto, é preciso lembrar que, apesar de os dois teóricos (Pêcheux e Foucault) terem como mestre e amigo a mesma pessoa, ambos não seguirão o mesmo caminho. Pêcheux foi um teórico militante, participava do partido PCF e, assim sendo, não separava teoria de política. Desta forma, “sua relação com Althusser é permeada pela defesa desse princípio de que a teoria tem que ser pensada como intervenção na luta de classes” (GREGOLIN, 2004, p. 113). Já, em Foucault,

Apesar de ser possível vislumbrar-se uma certa impregnação marxista nos textos que compõe a fase “genealógica” de Foucault, ele nunca concordou com os althusserianos em um ponto central: aquilo que ele chama de “culto a personalidade a Marx”. Para Foucault, a obra de Marx é um instrumento entre outros, que ele faz funcionar em seu trabalho, como uma caixa de ferramentas. Assim ele não se preocupa em marcar posição como “marxista” (Idem, p. 114).

Como pode ser observado, apesar de beberem da mesma fonte, os dois teóricos irão pensar teoria e prática de forma diferente. É por isso que grandes polêmicas envolverão o nome desses dois teóricos, “quando Pêcheux estava mergulhado na crise teórica e política que se iniciava na França”. A citação de Gregolin, apesar de longa, externa bem esse acontecimento:

Politicamente há a crise de esquerda (a ruptura da frente comum; o início da desilusão com o PCF) e do marxismo (de um lado a pressão do “gulag” soviético; de outro lado, uma corrente marxista criticando os althusserianos, pregando o “anti-teoricismo”, a “espontaneidade das massas”). Teoricamente, a insistente luta de Pêcheux contra as tendências da Lingüística (logicismo; sociologismo; historicismo) das “filosofias espontâneas da Lingüística” que apagam e/ou denegam a política. Complicando esse panorama, há uma divisão no próprio interior daquilo que é chamado “análise do discurso francesa” (os “sociologistas”; os “historiadores marxistas”; “o grupo em torno de Althusser”, para apontar apenas aqueles que ele considerava dignos de serem adversários). Desta crise resulta, nesse momento do percurso de Pêcheux, seus tateamentos e auto-críticas. [...] Nesse panorama, Foucault é alçado ao lugar de adversário estimulante, interlocutor com quem Pêcheux irá se digladiar mas cujo trabalho, ao mesmo tempo, será considerado como “de imenso interesse para a análise do discurso (GREGOLIN, 2004, p. 118/119).

Na citação acima, percebe-se que “a re-interpretação” do conceito de “formação discursiva” de Foucault faz as propostas pêuxetianas ingressarem naquilo que Malidier denomina “a época dos tateamentos” (GREGOLIN, 2004, p. 62). Ou seja, um período de

reajustes teóricos, no qual a AD reelabora conceitos, como os de sujeito, discurso, história e ideologia, começando a interessar-se pela heterogeneidade, conceitos que serão explicitados no próximo capítulo.

2.3 Língua, linguagem e discurso: a AD provocando deslocamentos

Como pôde ser observado até o presente momento, é a Análise do Discurso francesa que vai nortear o presente trabalho. Sendo assim, parte-se do princípio de que a língua não é a mensagem de um emissor endereçada a um receptor, como tomam os teóricos da comunicação e/ou as teorias gramaticais, mas sim um discurso. Tomar a palavra discurso como fio condutor de uma pesquisa é trabalhar com a linguagem em ação; é observar o ser humano, sua história e sua cultura; é admitir que “as relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e que seus efeitos são múltiplos e variados” (ORLANDI, 2001, p. 21). A Análise do Discurso, portanto, entende a linguagem como um elo entre o homem e a sua realidade. Esse elo chamado por Orlandi de mediação “torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (ORLANDI, 2001, p. 15).

Desta forma, essa teoria procura entender como os objetos simbólicos produzidos pelo homem fazem sentido na sociedade. Como objeto simbólico, a Análise do Discurso considera tudo o que é sistematizado pelo homem, como por exemplo, os enunciados⁸, as músicas e os textos entre outros. Sobre essa análise, é importante dizer que

A AD se interessa pela linguagem tomada como prática: mediação, trabalho simbólico, e não instrumento de comunicação. É ação que transforma, que constitui identidades. Ao falar, ao significar, eu me significo. Aí retorna a noção de ideologia,

⁸ Para a AD: **texto** significa o lugar em que o discurso se materializa, e **enunciado** o discurso em percurso, que, ao circular cria efeitos de sentido.

junto a idéia de movimento. Do ponto de vista discursivo, sujeito e sentido não podem ser tratados como já existentes em si, como a priori, pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona, como se eles já estivessem sempre lá (ORLANDI, 2004, p. 28).

Desta forma, o objetivo de um analista do discurso é “compreender como um texto funciona, como ele produz sentidos, sendo ele concebido enquanto objeto lingüístico-histórico” (ORLANDI, 2004, p. 56). Em outras palavras, entende-se que o objeto de um analista do discurso é a língua fazendo sentido, ou melhor, produzindo efeitos de sentidos, pois, não há verdade absoluta e nem sentido único: “evidentemente, não se trata de pretender encontrar a ‘verdade’, mas de reconstruir as falas que criaram uma “vontade de verdade científica, em um certo momento histórico” (GREGOLIN, 2004, p. 11). Como o próprio Foucault mostrou, lembrado nas palavras de Gregolin, o que existem são vontades de verdade, e essas verdades são construídas socialmente via discursos que se manifestam em todas as esferas, assim sendo:

A vontade de verdade, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído (FOUCAULT, 1996, p. 17).

Essas vontades de verdades estão impreterivelmente ligadas ao histórico, como foi mencionado no parágrafo acima, e o discurso é concebido como material “lingüístico-histórico”. Torna-se de suma importância explicitar o que significa isso para a Análise do Discurso, em especial para a escola francesa de análise. Muitas pessoas que desconhecem essa teoria acham que ela remete à história, tomada como contexto, para fazer sua análise. Na verdade, a teoria que se dedica a isso é a sociológica. A AD trabalha com a historicidade da linguagem, ou seja, com a produção dos sentidos. Pode-se dizer que essa concepção vem em decorrência da opção pelo estudo do entremeio, no qual não se poderia eleger nem a análise

do exterior (história), nem a do interior (lingüística), quando se levanta a bandeira da incompletude, do silêncio, da alteridade. Nas palavras de Orlandi (2004, p. 55/56):

Claro que há uma ligação entre a história lá fora e a historicidade do texto (a trama de sentidos nele), mas ela não é direta, nem automática, nem de causa e efeito, e nem se dá termo-a-termo. É, pois, preciso admitir que esta relação é mais complexa do que pretendem as teorias da literalidade e que deixam pensar que a análise de discurso francesa pratica, vê nos textos “conteúdos” da história. Nesse sentido é que tenho afirmado que, entre a evidência empírica e a certeza do cálculo formal, há uma região menos visível, menos óbvia, mas igualmente relevante que é a da materialidade histórica da linguagem. O texto pode ser um bom lugar para se refletir sobre isso.

É importante lembrar, também, que o discurso considerado falso ou verdadeiro, legítimo ou não, está ligado diretamente a quem fala, ou seja, ao lugar que o sujeito ocupa no discurso, assim como a posição ocupada por quem ouve. Sobre a questão do social, também levando em consideração outras disciplinas, como por exemplo a sociolinguística, é importante frisar que

Não são os traços sociológicos empíricos – classe social, idade, sexo, profissão – mas as formações imaginárias, que se constituem a partir das relações sociais, que funcionam no discurso: a imagem que se faz de um operário, de um presidente, de um pai etc. Há em toda língua mecanismos de projeção para que se constitua essa relação entre a situação – sociologicamente descritível – e a posição dos sujeitos, discursivamente significativas (ORLANDI, 2004, p. 30).

Sendo assim, destaca-se que o social, ou seja, a constituição da formação discursiva e ideológica, nas quais o sujeito está inserido, vai autorizar o que pode ser dito, em que lugar e para quem, da mesma maneira que vai determinar as representações dos seres e das coisas. Lembra-se mais uma vez que essa relação não é instantânea nem única e que o homem não é um mero fantoche na mão da sociedade, haja vista que o indivíduo, ao ser constituído, também ajuda a construir e a constituir discursos, podendo resistir consciente ou inconscientemente a discursos da sociedade, inclusive, ao discurso predominante.

Conceber o discurso desta maneira, entendendo que a linguagem significa, é admitir que ela só o faz porque se inscreve na história, entre os homens, na interação e na sociedade.

Falar em discurso é ainda levar em consideração que o homem é construído por meio dos discursos que lhe atravessam durante a vida:

O discurso não é, pois, a expressão da consciência, mas a consciência é formada pelo conjunto de discursos interiorizado pelo indivíduo ao longo de sua vida. O homem aprende como ver o mundo pelos discursos que assimila e, a maior parte das vezes, reproduz esses discursos em sua fala (FIORIN, 1990, p. 35).

Esse discurso interiorizado, que constitui tanto os enunciados pronunciados, como os silenciados, tem um nome específico para a Análise do Discurso: o interdiscurso. Para a AD, a sociedade se constitui de discursos, ou seja, já é discursivizada, pois as coisas já possuem nome e esses nomes já possuem significação. Sendo assim, o ser humano acaba interiorizando os discursos e os trazendo inconscientemente em sua fala; é como se um já-dito fosse a base do que se quer dizer. Um já-dito esquecido, pois “é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o ‘anonimato’, possa fazer sentido em ‘minhas’ palavras” (ORLANDI, 2001, p. 34)

Isso pode ser melhor entendido com o seguinte exemplo: uma criança de dez anos satiriza outra na escola, por um motivo que não vem ao caso, dizendo “é um caipira mesmo”. A palavra ‘caipira’, com a significação pejorativa dada pela criança, a antecede, ou seja, muito antes dela vir ao mundo, esse termo já tinha tomado essa significação; e pode-se afirmar, com certeza, que essa criança não sabe disso, porém esse sentido é refletido nas palavras dela e de inúmeras outras pessoas. Sendo assim, afirma-se que

O dizer não é propriedade particular. 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. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual se constituem nele. Por isso é inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito o que ele quis dizer quando disse “X” (ilusão da entrevista in loco). O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados (ORLANDI, 2001, p. 32).

Pode-se dizer que essa memória está ligada diretamente à historicidade:

Para compreendermos o funcionamento do discurso, isto é, para explicitarmos as suas regularidades, é preciso fazer intervir a relação com a exterioridade, ou seja, compreendermos a sua historicidade, pois o repetível a nível do discurso é histórico e não formal (ORLANDI, 2004, p. 28).

E, se o interdiscurso é essa “constituição de sentido”, a sua formulação em um certo momento em condições dadas chama-se intradiscurso. Esses dois fatos estão diretamente ligados; um não acontece sem o outro; “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos” (Idem, p. 33)

Desta forma, percebe-se que a língua considerada enquanto discurso “é ao mesmo tempo, prática social cristalizada e modelador de uma visão de mundo” (FIORIN, 1990, p. 56).

Por isso, pode-se dizer que, ao se buscar as prerrogativas epistemológicas do momento, Pêcheux esboçara uma teoria francesa do discurso que tinha como objeto de trabalho “uma abordagem teórico materialista do funcionamento das representações e do “pensamento nos processos discursivos” e que para isso era inevitável “o exame da relação do sujeito com aquilo que o representa: portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário” (PÊCHEUX, 1997, p. 125).

Nos seus estudos, Pêcheux chegará à seguinte conclusão: “os indivíduos são interpelados em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes”, e, desta forma, “é preciso explicar o conjunto complexo, desigual e contraditório das formações discursivas em jogo numa situação dada, sob a dominação do conjunto das formações ideológicas, tal como a luta ideológica das classes determina” (Idem, p. 161).

Desta forma, torna-se mister explicitar os conceitos de formação discursiva (FD) e de formação ideológica (FI), pois ambos se “entrelaçam”, sendo relevante para a teoria escolhida:

A formação discursiva – em sua correspondência com a formação ideológica – define as condições de exercício da função enunciativa. Ela é fundamental para o analista de discurso porque permite apreciar o modo de inscrição histórico pelo qual uma dispersão de textos pode ser definida como um espaço de regularidade enunciativa (MAINGUENEAU APUD ORLANDI, 2005, p. 66).

Para a AD, todo o sujeito é interpelado pela ideologia, haja vista que o sujeito é levado a ocupar uma posição na formação social, da qual faz parte. Essa posição é historicamente marcada.

Essa espécie de assujeitamento não é percebida pelo sujeito, que crê ser dono absoluto de sua vontade e de seu dizer:

Pelo processo de identificação, o sujeito se inscreve em uma formação (e não em outra) para que as suas palavras tenham sentido e isto lhe aparece como “natural”, como o sentido lá, transparente. Ele não reconhece o movimento da interpretação, ao contrário, ele se reconhece nele. Ou melhor, ele se reconhece nos sentidos que produz (ORLANDI, 2004, p. 85).

No entanto, “ele é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la” (ORLANDI, 2001, p. 50). O assujeitamento do sujeito é histórico e sofre coerções de ordem interna e externa, que não é menor nos dias de hoje; é apenas diferente e ilusória, ou seja, na atualidade, o homem tem a ilusão de que é livre. Orlandi chama o assujeitamento na Idade Média de *Determinação* e na modernidade de *Interpelação*:

A determinação se exerce de fora para dentro e é religiosa, a interpelação faz intervir o direito, a lógica, a identificação: na interpelação não há separação entre exterioridade e interioridade, embora, para o sujeito essa separação continue a ser uma evidência sobre a qual ele constrói, duplamente, sua ilusão: a de que ele é a origem do dizer (e, logo, ele diz o que quer,) e a literalidade, ou seja, a de que há uma relação direta, termo-a-termo entre linguagem, pensamento e mundo (aquilo que ele diz só podia ser aquilo e não outra coisa) Daí o sujeito moderno ser, ao mesmo tempo, livre e submisso. A interpelação se constitui de uma dupla determinação, contraditória: o sujeito é determinado (pela exterioridade) e determinado (internamente) (ORLANDI, 2004, p. 89/90).

O discurso, então, irá variar conforme o papel ocupado pelo sujeito na sociedade e no

discurso. É importante lembrar mais uma vez que a posição do sujeito irá variar conforme a historicidade do dizer. Nas palavras de Orlandi, “a formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito (ORLANDI, 2001, p. 43)”. Desta forma:

Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas. Diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeito de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes (PÊCHEUX, 1997, p. 161).

Como pode ser observado, o teórico francês afirma que as palavras em si não comportam um sentido próprio e único, mas que esse sentido deriva segundo a formação discursiva da qual fazem parte. Dito de outro modo, as palavras podem variar suas significações conforme mudem de FD, mas isso não é explícito, ou seja, há uma dissimulação, que faz o homem não perceber a historicidade do sentido, colocando-o como senhor do discurso:

É próprio de toda formação discursiva dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ sempre ‘antes, e, outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1997, p. 162).

O discurso como se viu acima, é também composto pelo esquecimento, e, como o sujeito para AD é um suporte de efeitos de sentido, considera-se que ele também é constituído por esse esquecimento. Portanto:

Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é construído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito (PÊCHEUX, 1997, p. 163).

Sendo assim, cabe ao analista do discurso trabalhar com o seu objeto, relacionando língua e história, “buscando na materialidade lingüística as marcas das contradições

ideológicas” (NAGAMINE, 2001, p. 40). Nas palavras de Foucault (**Apud** Nagamine); “analisar o discurso é fazer desaparecer e reaparecer as contradições; é mostrar o jogo que jogam entre si; é manifestar como pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência” (Idem, p. 40).

Se ao analista do discurso cabe trabalhar língua e história relacionados entre si e se neste estudo, busca-se na materialidade lingüística as marcas das contradições ideológicas, passar-se-à a refletir sobre o tema ideologia para se entender como ele se desdobra ao ser deslocado de um campo epistemológico a outro.

2.4 A Ideologia

O termo ideologia tem sido fonte de inúmeras discussões. São vários os teóricos que utilizam e discutem este conceito. O termo já foi tão discutido que se tornou popular. Não é raro encontrar pessoas que utilizam esta palavra das mais variadas formas, haja vista que, dependendo da teoria, o termo pode assumir significações diferenciadas.

Sendo a ideologia uma palavra que comporta várias significações, é necessário contextualizá-la historicamente, mostrando como passou de um interesse da filosofia para a sociologia, como chegou em Marx com a significação de mascaramento da realidade e qual a sua significação para AD.

2.4.1 O Surgimento do Termo Ideologia: Uma Questão Antiga

Apesar do termo ideologia ter aparecido pela primeira vez na obra de Destutt de Tracy em 1801, especulações a respeito do que é conhecimento, que acabam remetendo à ideologia, datam da Grécia antiga. Aristóteles com sua teoria do “só sei que nada sei”, Platão com seu

mito da caverna tentando mostrar que em vez do real enxergava-se sombras, foram os filósofos que pautaram, e pautam o conhecimento ocidental científico.

Segundo Konder (2002, p. 17), “um dos campos temáticos mais importantes da filosofia, a teoria do conhecimento, sempre se ocupou, de um modo ou de outro, de algumas das questões que integram a problemática daquilo que a partir do século XIX, viria a ser designado de ideologia”.

No Renascimento, houve uma forte reflexão de Bacon sobre esse tema que se transformou na obra *Novum Organum*:

O pensador britânico, preocupado com a exagerada abstratividade das teorias tradicionais, herdadas da Idade Média, empenhou-se numa enérgica revalorização de um conhecimento que permanecesse mais próximo do nível empírico, da experiência, da observação direta dos fatos. Para ele, era preciso levar os seres humanos ao ‘trato direto das coisas’, para ajudá-los a se libertar do cipoal de noções falsas que lhe eram inculcadas (e que Bacon chamava de ídolos) (KONDER, 2002, p. 18).

Bacon combatia esses ídolos, mas reconhecia a força que eles tinham na realidade da época. O estudioso classificava os ídolos em quatro. Os ídolos da tribo eram propriedades específicas do ser humano enquanto raça, fazendo-os acreditar que eram a expressão verdadeira da realidade e do mundo. Os ídolos da caverna eram as propriedades do homem enquanto indivíduo que os faziam acreditar que seus conceitos tinham validade geral. Os ídolos do foro eram a adaptação da sua linguagem à comunicação. E, por fim, os ídolos do teatro, que faziam com que todas as idéias chegassem ao indivíduo como verdades absolutas.

Outro renascentista que abordou a ideologia sem classificá-la dessa forma foi Montaigne, que, indignado com as barbáries cometidas pelos europeus na América, disse que, na verdade, quem era bárbaro não eram os povos colonizados, mas sim os europeus, apesar de se designarem como civilizados.

Diderot, dois séculos depois, retoma a crítica de Montaigne e a aprofunda, dizendo que a superioridade dos europeus estava estreitamente ligada à propriedade privada. Todavia,

“para um filósofo do século das luzes, ainda não era possível aprofundar a reflexão sobre a complicadíssima relação entre a busca da universalidade no conhecimento, de um lado, e os desejos individuais de interesses particulares de outro” (KONDER, 2002, p. 20), isso porque eles confiavam demais no conhecimento e tendiam achar que tudo poderia ser explicado pelo plano da teoria. Para eles, ficava difícil perceber que as teorias também precisassem remeter à vida.

Apesar de muitos iluministas terem sido perseguidos e presos pela repressão, eles possuíam extremo otimismo no futuro e acreditavam que a difusão da ciência mudaria a ignorância, o preconceito e a superstição da sociedade. No início do século XIX, devido aos tumultos históricos representados principalmente pela revolução francesa, assim como o período Napoleônico, houve o abalo desse otimismo e dessa confiança. Neste contexto de guerras e incertezas, ficava difícil a população se satisfazer com o racionalismo.

É nesta parte da história, mais precisamente em 1801, que Destutt de Tracy, retomando as idéias dos clássicos das luzes, publica seu livro *Eléments d’Idéologie* (Elementos de Ideologia). Neste livro, o estudioso apresentava a ideologia como uma disciplina filosófica devendo incorporar as outras ciências. Conforme Chauí, “Tracy propõe o ensino das ciências físicas e químicas para ‘formar um bom espírito’, isto é um espírito capaz de observar, decompor e recompor fatos, sem se perder em várias especulações” (CHAUI, 1988, p. 23).

Resumindo o pensamento de Tracy, segundo Löwy, tem-se que:

A ideologia, segundo Destutt de Tracy, é o estudo científico das idéias e as idéias são o resultado da interação entre o organismo vivo e a natureza, o meio ambiente. É, portanto, um subcapítulo da zoologia – que estuda o comportamento dos organismos vivos – no que se refere ao estudo do relacionamento dos organismos vivos com o meio ambiente, onde trata da questão dos sentidos, da percepção sensorial, através da qual se chegaria às idéias (LÖWY, 2002, p. 11)

Destutt não estava sozinho. Ele pertencia a um grupo chamado de ideólogos, que apoiaram Napoleão no golpe de dezoito Brumário, pois o consideravam como um continuador das idéias presentes na revolução francesa. Todavia logo perceberam nele um restaurador do Antigo Regime. Isso os decepcionou muitíssimo e fez com que se opusessem às suas leis. Napoleão, que até então havia nomeado vários ideólogos como senadores ou tribunos, excluiu-os do tribunado e fechou a sua academia, dando plenos poderes aos inimigos dos ideólogos.

Foi então que, em 1812, Napoleão fez a seguinte declaração a respeito dos ideólogos:

Todas as desgraças que afligem nossa bela França devem ser atribuídas à ideologia, essa tenebrosa metafísica que, buscando com sutilezas as causas primeiras, quer fundar sobre suas bases a legislação dos povos, em vez de adaptar as leis ao conhecimento do coração humano e às lições da história (CHAUI, 1988, p. 24)

Essa declaração tornou o sentido do termo ideologia, antes positivo, em algo pejorativo e acabou por popularizá-la. Com Comte, em seu livro *Cours de Philosophie Positive*, o termo volta a ser utilizado, mas em um sentido próximo ao original. De acordo com Chauí, além da atividade filosófico-científica, o termo também irá englobar “o conjunto de idéias de uma determinada época” (CHAUI, 1988, p. 26).

Augusto Comte explica a evolução do espírito humano por três fases: a fetichista, na qual o indivíduo explica sua realidade pelos fatores divinos; a metafísica, na qual a realidade é explicada por meio dos princípios gerais e abstratos; e a positiva, na qual o homem explica a realidade que o cerca através da ciência. Desta forma, a ideologia vai ser o conjunto de idéias que caracteriza cada uma das fases.

No século XIX, Marx irá encontrar o termo ideologia como um conceito muito próximo do usado por Napoleão, “considerando ideólogos aqueles metafísicos especuladores, que ignoravam a realidade” (LÖWY, 2002, p. 12). Sendo assim, Marx irá retomar o termo para lhe dar um outro significado: o de ilusão e o de falsa consciência.

2.4.2 O Conceito de Ideologia em Marx, Bakhtin, Eagleton e Foucault

Marx, em *A Ideologia Alemã*, diz: “os indivíduos foram cada vez mais submetidos a uma força que lhes é estranha [...], uma força que se foi tornando cada vez mais maciça e se revela, em última instância, como o mercado mundial” (MARX, 2002, p. 34). Ou seja, essa força à qual os indivíduos são submetidos e que os fazem receber e assimilar verdades prontas, sem muitas vezes questionar, vem de um processo histórico, que culminou com o capitalismo, a globalização, bem como a supremacia dos EUA no mercado mundial. Sendo assim, para se compreender as transformações sociais e conseqüentemente ideológicas de uma determinada época, é necessário se reportar à história social e econômica. Marx, em *A Ideologia Alemã*, mostra como a sociedade se desenvolveu, constituiu e como uma determinada ideologia se cristalizou (no caso a ideologia da classe dominante), ou seja, é na vida, na organização social dos indivíduos, que o estudioso vai encontrar seu objeto de estudo, interpretando a realidade.

Marx mostra que este processo irá se iniciar com a existência dos seres humanos e sua separação dos outros animais, quando passam a produzir seus meios de subsistência. Desde então, a humanidade vem passando por inúmeras fases. Por isso, deve-se lembrar que:

Toda estrutura interna de cada nação depende do nível de desenvolvimento de sua produção e de seus intercâmbios internos e externos. Reconhece-se da maneira mais patente o grau de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas de uma nação pelo grau de desenvolvimento alcançado pela divisão de trabalho. [...] Os diversos estágios de desenvolvimento da divisão do trabalho representam outras formas diferentes da propriedade; em outras palavras, cada novo estágio da divisão do trabalho determina, igualmente, as relações dos indivíduos entre si no tocante à matéria, aos instrumentos e aos produtos do trabalho (MARX, 2002, p. 11/12).

É dessa forma que se terá, em um primeiro momento, a propriedade como tribal, na qual o ser humano se alimenta essencialmente da caça e da pesca. Neste estágio inicial, a divisão do trabalho é quase nula. Em um segundo momento, a propriedade será chamada de comunal ou propriedade do estado, na qual há a união de diversas tribos por interesse ou por

conquista. Neste caso, quando conquistados, os indivíduos tornam-se escravos. Neste tipo de propriedade, a divisão de trabalho começa a se delinear; já se inicia a oposição entre campo e cidade. Dentro desta, a divisão entre comércio marítimo e a indústria. O terceiro momento é representado pelo feudalismo. Neste sistema os antigos escravos darão lugar a servos que irão constituir “a classe diretamente produtiva”. Então,

A estrutura social e o Estado nascem continuamente do processo vital de indivíduos determinados, mas desses indivíduos não tais como aparecem nas representações que os outros fazem deles, mas na sua existência *real*, isto é, tais como trabalham e produzem materialmente, portanto, do modo como atuam em bases, condições e limites materiais determinados e independentes de sua vontade (MARX, 2002, p. 18).

Pode-se dizer, então, que a consciência está intrinsecamente enraizada na atividade material. Em outras palavras, está ligada às relações sociais de um determinado momento histórico. Usando mais uma vez as palavras de Marx, “não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência” (MARX, 2002, p. 14). Conforme o ser humano vai se organizando socialmente, sua consciência organiza-se também, pois ela é um produto social.

Desta forma, a produção da vida, seja pela procriação ou pela produção de trabalho, que, por sua vez, gera a manutenção e a subsistência da vida humana é um processo natural. Entretanto, não é apenas um procedimento natural, mas uma relação social, pois engloba vários indivíduos. Assim sendo, um estágio industrial está diretamente ligado a seres humanos organizados socialmente, que cooperam mutuamente para o desenvolvimento, fixação e manutenção da sociedade. Segundo Marx, essa cooperação é “uma massa produtiva” que “determina o estado social”, ou seja:

Manifesta-se de início, uma dependência material dos homens entre si, condicionada pelas necessidades e pelo modo de produção, e que é tão antiga quanto os próprios homens – dependência essa que assume constantemente novas formas e apresenta, portanto uma ‘história’, mesmo sem que exista ainda qualquer absurdo político ou religioso que também mantenha os homens unidos (MARX, 2002, p. 24).

É por esse motivo que Marx afirma que se deve estudar a história dos seres humanos interligada à história da indústria e das trocas, pois só assim se compreenderá verdadeiramente a sociedade e tudo o que ela engloba.

Pensando-se no caso da música sertaneja, pode-se relacionar o crescimento do mercado deste tipo de música com a indústria fonográfica, como refletido no capítulo anterior, em que o autor, em sua função, detém uma relativa autonomia sobre o “produto” que produz, ou seja, de uma manifestação artística visa-se não à arte em si, mas ao seu resultado final, isto é, à venda e à distribuição do material digitalizado. Sendo a abordagem de Marx a relação histórica dos seres humanos e a história da indústria, não há como negar que os seres humanos constituem e são constituídos pela sociedade na qual estão inseridos. Marcel Mauss, em *Mentalidade Arcaica e Categorias do Pensamento*, deixa isso evidente, quando diz: “o funcionamento de cada uma destas categorias, de idade, de valor, de forma e de matérias diversas, suas relações entre si e a lógica, na língua, na ciência, na arte, na técnica, na economia, em tudo, varia com o funcionamento da sociedade” (MAUSS, 1999, p. 397).

Desta forma, ao se estudar o homem, um fato aflora na pesquisa: sua consciência, pois não há como separar um do outro. Muitos concebem a consciência como um fator puramente individual. Marx, no entanto, mostra que ela é um produto social e que assim o será enquanto existirem homens na face terrestre.

Percebe-se isso, quando se observa a história. Se em um primeiro momento a consciência do homem está relacionada à natureza ditando um comportamento puramente animal, em um segundo momento, a consciência se dará pelo fato de os homens perceberem uns aos outros, assim como ao constatarem que vivem em sociedade.

Essa consciência de sociedade, evidentemente, não é a que se tem hoje; é ainda muito gregária e se desenvolverá no decorrer da história a partir do aumento da produtividade

gerada pelo crescimento populacional. Esses dois momentos levarão à divisão do trabalho, que a princípio será uma divisão sexual. No entanto,

A divisão do trabalho só se torna efetivamente divisão do trabalho a partir do momento em que se opera uma divisão entre o trabalho material e o trabalho intelectual. A partir desse momento, a consciência *pode* de fato imaginar que é algo mais do que a consciência prática existente, que ela representa *realmente* algo, sem representar algo real. A partir desse momento, a consciência está em condições de se emancipar do mundo e de passar à formação da teoria ‘pura’, teologia, filosofia, moral etc (MARX, 2002, p. 26).

É com a divisão do trabalho, então, que a atividade mental e a atividade material vão ser destinadas a seres humanos distintos, da mesma forma que dividirá o trabalho dos produtos. Assim nascerá à propriedade privada. Na verdade, segundo Marx, divisão de trabalho e propriedade privada são sinônimos, pois uma não nasceria sem a outra e, para uma se extinguir, seria necessário que a outra também se extinguisse. Nelas, cada indivíduo ocupa um determinado lugar e uma determinada função. Observa-se, então, que a divisão de trabalho e a propriedade privada são dois dos pilares que mantêm o sistema capitalista.

No que diz respeito à divisão do trabalho, pode-se trazer à tona um teórico que tratou desta questão: Émile Durkheim, em sua obra *A divisão do trabalho social*. Ele descreve a necessidade de formar uma união orgânica entre os membros da sociedade como se fosse um ser vivo, no qual cada órgão tem uma determinada função fazendo o todo funcionar. Assim sendo, se todo o ser humano realizar uma função na divisão do trabalho, sentindo-se realmente parte da sociedade, em um sistema de direitos e deveres, ele será solidário com os outros.

Com essa síntese do pensamento de Durkheim, pode-se perceber que, ao priorizar a dependência dos membros de uma sociedade, ele se aproxima de Marx, quando este proclama a união dos trabalhadores.

A divisão do trabalho, no entanto, não fez com que os homens se tornassem solidários como apontou Durkheim, muito menos que os trabalhadores tomassem consciência, se

unissem e formassem um novo sistema, como previu Marx, mas se percebe que o sistema capitalista exige uma nova postura do ser humano, no qual ele ocupa sua função, mas não se sente parte do todo.

Ao falar em capitalismo e em divisão do trabalho, o conceito de ideologia configura-se em Marx, que o concebe como falsa consciência, como um conceito pejorativo, “crítico que implica a ilusão, ou se refere à consciência deformada da realidade que se dá através da ideologia dominante: as idéias das classes dominantes são as ideologias dominantes da sociedade” (LÖWY, 2002, p. 12).

Essa classe dominante, como Marx mostrou, detém a propriedade privada; sendo assim, a sua ideologia prevalece na sociedade. Essa ideologia legitima, justifica e mantém o *status quo*, ou seja, mantém uma determinada ordem social. Frisa-se que não é a classe dominante que impõe uma ideologia, mas sim que prevalece em toda sociedade uma única ideologia, que faz com que quem explore ou quem é explorado ache isso normal.

Como se pode observar, o conceito de ideologia criado por Destutt de Tracy surgiu como um conceito positivo, haja vista que estudava o pensar como fenômeno natural. Com Napoleão, é que o termo vai tornar-se pejorativo, porque não atendia aos seus interesses, e é como conceito negativo que Marx e Engels vão tomá-lo. Como é sabido, os dois teóricos criticavam os filósofos alemães de sua época, porque sua teoria não era embasada na realidade da Alemanha.

Tomando como base para a sua teoria dados possíveis de observação, ou seja, a realidade com seres humanos reais em condições reais de existência, os teóricos vão mostrar, como já foi citado anteriormente, que a consciência vai se desenvolver por meio da atividade material.

Desta forma, os estudiosos refletem como ocorre a ligação entre a estrutura social, a política e a produção no sistema capitalista. Neste sistema, tudo se organiza para que o lucro fique nas mãos de uma determinada classe, chamada de dominante, que é aquela que detém o poder e o dinheiro. É desta forma que as idéias preponderantes de cada época vão ser a idéia dominante.

As idéias da classe dominante são, em cada época, as idéias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é ao mesmo tempo, sua força espiritual. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual. [...] Na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias, que regulem a produção e distribuição de idéias de seu tempo e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época (MARX, 1986, p. 72)

Como pode ser observado, para Marx, o poder se dá de cima para baixo, ou seja, a classe dominante, que governa a sociedade e detém a produção material, conseqüentemente, controla também os meios de produção intelectual e representa os seus interesses como se fossem os interesses de toda a coletividade, ou seja, a classe dominante representa as suas idéias como se fossem universais.

Em outras palavras, o que Marx e Engels tentam mostrar é que, em toda a sociedade dividida em classes, aquele que domina tenta sempre manter seu poder sobre os demais. A classe dominante produz um conjunto de idéias e passa a reproduzi-las para toda a população, isso inconscientemente, pois a classe dominante também está inserida na ideologia. Essa ideologia faz todos crerem que determinada estrutura social é a melhor, ou a única viável. Sendo assim, as idéias da classe dominante passam a dominar toda a sociedade (dominantes e dominados)

Essa falsa consciência, essa distorção da realidade, segundo Marx, só seria eliminada por uma revolução, ou seja, seria por meio de uma revolução que a sociedade iria se

transformar e com ela se transformariam todas as estruturas, todos os indivíduos. Essa ação teria que fazer com que a propriedade privada fosse abolida. Nas palavras do próprio teórico:

Essa força tão misteriosa [...] só será superada com a derrubada do atual estado social, pela revolução comunista e pela abolição da propriedade privada, que lhe é inerente; então a libertação de cada indivíduo em particular se realizará exatamente na medida em que a história se transformar completamente em história mundial (MARX, 2002, p. 34).

Como pode se observar, essa revolução é chamada de Comunismo, termo muito usado no decorrer da história. Mas, antes de se abordar o tema da revolução vislumbrada por Marx, é necessário, antes, abordar uma revolução que ocorreu na história da humanidade e que colocou a burguesia no poder.

A revolução burguesa foi um marco na história da humanidade, pois derrubou uma elite que estava no poder. O problema é que, em vez de acabar com a elite dominadora, o que ocorreu foi apenas uma troca. Saiu uma elite para entrar outra, que no processo histórico foi se constituindo enquanto tal. Mas, para Marx, este acontecimento merece uma atenção especial, pois “a burguesia efetivamente realizou aquilo que poetas, artistas e intelectuais modernos apenas sonharam, em termos de modernidade” (BERMAN, 1986, p. 91). Ela provou que é possível mudar uma situação por meio de uma atividade organizada. Em outras palavras: conseguiu deslocar o poder dominante por meio de uma revolução. No poder, a burguesia conseguiu transformar o mundo, submetendo as forças da natureza ao homem; criaram-se maquinários, ferrovias, a indústria floresceu, as cidades aumentaram. Enfim, houve uma significativa mudança na organização social.

É importante ressaltar que Marx não está interessado no que a burguesia criou: “o que lhe interessa são os processos, os poderes, as expressões de vida humana e energia: homens no trabalho, movendo-se, cultivando, comunicando-se, organizando a natureza e a si mesmos – os novos e interminavelmente renovados meios de atividade que a burguesia traz a luz” (BERMAN, 1986, p. 92).

Desta forma, constata-se que tudo o que a burguesia criou, o fez com um único intuito: o acúmulo de capital. Isso fez com que a burguesia extraísse toda a força da parcela que se achava dominada. É assim que os produtos criados por essa nova classe podem ser considerados meros incidentes, haja vista que o que de fato interessa é o lucro.

Como a questão da ideologia, ou seja, da manipulação feita pela classe dominante com o intuito de criar uma falsa consciência já foi abordada anteriormente, o que interessa ser estudado, neste momento, é o fato de que, para Marx, mais cedo ou mais tarde uma outra revolução aconteceria, revolução essa que enterraria a atual burguesia:

Para constrangimento dos burgueses, eles não podem olhar de frente as estradas que abriram: as grandes e amplas perspectivas podem converter-se em abismos. Eles só podem continuar a desempenhar esse papel revolucionário se seguirem negando suas implicações. [...] Se a vida boa é a vida de ação, por que o escopo das atividades humanas deve ser limitado àquelas que dão lucro? E por que deveria o homem moderno, que viu do que é capaz a atividade humana, aceitar passivamente a estrutura da sociedade, tal como se lhe oferece? Já que a ação organizada e concertada pode mudar o mundo de tantas maneiras, por que não organizar, trabalhar e lutar juntos para mudá-lo ainda mais? (BERMAN, 1986, p. 92)

Assim sendo, fica evidente que para Marx e Engels, aconteceria uma nova revolução, a qual derrubaria a elite dominante (burguesia). Essa revolução se daria, quando os homens tomassem consciência do seu meio, quando enxergassem além da alienação. Com a queda da burguesia e conseqüentemente do sistema capitalista, uma nova sociedade iria se formar como base em um sistema comunista.

Berman fala referindo-se a isso: “quanto mais a sociedade burguesa exortar seus membros a crescer ou perecer, mais furiosamente se voltarão contra ela como uma draga impetuosa, mais implacavelmente lutarão contra ela, em nome de uma nova vida que ela própria os forçou a buscar” (BERMAN, 1986, p. 95).

Fica evidente que essa revolução prevista pelos teóricos alemães, que resultaria no comunismo, mudando a sociedade, não aconteceu. Aliás, o próprio comunismo como fora estruturado, caiu. As palavras: “em lugar da velha sociedade burguesa, com suas classes e

seus antagonismo de classes, teremos uma associação em que o livre desenvolvimento de cada um será condição para o livre desenvolvimento de todos” (MARX in BERMAN, 1986, p. 95), de fato, não aconteceram na prática.

Para Marx, portanto, o tema central de sua teoria foi “a transformação do trabalho alienado e desprovido de significado em trabalho produtivo e livre, e não a melhor paga do trabalho alienado por um capitalismo privado ou por um capitalismo de Estado ‘abstrato’” (FROMM, 1979, p. 37).

Diante do citado acima, torna-se necessário, então, a explanação do conceito de alienação, pois ele é fundamental, quando se trabalha com a questão da ideologia, ou seja, a criação de falsas idéias por parte dos homens (mascaramento da realidade). Para Marx, ser alienado significa que o homem não se sente como agente ativo no controle sobre o mundo, que a sociedade é estranha a ele. Em outras palavras, que o ser humano torna-se passivo e separado do objeto. A alienação então vai se manifestar no trabalho e na divisão do trabalho.

Foi com o desenvolvimento da propriedade privada e conseqüentemente, da divisão do trabalho, que o produto obtido pelo esforço do homem, passou ter uma existência à parte, ou seja, passou a ser estranho ao homem que o produz, pois ele não faz mais o todo, apenas uma parte, porque ele não decide, apenas executa.

Após esse apanhado, pode-se dizer, então, que, trabalhada por muitos no decorrer da história, de Destutt de Tracy, passando por Comte, até chegar em Marx, muita coisa aconteceu e muitos sentidos deram-se ao termo. Segundo Eagleton, entretanto, não surgiu ainda um teórico que desse uma definição única e adequada ao termo, pois

A palavra “ideologia” é, por assim dizer, um *texto*, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes histórias e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado (EAGLETON, 1997, p. 15).

Por isso, para se trabalhar com o termo ideologia, é preciso antes de tudo significá-lo. Bakhtin (V. N. Voloshinov), um dos estudiosos da linguagem, debruçou-se também sobre essa questão. Publicou *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Como o próprio título de sua obra anuncia, embasado no marxismo, o material ideológico faz parte da realidade, refletindo-a e refratando-a. Isso ocorre por meio dos signos. Como signo, ele entende a palavra; a palavra então “é o fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2002, p.36). Desta forma, é por meio das palavras que a ideologia vai se afirmar e se construir. O conceito marxista de ideologia é percebido claramente nas seguintes palavras de Bakhtin:

Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente (Idem, p. 47).

Sendo assim, percebe-se também que Chauí entra em consonância com o conceito de Bakhtin, quando faz uma releitura de Marx e publica *O que é ideologia*, entendendo-o como significando um mascaramento da realidade, que possibilita a legitimação da exploração e da dominação. Em outras palavras, é por meio da ideologia que se transforma o feio em belo, o falso em verdadeiro e o justo em injusto. No entanto, como Eagleton, lembra-se que esse mascaramento da realidade, não é total, pois:

Supõe que ninguém jamais está *inteiramente* iludido – que aqueles que se encontram sob o pressão alimentam, mesmo assim, esperanças e desejos que só poderiam ser realizados, de maneira realista, pela transformação de suas condições materiais (EAGLETON, 1997, p. 13).

Como pode ser observado, Eagleton desconstrói a teoria de Marx, mostrando que ninguém é completamente alienado.

Para finalizar esta parte do trabalho, mais um teórico deve ser abordado: Michel Foucault, apesar de ele não se debruçar sobre a ideologia e, sim, sobre a questão do poder, que, de verticalizado – dominante/dominados, ganha outras proporções.

Como Marx e Engels abordam a ideologia estritamente ligada ao poder da classe dominante, fato este já trabalhado na seção anterior, cabe evocar, então, a teorização de Michel Foucault, filósofo francês, que nasceu em outubro de 1926. Filho e neto de médico, rompe com a tradição de sua família para seguir o rumo da filosofia e é nesse ramo das ciências humanas, que Foucault vai trazer uma enorme contribuição. Contudo, sua intenção não é a de elaborar uma teoria, mas sim “realizar análises fragmentárias e transformacionais” (MACHADO *In* FOUCAULT, 2004, p. XI), pois, para ele, toda a teoria não é acabada, tem seus limites e é transitória, haja vista que, de tempos em tempos, teóricos debruçam-se sobre as teorias já postuladas para analisá-las, confirmando-as ou modificando-as.

Foucault vai fazer exatamente isso, deslocando o conceito de poder e de classe, trabalhando com o conceito de micro relações de poder que existem na sociedade. Ele vai

Produzir um importante deslocamento com relação à ciência política, que limita ao Estado o fundamental de sua investigação sobre o poder. Estudando a formação histórica das sociedades capitalistas, através de pesquisas precisas e minuciosas sobre o nascimento da instituição carcerária e a constituição do dispositivo de sexualidade, Foucault, a partir de uma evidência fornecida pelo próprio material de pesquisa, viu delinear-se claramente uma não sincronia entre Estado e poder (MACHADO *In* FOUCAULT, 2004, p. XI).

Como pode ser observado, Foucault, assim como Marx e Engels, irá estudar as formações históricas das sociedades capitalistas. Entretanto, por um prisma distinto, haja vista, que os teóricos alemães se debruçaram sobre o sistema de trocas e a produção de trabalho, enquanto Foucault se deteve nos discursos que circulam na sociedade e vê que estes discursos vêm de formações discursivas que reinstauram dizeres.

Para ele, as micro-relações de poderes que ocorrem cotidianamente formam saberes. Sendo assim, para Foucault, não existe uma alienação, porque não existe uma ideologia

dominante, pois as relações não se dão somente ao nível do trabalho: “Foucault rejeita, portanto, uma concepção do poder inspirada pelo modelo econômico, que o considera como uma mercadoria” (MACHADO, **In** FOUCAULT, 2004, p. XIV). Para o teórico francês, em toda a relação de poder, há conseqüentemente um saber e vice-versa:

Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relações de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder (FOUCAULT, 2004, p. 27).

Para Foucault, é o estudo do corpo enquanto objeto político, ou seja, é o estudo das relações de poderes que têm alcance direto sobre ele, relações que são complexas e principalmente recíprocas, que vão gerar e manter saberes. O poder exercido sobre o corpo, para o teórico, é representado por estratégias (manobras, táticas, técnicas), que têm o intuito de tornar o indivíduo um sujeito assujeitado, submisso e dócil, mas essa relação não é estável; é tensa e sempre está em atividade em todos os ramos da esfera humana. Nas palavras do estudioso:

Temos em suma que admitir que esse poder se exerce mais que se possui, que não é um “privilégio” adquirido ou conservado pela classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições e estratégias – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. Esse poder, por um lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não tem”; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, **em sua luta contra esse poder**, apóiam-se por sua vez nos pontos em que alcança. O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos (FOUCAULT, 2004, p. 27)⁹.

Desta forma, frisa-se mais uma vez que Foucault concebe o poder de forma distinta de Marx e Engels, pois não o vê como prática exclusiva do Estado. Para ele, esta prática está em todas as esferas da sociedade. Em outras palavras, o poder não é dádiva apenas dos que habitam as camadas financeiramente superiores; ele não é uma via de mão única, todos os seres humanos vivem em uma teia de poderes, haja vista que “não existe de um lado os que

⁹ Grifo nosso.

têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados” (MACHADO In FOUCAULT, 2004, p. XIV).

O teórico francês levanta em seus estudos a seguinte questão: “em uma sociedade como a nossa, que tipo de poder é capaz de produzir discursos de verdade dotados de efeitos tão poderosos?” (FOUCAULT, 2004, p.179), isso porque, para ele, as múltiplas relações de poder constroem o ser humano (corpo social) e essa construção passa diretamente pelo discurso.

Segundo Foucault, na sociedade, há a obrigação de encontrar a verdade e confessá-la; essa verdade é que produz os discursos verdadeiros, que, por sua vez, ao menos em parte, (re)produzem efeitos de poder. Para viver em sociedade é-se obrigado a agir de determinados modos, modos estes baseados nos discursos de verdades; nesses discursos há uma carga muito grande de poder. Portanto, direito¹⁰, poder e verdade estão intrinsecamente ligados.

Na sociedade ocidental, desde a Idade Média, o sistema jurídico sempre se organizou em torno do rei. Havia duas formas de explicar isso: a ordem e o direito do rei estendendo-se a todo e, contrariamente, dizia-se também que este sistema limitava o poder do soberano, delimitando até onde ele poderia agir. Sendo assim, fica evidente que a teoria do direito organizou-se em torno da soberania, pois tinha a função de legitimar um poder.

Essa legitimação implica, conseqüentemente, no mascaramento da dominação e suas conseqüências ou, em outras palavras, a relação que, antes, era da imposição soberana passa a ser do direito, mas este como instrumento de dominação. Esse conceito (dominação) é entendido por Foucault em sentido amplo, ou seja, não apenas a relação de um sobre o outro, mas como as múltiplas formas que se pode exercer na sociedade: “portanto não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício

¹⁰ Conjunto de aparelhos, instituições e regulamentos que ampliam o direito (p.181).

único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social” (FOUCAULT, 2004, p.181).

Foucault considera, ainda, que no sistema judiciário há uma relação de dominação e sujeição. Ele procura estudar as relações de poder, não nas formas legítimas, mas nas extremidades, na qual o poder é menos jurídico. Desta forma, seu objetivo passa a ser os efeitos reais que são produzidos nos corpos, ou seja, “como os corpos são constituídos como sujeitos pelos efeitos de poder” (FOUCAULT, 2004, p. 183). Para isso, o teórico rejeita a concepção que considera o poder na relação: possuidores e submissos. Para Foucault, o poder é circular, atinge todas as esferas, não tendo lugar definido todo o indivíduo exerce e sofre sua ação. Dito de outro modo: “o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles” (Idem). Desta forma, são as técnicas e os procedimentos do poder que o teórico vai esmiuçar, e, não o poder vertical que se realiza de cima para baixo, como pensava Marx e Engels.

No entanto, o teórico francês não nega completamente o estado. De acordo com Machado (In FOUCAULT, 2004, p. XIV), “o que aparece como evidente é a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas de maneira variada e que são indispensáveis inclusive para a sua manutenção e atuação eficaz”. Sendo assim, o que se observa é que Foucault ampliou o foco de sua análise, mostrando que os poderes são exercidos de forma variada em toda a sociedade.

Da mesma forma que rejeita a centralização do poder em um determinado grupo, Foucault não concorda que exista uma ideologia dominante que force uma falsa consciência:

É bem possível que as grandes máquinas de poder tenham sido acompanhadas de produções ideológicas. Houve provavelmente, por exemplo, uma ideologia da educação; uma ideologia do poder monárquico, uma ideologia da democracia parlamentar, etc.; mas não creio que aquilo que se forma na base sejam ideologias: é muito menos e muito mais do que isso. São instrumentos reais de formação e de acumulação do saber: métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de inquérito e de pesquisa, aparelhos de verificação. Tudo isto significa que o poder, para exercer-se nestes mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e pôr em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas (FOUCAULT, 2004, p. 186).

Como pode ser observado, para Foucault, não existe a ideologia e sim saberes que são construídos pelos discursos de poder. Em *Vigiar e Punir*, o teórico mostra sua posição, quando diz:

Não se poderia dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos (FOUCAULT, 2004, p. 28).

Segundo as observações acerca do poder, o filósofo ainda verificou que, se, antes, o poder se realizava na relação soberano *versus* súdito, nos séculos XVII e XVIII, surge uma nova mecânica do poder, totalmente incompatível com a anterior (na teoria jurídico-político), pois se detém no corpo e não nos produtos dado pela terra, “é um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho, mais do que bens e riqueza” (FOUCAULT, 2004, p.187).

2.4.4 A Ideologia para a AD

Após esse apanhado geral das teorias marxista e foucaultiana, constata-se que há uma diferença significativa entre os conceitos de poder e ideologia. Como já explicitado anteriormente, Marx e Engels relacionam o poder à classe dominante e, conseqüentemente, ao estado, destacando que existe uma única ideologia que se sobrepõe a todos. Já Foucault não considera que exista ideologia e muito menos um poder centralizado nas mãos de um grupo, mas sim poderes que se entrecruzam cotidianamente em forma de rede e que formam saberes.

Desta forma, resta ainda explicitar como os analistas de discurso entendem essa questão. Os adeptos da escola francesa partem do princípio de que não existe uma interpretação, mas sim gestos de interpretação, ou seja, possibilidades de sentido. Assim sendo, o analista busca um dos sentidos presentes no discurso: “a linguagem é um sistema de relações de sentidos onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (ORLANDI, 2004, p. 20).

Para buscar o(s) sentido(s), o estudioso não se detém no exterior ou no interior da língua; ele trabalha com o entremeio do discurso. Nesse entremeio, há a incompletude, o silêncio, a ideologia; “o gesto de interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história” (Idem, p. 18)

Desta forma, para a AD, ideologia significa um mecanismo de produção de sentidos: “não é X, mas o mecanismo de produzir X”, ou seja:

É a ideologia que produz o efeito de evidência, e da unidade, sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, admitidos como ‘naturais’. Há uma parte do dizer, inacessível ao sujeito, e que fala em sua fala. Mais ainda: o sujeito toma como suas as palavras da voz anônima produzida pelo interdiscurso (memória discursiva) (ORLANDI, 2004, p. 31).

Como pode ser observado, essa forma de conceber a ideologia admite que ela é produzida pela historicidade do dizer, que é uma simulação de uma forma por outra e não uma ocultação de conteúdo. Desta forma, a ideologia é inerente à produção de sentidos, quando se trabalha com a Análise de Discurso e quando se pensa em formações discursivas. De acordo com Orlandi,

As palavras não têm sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos (ORLANDI, 2001, p. 43).

Como a autora afirma, em tudo há ideologia: “não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (2004, p. 31). Sendo assim, nada está isento de intencionalidade¹¹, tudo tem

¹¹ Leia-se **Intencionalidade** como possibilidade de interpretação.

um sentido, mesmo que não explícito, e a leitura do discurso e da ideologia no discurso não se dá não no nível da palavra.

Partindo do princípio de que todo o ser humano está inserido em uma sociedade, seja ela qual for, ele, desde a infância, aprende o que pode e o que não pode ser dito, o que pode e o que não pode ser feito, nas mais diversas situações do cotidiano. Estes “ensinamentos” trazem a vontade de verdade na qual o indivíduo se encontra, ou seja, seus comportamentos, valores e atitudes mostram a visão de mundo da sociedade, na qual ele foi criado. Desta forma,

Uma formação ideológica deve ser entendida como visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de idéias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo (FIORIN, 1990, p. 32).

Fato é que essas idéias se dão não só, mas principalmente, pela linguagem. Baccega (1995, p. 36) incrementa este ponto de vista, quando afirma que “a práxis, totalidade que inclui a linguagem, é formadora do homem, ao mesmo tempo em que é formada por ele”. Segundo a estudiosa, todo discurso irá apresentar as marcas da relação material presentes na sociedade em um determinado momento histórico, ou seja, os fatores socioeconômicos, políticos e culturais irão influenciar a visão de mundo e, conseqüentemente, a linguagem, pois “a instância da linguagem define o ser consciente. No decorrer do tempo, a consciência vai-se constituindo através da assimilação de conjuntos de representações de idéias” (TÁLAMO, **Apud** BACCEGA, 1995, p. 42).

A língua é, deste modo, um produto da sociedade, da interação entre os seres humanos que, no decorrer das inúmeras gerações, não deve ser entendido apenas como um meio, mas como um dos elementos das formações ideológicas.

Para se entender a ideologia presente num discurso, é necessário, antes de tudo, debruçar-se sobre o contexto no qual o discurso está inserido. Esta questão é relevante, pois a

análise do contexto inscrito na materialidade lingüística é a linha divisória entre os estudos discursivos dos puramente gramaticais. O precursor da Análise do Discurso diz em *O discurso: Estrutura ou funcionamento*, que, “no contato do histórico com o lingüístico, se constitui a materialidade específica do discurso” (PÊCHEUX, 1997, p. 8).

Se a materialidade do discurso e a historicidade do dizer se “perpetua”, é no interdiscurso que outros discursos se revelarão. De acordo com Authier-Revuz (1990) o interdiscurso ou memória discursiva pode ser mostrada, marcada e não marcada (constitutiva), a qual utilizar-se-á com bastante ênfase neste trabalho.

Como heterogeneidade marcada, entende-se que há um conjunto de formas que inscreve o outro na seqüência discursiva, de maneira explícita; isso se dá por meio das aspas ou do discurso direto, por exemplo. Essa forma pode ser entendida como se fosse “uma operação de constituição de identidade para o discurso”; busca-se a fala de outro para sustentar a própria. Quanto à marcada, pode-se dizer que é o discurso do outro, deslocando, ou não, sentidos, como por exemplo na ironia.

Já a heterogeneidade constitutiva, como anuncia a denominação, diz respeito aos discursos que constituem as enunciações de todo o sujeito e, dessa forma, não são marcados, ou seja,

As palavras são, sempre e inevitavelmente as palavras dos outros: esta intuição atravessa [...]. Somente o Adão bíblico mítico, abordando com sua primeira fala um mundo ainda não posto em questão estaria em condições de ser ele próprio o produtor de um discurso isento do já dito na fala do outro. Nenhuma palavra é neutra, mas inevitavelmente carregada, ocupada, habitada, atravessada pelos discursos nos quais viveu sua existência socialmente sustentada (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 26).

A estudiosa francesa mostra que, nessa concepção, estão entrelaçadas as noções de ideologia, inconsciente e discurso, que não podem ser esquecidas nos estudos da enunciação. Nesses estudos, “estão em jogo de maneira solidária esses dois planos distintos – mas não

disjuntos – condições reais de existência de um discurso e da representação que dele se dá”
(AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 42)

Sendo assim, observa-se que Orlandi e Authier-Revuz, como estudiosas do discurso, concordam que

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é ‘dito’ em um outro lugar também significam nas ‘nossas’ palavras [...] O fato de que há um já dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia (ORLANDI, 2001, p. 32).

Desse modo, todo discurso emerge por meio de uma multiplicidade de vozes, que acabam por compô-lo. Assim sendo, o indivíduo que o externa é porta-voz desta multiplicidade, ou seja, ele é o enunciador/enunciatário dos discursos que circulam na sociedade, pois, ao elaborar o seu discurso, ele está sendo o mediador dos discursos presentes na sociedade e, conseqüentemente, na sua formação discursiva.

O termo enunciador/enunciatário significa que, se, por um lado, o indivíduo é o enunciador de um discurso que mostrará as suas escolhas, por outro, quando reelabora a multiplicidade de discursos presentes na sociedade, ele estará na posição de enunciatário. Ampliando mais a questão da posição que o sujeito assume, Orlandi mostra que todo sujeito assume um lugar entre outros se definindo em função de uma determinada formação discursiva:

O sujeito se define pela sua relação com um sistema significante investido de sentidos, sua corporeidade, sua espessura material, sua historicidade. É o sujeito significante, o sujeito histórico (material). Esse sujeito que se define como posição é um sujeito que se produz entre diferentes discursos, numa relação regrada com a memória do dizer (o interdiscurso), definindo-se em função de uma formação discursiva na relação com as demais (ORLANDI, 2004, p. 49).

A estudiosa diz ainda que a argumentação é o processo histórico, no qual são construídas as posições do sujeito, afirmando que:

No nível da formulação, o sujeito já tem sua posição determinada e ele já está sob o efeito da ilusão subjetiva, funcionando ao nível imaginário, afetado pela vontade de

verdade, pelas suas intenções, pelas evidências do sentido e pela ilusão referencial (Idem, p. 50)

Assim, a posição que o sujeito ocupa é determinada historicamente, bem como os discursos que lhe são permitidos ou não dizer. Porém, ele possui a ilusão de que é dono do dizer.

Observando a sociedade e a cultura, que pode ser entendida como sinônimo de formação ideológica pode-se dizer que a formação discursiva, na qual o sujeito está inserido, dita muito mais do que discursos. Essas regras de comportamento e atitudes são as vontades de verdades de determinada formação ideológica, que, por sua vez, vão gerar um número de possíveis discursos dentro de uma determinada formação discursiva.

Dessa forma, o morador da zona rural, que é acostumado a visitar e ajudar seus vizinhos sempre que necessário, espanta-se com a impessoalidade da zona urbana, não porque seja inocente ou ingênuo, mas porque as práticas e os discursos que provêm dela não estão no verdadeiro da sua formação discursiva e ideológica.

Por isso, no próximo capítulo, aliar-se-á teoria e análise das representações do caipira na música sertaneja raiz.

Capítulo III

Os dois mundos se encontram: uma leitura discursiva do caipira

O gesto de interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história (ORLANDI, 2004, p.18).

3.1 O Caipira e seus laços com a terra

O termo ‘Caipira’ designa, como já se observou no primeiro capítulo, o morador da zona rural. Como é de conhecimento de todos, apesar de ter chegado à cidade, a cultura caipira possui as suas raízes no campo e é o morador da zona rural, ou seja, aquele que, de alguma forma, tem, ou teve, laços com a “roça”, o seu maior apreciador. Não é de se estranhar, desta forma, que muitas músicas sertanejas raízes falem da relação do homem com a terra.

Esta relação é de suma importância na construção desse sujeito específico e, para analisá-la, selecionou-se como corpus tanto músicas que se referem a este tema “terra/trabalho”, via idealização do campo, como também temas que tratam de aspectos amorosos e de religião-religiosidade. Há que se esclarecer que há letras em que se percebem elementos mistos, ou seja, falam da terra e da religiosidade, da religiosidade e do amor, só da religiosidade do homem do campo, do amor e da religiosidade etc. Enfim, há elementos que no interdiscurso, revelar-se-ão em maior ou menor grau.

Como o objetivo é realizar uma análise discursiva, é relevante trazer para iniciar a discussão, uma citação de Orlandi (2004, p. 54):

Um texto, do ponto de vista de sua apresentação empírica, é um objeto com começo, meio e fim, mas que, se o considerarmos como discurso, reinstala-se imediatamente a sua incompletude. Dito de outra forma, o texto, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada – embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado

uma unidade inteira – pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), como o que chamamos de sua interioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer).

Sendo assim, pode-se dizer que uma leitura dos títulos e letras das músicas, aponta um fato referente à memória discursiva: o tema das composições é, em grande parte das músicas caipiras, principalmente nas selecionadas, a idealização do campo, como sendo um lugar perfeito e idílico para se viver.

Essa temática não é algo que surgiu com o caipira, mas ela o antecedeu, haja vista, que como já foi dito anteriormente, as palavras precedem as pessoas, elas trazem memória e significam, dependendo a formação discursiva na qual o sujeito está inserido.

Uma outra área do saber, a literatura, discute, nos períodos literários, a idealização do campo como lugar bucólico e melancólico, com caráter genuinamente brasileiro. Isso vem desde o romantismo. No romantismo, “o amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado” (BOSI, 2001, p. 91) eram exaltados. Essa idealização ocorreu, principalmente, na primeira fase do romantismo, chamada também de nacionalista e/ou indianista.

Pode-se perceber, então, que a memória discursiva do compositor caipira remonta a esse discurso e, apesar de não tão longínquo, esquecido¹². A idealização do campo é algo recorrente em quase todas as músicas caipiras raiz, não só nas selecionadas. Sobre o esquecimento, convém lembrar que:

É como se um já-dito fosse a base do que se quer dizer. Um já dito esquecido, pois é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na minha memória para que, passado o anonimato, possa fazer sentido em minhas palavras. (ORLANDI, 2001, p. 34).

Esse “apagamento” pode ser percebido em *Meu Reino encantado*, composição de Valdemar Reis e Vicente P. Machado, que narra a infância feliz de um menino. É uma letra

¹² Esquecido, porque o compositor, ao compor a letra de sua música, pode não saber o que era o período literário intitulado romantismo, mas os temas abordados nesse período se fazem presentes em sua letra pela memória discursiva.

que, desde o título, já traz a idealização do campo, apresentando a zona rural como um lugar perfeito para se viver:

Eu nasci num recanto feliz
 Bem distante da população
 Foi ali que vivi muitos anos
 Com papai, mamãe e os irmãos
 Nossa casa era uma casa grande
 Na encosta de um espigão
 Um cercado pra apartar os bezerros
 E ao lado um grande mangueirão
 No quintal tinha um forno de lenha
 E um pomar onde as aves cantavam
 Um coberto pra guardar o pilão
 E as tralhas que papai usava
 De manhã eu ia no paiol
 Uma espiga de milho eu pegava
 Debulhava e jogava no chão
 Num instante as galinhas juntavam
 Nosso carro de boi conservado
 Quatro juntas de bois de primeira
 Quatro cangas dezesseis canzis
 Encostados no pé da figueira
 Todo sábado eu ia na vila
 Fazer compras pra semana inteira
 O papai ia gritando com os bois
 Eu na frente abrindo as porteira
 Nosso sítio que era pequeno
 Pelas grandes fazendas cercado
 Precisamos vender a propriedade
 Para um grande criador de gado
 E partimos pra cidade grande
 A saudade partiu ao meu lado
 A lavoura virou colônia
 Acabou-se meu reino encantado
 Hoje ali só existe três coisas
 Que o tempo ainda não deu fim
 A tapera velha desabada
 E a figueira olhando pra mim
 E por último marcou saudade
 De um tempo bom que já se foi
 Esquecido embaixo da figueira
 Nosso velho carro de boi.

Essa composição pode ser comparada à *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras,
 onde canta o sabiá;
 as aves que aqui gorjeiam,
 não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida.
 Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer encontro eu lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que desfrute os primores
 Que não encontro por cá
 Sem qu'inda aviste as palmeiras,
 Onde canta o sabiá.

Comparando esses dois discursos, tanto o Brasil, de Gonçalves Dias, quanto a casa no campo, de Reis e Machado, são os únicos lugares onde a felicidade pode existir e, logo, os melhores lugares para se viver. Na “população”, ou seja, na cidade, ou no exílio da pátria amada, não há como se viver em paz, nem bem; as palavras *partimos*, *saudade* e *reino encantado* comprovam isso, haja vista, que transmitem a dor da partida e o sentimento de saudade do que era considerado lar.

Outro fator que pode ser percebido nesta música é a questão da propriedade, como vista por Marx, citado no segundo capítulo, ou seja, se cada indivíduo ocupa um lugar e uma função determinada, o lugar pertencente ao grande proprietário de terras é o da classe dominante e o do pequeno proprietário é o de dominado. Sendo assim, é “natural” que o primeiro comprasse a propriedade do segundo, obrigando o dono do reino encantado a mudar para a cidade. O enunciado “precisamos vender a propriedade” comprova que a venda foi realizada a contragosto. Lembra-se que, para Marx, essa situação era inevitável, haja vista que, como foi mostrado no segundo capítulo, a propriedade, assim como a divisão do trabalho, são a base do sistema capitalista.

Pode-se dizer, também, que esse mundo idílico remete à memória do que se tem como socialismo: uma vida feliz e harmônica em que todos trabalhavam para suprir as suas necessidades sem pensar em acumular riquezas. “E por último marcou saudade/De um tempo bom que já se foi/Esquecido embaixo da figueira/Nosso velho carro de boi” pode ser lido como a constatação do domínio capitalista, assim como a perda das ilusões em relação a um

novo sistema. Frisa-se que a música expõe a lembrança da infância de um homem e que as ilusões e sonhos na sociedade capitalista fazem parte da vida do mesmo, cabendo ao homem adulto a produtividade e a realidade. A formação discursiva desse mundo intitulado neoliberal¹³ visa à alienação¹⁴ do sujeito, quando impõe um sistema em que o sacrifício, a praticidade e a produtividade devem resultar em lucro.

Além disso, esta música cria o efeito de sentido que a sociedade capitalista pretende ocultar, isto é, o poder está ao lado e com o sujeito que tem mais dinheiro, porque, de acordo com os ditados populares, “dinheiro chama dinheiro” e “quem pode mais chora menos”, ou seja, quem não tem ou não sabe administrá-lo está fadado ao fracasso e ao sofrimento.

Este fracasso está metaforizado na música pela *tapera velha* e pelo *velho carro de boi*, coisas que não têm mais utilidade no contexto do texto, haja vista que, com a modernização do campo, não há mais este tipo de construção, tapera, nem carro de boi. Da mesma forma, aquele menino/homem não tem mais sentido na sociedade urbana e capitalista.

Em contraposição à questão do capital, pode-se verificar a questão mítico-religiosa como interdiscurso desta letra. Tem-se nas seguintes passagens alguns valores semânticos que remetem a passagens bíblicas: “Bem distante da população/Com papai, mamãe/Partimos/Hoje ali só existem três coisas/A tapera velha/E a figueira olhando pra mim/Nosso velho carro de boi”.

Pode-se dizer que, assim como Jesus, esse menino nasceu em um lugar distante, viveu com seus pais e teve que partir do lugar onde morava (fuga para o Egito por causa da perseguição). Lembra-se ainda que essa figueira olhando para ele como se não tivesse mais vida, remete à figueira que, sendo amaldiçoada por Maria, tornou-se estéril, assim como a vida deste morador do campo que se vê obrigado a viver a vida na cidade, isto é, a vida deste morador sem frutos na terra da qual ele teve que deixar. E o carro de boi, que neste contexto

¹³ No mundo globalizado o tempo é ditado pelo relógio e a regra é produtividade, agilidade e desdobramento.

¹⁴ Marx entendia a alienação (mascaramento da realidade) como a criação de falsas idéias pelo próprio homem.

era o instrumento do sustento, pode ser considerado como metáfora do gado que expirava um bafo quente para aquecer e manter a vida do menino na manjedoura.

Para finalizar, é importante relembrar o conceito abordado no segundo capítulo, de formação discursiva, haja vista que ele é uma das chaves desta análise: “o dizer tem um ‘peso’ ideológico: porque o gesto de interpretação materializa a inscrição do sujeito em uma formação discursiva, isto é, constitui-se em uma posição” (ORLANDI. 2004, p. 95).

Sendo assim, pode-se dizer que recorreu-se a Marx, porque a música traz a memória discursiva do poder verticalizado (dominantes e dominados) e uma certa formação discursiva, porque a posição do sujeito, que pode ser observada na música, é a capitalista neoliberal, a qual se pauta pelo efeito de que quem tem maior poder aquisitivo pode subjugar os que não o tem.

Outra música que retrata o sentimento da perda da vida no campo e da saudade que isso acarreta é *Caboclo na cidade*, de Nhô Xico e Piracicaba. No entanto, nessa letra, o dono da pequena propriedade não a perdeu para um grande proprietário de terras, mas sim a vendeu, achando ser a cidade um lugar que propiciaria uma melhor qualidade de vida. Já na cidade, arrependido, percebe que a “tal felicidade tem raiz” e que essa se encontra no campo.

Abaixo se transcreve a citada música:

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro
 Onde eu tinha meu ranchinho
 Eu tinha uma vida boa com Isabel minha patroa
 E quatro barrigudinhos
 Eu tinha dois bois carreiros, muito porco no chiqueiro
 E um cavalo bom ariado
 Espingarda, cartucheira, quatorze vacas leiteiras
 E arrozal no banhado
 Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias
 Pra vender queijo na feira
 E no mais tava 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 tô 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
 Namorô um cabeludo que dizia ter de tudo
 Mas foi vê não tinha nada
 Se mandô pra outras bandas
 Ninguém sabe onde ele anda
 E a fia ta abandonada
 Como dói meu coração, ver a sua situação
 Nem solteira, nem casada
 Até mesmo a minha véia já tá mudando de idéia
 Tem que ver como passeia
 Vai tomar banho de praia, tá usando miní 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

Percebe-se, nesta letra, o mesmo que acontece em *Meu Reino Encantado*: idealização romântica da zona rural brasileira, como se nela pudesse haver a felicidade plena. Apaga-se, com essa idealização, a vida trabalhosa de segunda a segunda que todo o trabalhador rural enfrenta. Provavelmente, apenas para o patrão ou para quem vai fazer turismo rural é que todo dia é feriado e pode se dar ao luxo de pescar a semana inteira.

O discurso de “No mais tava folgado, todo dia era feriado/Pescava a semana inteira” novamente traz à memória a figura de Jeca Tatu de Monteiro Lobato e reafirma que o homem do campo é preguiçoso e acomodado. Isso se justifica pela formação discursiva do mundo capitalista, que dita as regras, elegendo como marca do tempo o relógio, no qual todas as horas têm que ser aproveitadas para a produção e para a produtividade, como foi dito anteriormente.

Observa-se também, que, a música tenta mostrar que, fora desse mundo idílico, só há *luxo e vaidade*, as pessoas não são sinceras: são *essa gente*. E a influência desse *mundo de perdição* é tão grande que até a esposa do caboclo está perdendo a sua identidade caipira. É possível perceber, nesta composição, que a formação discursiva religiosa, que divide o plano espiritual em céu e inferno, está presente. A zona urbana seria a Sodoma e Gomorra que um

dia foi eliminada pela vontade de Deus; a zona rural seria o Éden bíblico, no qual o ser humano se rigorgizaria vivendo uma vida farta e tranqüila, em harmonia e paz, dentro dos preceitos morais e religiosos da cristandade.

Há, no interdiscurso desta letra, a relação da cidade com a corrupção dos bons costumes e bons comportamentos. Outra formação discursiva que pode se observada, nos versos em que o sujeito conta as mudanças sofridas por sua esposa, é de que, ao idoso, só cabe esperar a morte, principalmente se for mulher casada e com filhos, quando ele diz: “Depois que ficou madura começou a usar pintura”. Ele traz à tona o discurso de que a pessoa idosa já viveu o que deveria viver e deve ficar em casa. Festas, pinturas, mini saia, praia e depilação não são coisas para uma pessoa madura.

Sendo assim, observa-se, nesta mesma formação discursiva, o discurso machista¹⁵. Para o sujeito do discurso, a mulher deve ficar em casa cuidando do lar e da família: “Nem comigo se incomoda, quer saber de estar na moda”. Para ele, sua mulher, como sendo uma “mulher de família”, não poderia ter essa postura. E essa memória discursiva remonta ao discurso cristão¹⁶, que assemelha a mulher à figura de Nossa Senhora e não de Maria Madalena.

Essa memória discursiva religiosa se apresenta também, quando o sujeito conta a situação de sua filha que se deixou iludir por um homem e se encontra “Nem solteira, nem casada”, ou seja, perdeu sua virgindade se tornando mulher, mas não esposa, o que não é correto em uma formação discursiva de caráter cristão moralista¹⁷.

É importante abordar que tanto a mulher quanto a filha do caboclo se adaptaram à zona urbana, mas ele ainda resiste ao novo, ao diferente, ou seja, ele não consegue admitir que

¹⁵ Utiliza-se o termo machista tendo em vista a história do feminismo, principalmente o francês da década de 60, a qual buscava a liberdade dos direitos entre os sexos.

¹⁶ Utiliza-se o termo pela historicidade do dizer bíblico.

¹⁷ Utiliza-se esse termo pensando-se na confusão que se faz entre castidade e virgindade.

existam formações ideológicas diferentes da sua. Lembra-se, no entanto, que o inverso também acontece, justamente, por que:

A instância da formulação já está determinada pelo jogo das diferentes posições do sujeito em relação às formações discursivas, jogo ao qual ele não tem acesso direto. Ou seja, as filiações ideológicas já estão definidas e o jogo da argumentação não afeta as posições dos sujeitos (ORLANDI, 2004, p. 50).

A AD entende a ideologia como “o apagamento, para o sujeito, de seu movimento de interpretação, na ilusão de dar sentido” porque o “sentido é sempre sentido para e não sentido em si” (Idem p. 95). Pode-se perceber, então, nessa composição, que a formação ideológica desse sujeito, o faz conceber a cidade como um lugar de luxo e vaidade, no qual se tem o mínimo necessário para se viver, pois é a zona rural o lugar da fartura. Na cidade, ele não ganha “nem pra comer”, ou seja, a cidade não é um bom lugar para morar. É possível dizer, então, que a sua formação discursiva configura-se tensivamente entre o Éden e Sodoma e Gomorra, ou seja, entre a felicidade perdida do campo e a triste realidade vivenciada por ele na cidade.

Deve-se apontar que, grande parte, se não todas as músicas caipiras, tratam a saída da zona rural como algo que vai causar dor e arrependimento. A música *Chitãozinho e Xororó* composta por Athos Campos e Serrinha inicia com “Eu não troco o meu ranchinho/Marradinho de cipó/Por uma casa na cidade/Nem que seja bangalô”.

Em *Chitãozinho e Xororó*, o sujeito nem se quer pensa na possibilidade de trocar sua vida simples pela comodidade da zona urbana; muito pelo contrário. Nela, ele diz: “Eu moro lá no deserto/Sem vizinho eu vivo só”; ou seja, a posição dele é de resistência frente à modernização e ao crescimento das cidades. O sujeito dessa música faz questão de morar “Lá pra aqueles cafundó” e ter apenas como vizinhos os animais, principalmente o “inhambu-chitã e o xororó” aves de que ele adora ouvir o canto. Até mesmo para se divertir ele não precisa de outras pessoas pois tem “Buzina e cachorro/Pra fazer forrobodó”

Pode-se observar também que o sujeito representado nessa composição é um caboclo e, como tal, sua ascendência é indígena e portuguesa. No entanto, na música, as suas raízes indígenas sobressaem, pois ele não gosta de trabalhar na terra. Seu prazer é caçar.

Abaixo segue a letra da composição na íntegra, ressaltando-se, por meio do negrito, o citado nesse parágrafo.

Eu não troco o meu ranchinho
 Marradinho de cipó
 Pruma casa na cidade
 nem que seja bangalô
 Eu moro lá no deserto
 Sem vizinho eu vivo só
 Só me alegra quando pia
 Lá pra aqueles cafundó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 Quando rompe a madrugada
 Canta o galo carijó
 Pia triste a coruja
 Na cumeeira do paió
 Quando chega o entardecer
 Pia triste o jaó
 Só me alegra quando pia
 Lá pra aqueles cafundó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 É o inhambu-chitã e o xororó
Não me dou com a terra roxa
Com a seca larga pó
Na baixada do areião
eu sinto um prazer maió
 Ver a rolinha no andar
 No areião faz caracó
 Só me alegra quando pia
 Lá pra aqueles cafundó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 É o inhambu-chitã e o xororó
Eu faço minha caçada
Bem antes de saí o sol
 Espingarda de cartucho
 Patrona a tiracó
 Tenho buzina e cachorro
 Pra fazer forrobodó
 Só me alegra quando pia
 Lá pra aqueles cafundó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 É o inhambu-chitã e o xororó
 Quando sei de uma notícia
 Que um outra canta "mió"
 Meu coração dá um balanço
 Fica meio banzaró
 Suspiro sai no peito
 Que nem bala jeveló
 Só me alegra quando pia
 Lá pra aqueles cafundó

É o inhambu-chitã e o xororó
É o inhambu-chitã e o xororó

Pode-se perceber, então, que mais uma vez a figura do Jeca, que “não gosta de trabalhar”, ou melhor, de tirar o seu sustento da terra está presente na memória discursiva do compositor, o qual traz novamente essa significação do homem do campo.

Ora música que trata da questão da infelicidade do homem do campo, quando o mesmo não vive no campo, é *Saudade de minha terra* de Goia e Belmonte, abaixo transcrever-se-á a letra:

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão eu quero voltar
Ver a madrugada quando a passarada
Fazendo a alvorada começa a cantar
Com satisfação, eu arreio o burrão
Cortando o estradão, eu saio a galopar
Eu vou escutando o galo berrando
Sabiá cantando no jequitibá
Por Nossa Senhora, meu sertão querido
Vivo arrependido por ter te deixado
Essa nova vida aqui na cidade
De tanta saudade eu tenho chorado
Aqui tem alguém, diz que me quer bem
Mas não me convém, eu tenho pensado
Eu vivo com pena, pois essa morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
To aqui cantado, de longe escutando
Alguém está chorando com o rádio ligado
Que saudade imensa do campo e do mato
Do nosso regato que corta as campina
Aos domingos eu ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas
Que doce lembrança daquela festança
Onde tinha dança e muitas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia mas também me ensina
Eu tô contrariado, mas não derrotado
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas
Pra minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Essa madrugada estarei de partida
Pra terra querida que me viu nascer
Já ouço sonhando o galo cantando
O inhambu piando no escurecer
A lua prateada clareando as estradas
A relva molhada desde o anoitecer
Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que eu nasci, lá quero morrer

Pode-se observar nessa canção a formação discursiva religiosa que vem à tona por meio dos enunciados: *Nossa senhora, guiado pelas mãos divinas e o mundo judia, mas também ensina*. Ou seja, este sujeito crê em Deus e entende que está amparado espiritualmente nas dificuldades da vida; que elas existem para fazer o ser humano crescer.

Outro fato é que o sujeito representado na música parece ter plena consciência de que sua formação discursiva é diferente da de sua namorada e que esse fato pode ser um problema futuramente, ou seja, que o que se diz (FD) é dado pelo que se é (FI), como nas passagens: “Aqui tem alguém, diz que me quer bem/Mas não me convém, eu tenho pensado/Eu vivo com pena, pois essa morena/Não sabe o sistema que eu fui criado”. Nota-se que ele não está tentando ludibriar nem se “aproveitar” da moça, como o “cabeludo que dizia ter de tudo e não tinha nada” da música *Caboclo na cidade*, isso porque as formações discursivas de ambos são distintas, assim como esses discursos têm a intencionalidade de mostrar que o habitante da zona rural ainda tem os preceitos cristãos e familiares que se perderam na zona urbana. Quando o sujeito diz “pra minha mãezinha já telegrafei”, ele deixa claro para todos que a família ocupa um lugar especial em sua vida; mais uma vez o preceito da família como célula da sociedade se apresenta.

Ao observar as letras das composições do pop romântico, nota-se que a valorização da família não é tão intensa como nas composições da música sertaneja raiz, pois as composições modernas tendem a falar do sentimento amoroso, da traição e do amor carnal.

Nota-se também, nesse discurso, que a idealização do campo se intensifica, principalmente, pela adjetivação: *sertão querido, saudade imensa, lindas lagoas, doce lembrança*. Ou seja, mais uma vez a memória discursiva romantizada apresenta-se; há novamente a idealização da vida no campo cercada pela natureza e felicidade.

Essa *vontade de verdade*¹⁸ das representações que se faz do homem do campo, o caipira, as quais remontam aos dizeres românticos de exaltação da natureza e do lugar por causa dessa natureza, estão explícitas nos trechos: “Já ouço sonhando o galo cantado/O inhambu piando no escurecer/A lua prateada clareando as estradas/A relva molhada desde o anoitecer”.

Isso revela que estas representações são aceitas e apreciadas, como já foi citado, pelo grupo que está inserido em uma dada formação discursiva, ou seja, pelos que têm alguma ligação com o campo.

Pelo fato de os habitantes da zona urbana pertencerem a uma outra formação discursiva é que esses discursos não farão sentido e serão, muitas vezes, repudiados e considerados “coisa de Jeca!”, haja vista que esses sujeitos não compartilham a mesma FD .

A conceitualização por Pêcheux (1997, p. 173) do que seria um esquecimento chamado pelo estudioso de nº 1 esclarece essa questão:

Apelamos para a noção de ‘sistema inconsciente’ para caracterizar um outro “esquecimento”, o esquecimento nº 1, que dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina. Nesse sentido, o esquecimento nº 1 remete, por uma analogia com o recalque inconsciente, a esse exterior, na medida em que esse exterior determina a formação discursiva em questão.

Pêcheux vem mostrar com essa afirmação que o sujeito vê o mundo com os olhos de sua formação discursiva; sendo assim, fica fácil compreender porque o caipira tem tanto amor pelo campo e aversão pela cidade, porque o sujeito da zona urbana não se identifica com este tipo de vida e nem com a forma de ser do homem do campo, como exemplificado anteriormente.

Uma outra música que trata desse grande amor que o homem do campo tem pela terra é a composição *Terra tombada*, de Carlos Cezar e José Fortuna, que, já no título, prenuncia a

¹⁸ Termo que vem da reflexão de Michel Foucault significando o saber de uma dada formação discursiva.

memória discursiva de patrimônio tombado, ou seja, a terra é tão preciosa que deve ser tratada com cuidado e zelo, pois é da terra que o sujeito tira o alimento:

É calor de mês de agosto
 É meados de estação
 Vejo sobras de queimadas
 E fumaça no espigão
 Lavrador tombando terra
 Dá de longe a impressão
 De losângulos cor de sangue
 Desenhados pelo chão
 Terra tombada
 É promessa de um futuro que se espelha
 No quarto verde dos campos
 A grande cama vermelha
 Onde o parto das sementes
 Faz brotar de suas covas
 O futuro da natureza
 Cheirando a criança nova
 Terra tombada
 Solo sagrado chão quente
 Esperando que a semente
 Venha lhe cobrir de flor
 Também minh'alma
 Ansiosa espera confiante
 Que em meu peito você plante
 A semente do amor
 Terra tombada é criança
 Deitada num berço verde
 Com a boca aberta pedindo
 Para o céu mata-lhe a sede
 Lá na fonte ao pé da serra
 É o seio do sertão
 A água, leite da terra
 Alimenta a plantação
 O vermelho se faz verde
 Vem o botão, vem a flor
 Depois da flor a semente
 O pão do trabalhador
 Debaixo das folhas mortas
 A terra dorme segura
 Pois lhe dará para o ano
 Novo parto de fartura.

Nesta letra, fica clara a grande importância que tem a terra para o homem da zona rural. É dela que ele tira seu alimento e o alimento de todos os cidadãos. É também da terra que o homem do campo tira dinheiro necessário para viver. No entanto, para que esse homem tenha uma boa safra, é necessário elementos que não estão ao seu alcance, tais como a chuva e o sol. Ou seja, ele precisa de condições climáticas adequadas, dentre outros elementos, para que a planta produza. Como chuva, sol e ventos vêm do céu, onde a formação discursiva

cristã diz estar Deus, nada mais natural que o homem do campo seja um sujeito religioso ou que tenha em sua FD a religiosidade como alavanca de fartura.

No entanto, além da formação discursiva cristã, encontra-se outra. Como foi observado na letra acima, o sujeito da canção dá à terra humanização. Nota-se então que a memória discursiva indígena encontra eco nas palavras do compositor, ou seja, ele faz da terra algo sagrado e esse sagrado remete a um culto à terra como mãe: aquela que alimenta.

Observa-se também, que, na humanização da terra, o sujeito a assemelha primeiro à mulher e depois à criança. Isso porque a mulher é quem gera nova vida com a ajuda do homem (semente) e a criança é a representação da esperança na possibilidade de uma vida nova e boa.

Essas representações tanto do e no caipira quanto do e no sujeito urbano, vista até agora, confirmam o fato de que o sujeito é interpelado pela ideologia. Isso não acontece só em relação à idealização do campo, mas também nas representações que se têm do amor e da relação amorosa, que se tratará no próximo item.

3.2 A mulher amada para o caipira

O caipira, além de ser religioso e ter consideração pela sua família, é apaixonado, sabendo valorizar, além da família, os amigos e a pessoa amada. Mas, quando traído em suas convicções, pode se mostrar violento. É o que se explicitará nas músicas *Rio de lágrimas* (Tião Carreiro/ Piraci/ L. antos); *Sodade, meu bem sodade* (Zé do Norte); *João-de-barro* (Teddy Vieira/ Murilo César Cury); *Cabocla Tereza* (Raul Torres/João Pacífico); *Viola quebrada* (Mario de Andrade/Ary Keney); *Menino da porteira* (Teddy Vieira/Luizinho) e *Tristeza do Jeca* (Angelino de Oliveira).

A música *Rio de Lágrimas* conta a história de um homem que sofre por amor. Este homem não mora na zona rural, mas na cidade “Lá no bairro onde eu moro” e seu sofrimento

não vem do fato de morar na zona urbana, como na música *Caboclo na cidade*, mas sim da perda da mulher amada, como pode se ver abaixo:

O rio de Piracicaba
 Vai jogar água pra fora
 Quando chegar a água
 Dos olhos de alguém que chora
 Lá no bairro onde eu moro
 Só existe uma nascente
 A nascente dos meus olhos
 Já formou água corrente
 Pertinho da minha casa
 Já formou um lagoa
 Com lágrimas dos meus olhos
 Por causa de uma pessoa
 O rio de Piracicaba
 Vai jogar água pra fora
 quando chegar a água
 Dos olhos de alguém que chora
 Eu quero apanhar uma rosa
 Minha mão já não alcança
 Eu choro desesperado
 Igualzinho a uma criança
 Duvido alguém que não chore
 Pela dor de uma saudade
 Eu quero ver quem não chora
 Quando ama de verdade.

Pode-se observar que essa composição traz, em sua memória discursiva, dois elementos das cantigas trovadorescas de amor: “O trovador assume o eu-lírico masculino: é o homem quem fala” e a “expressão da coita (dor, sofrimento) amorosa do trovador, por amar uma mulher inacessível, que não lhe corresponde e a quem rende vassalagem amorosa” (MAIA, 1989, p.111).

Considerando que, nas cantigas de amigos, o ambiente é rural ou familiar e lembrando que essa música é uma composição sertaneja raiz, pode-se dizer que esse discurso traz em sua memória a mistura das duas cantigas: de amor e de amigo, haja vista que quem fala é um homem que sofre por não poder ficar com a pessoa amada: “Eu choro desesperado/Igualzinho a uma criança”. Não fica claro nesse discurso se a mulher por quem o sujeito sofre é do campo ou da cidade e nem a sua posição social.

Vários elementos dessa música são metáforas da dor e do sofrimento experimentados pelo sujeito discursivo, como por exemplo as palavras *rio* e *nascente*, as quais hiperbolizam, a tristeza: “O rio de Piracicaba/Vai jogar água pra fora/Quando chegar a água/Dos olhos de alguém que chora” e “Só existe uma nascente/A nascente dos meus olhos/Já formou água corrente”.

Outro fato a se observar é que, nesta letra, não há variantes lingüísticas do homem do campo, ou seja, há uma construção nos padrões da norma culta. Também pode-se observar que não há uma depreciação da figura feminina.

Já em *Sodade, meu bem sodade* (Zé do Norte), que também fala do sentimento de amor e do sofrimento que a falta da pessoa amada provoca, não há essa preocupação com a correção gramatical, como o próprio título prenuncia:

Sodade, meu bem sodade
 Sodade do meu amor
 Sodade, meu bem sodade
 Sodade do meu amor
 Foi embora e não disse nada
 Nem uma carta deixou
 Os óios da cobra verde
 Hoje foi que arreparei
 Se arreparasse a mais tempo
 Não amava a quem amei
 Quem levou o meu amor
 Deve ser o meu amigo
 Levou pena deixou glória
 Levou sodade consigo
 Arrenego de quem diz
 Que o nosso amor se acabou
 Ele agora está mais firme
 Do que quando começou
 Sodade, meu bem sodade
 Sodade do meu amor

Nessa composição, o sujeito pressupõe que foi traído por sua mulher: “Quem levou o meu amor/Deve ser o meu amigo”. Na formação discursiva de uma sociedade patriarcal, ele seria considerado um “trouxa” ou um homem sem pulso por isso. No entanto, isso não é motivo para ele depreciar a figura feminina, nem querer se vingar dela ou do amigo, muito pelo contrário; ele diz ao final da música: “Arrenego de quem diz/Que o nosso amor se acabou/Ele agora está mais firme/Do que quando começou”.

Nota-se também que, em momento algum, há a exaltação do corpo da mulher e o que sobressai é o sentimento de amor. Na música, ele não chora a perda da mulher em si, mas a perda do sentimento de amor que poderia ter acontecido, e não aconteceu, com o abandono da mulher.

Assim como *Rio de Lágrimas*, essa letra também remete, indiretamente, à memória discursiva das cantigas trovadorescas: o eu-lírico é masculino e há expressão de dor e sofrimento. A vassalagem, no entanto, se dá não pela inacessibilidade da mulher, mas sim pelo possível perdão pelo abandono e pela traição. A menção a ditos populares (memória discursiva cristalizada) também são encontrados nessa letra, quando o sujeito diz que se tivesse percebido serem os olhos da pessoa amada, verdes, não a teria amado. Essa memória remonta a um dito popular comum no estado de São Paulo que diz: “Olhos azuis são falsos/Olhos verdes traiçoeiros/E os castanhos verdadeiros”. Como pode ser notado, ao dizer isso, o sujeito cria o efeito de sentido de que o miscigenado caboclo é confiável. Além disso, a estrutura composicional de *Sodade, meu bem sodade* é tão singela quanto as cantigas trovadorescas.

Uma outra música que trata do sofrimento amoroso é *João-de-barro*, composta por Teddy Vieira e Murilo César Cury. Nela, o sofrimento que vem do amor não se dá por causa da distância, mas sim pela traição. No entanto, essa traição não é perdoada como na música anterior, pois a formação discursiva, de cunho religioso, é de que os adúlteros devem ser castigados e Deus dá força para o castigo: “Nosso senhor me deu força nessa hora/A ingrata eu pus pra fora”.

Vale lembrar que quem manda a mulher embora e passa a tratá-la com indiferença não é o João-de-barro, mas o narrador da canção. A atitude de João-de-barro fica implícita, isto é, ele mata sua amada, ao trancá-la para o resto da vida na casa, na qual ele construiu:

O João-de-barro, pra ser feliz como eu
Certo dia resolveu
arranjar uma companheira

No vai-e-vem, com o barro da biquinha
 Ele fez sua casinha
 Lá no galho da paineira
 Toda manhã, o pedreiro da floresta
 Cantava, fazendo festa,
 Pra aquela que tanto amava
 Mas quando ele ia buscar o raminho
 Pra construir o seu ninho
 Seu amor lhe enganava,
 Mas, neste mundo, o mal feito é descoberto:
 João-de-barro viu de perto
 Sua esperança perdida.
 Cego de dor, trancou a porta da morada,
 Deixando lá sua amada,
 Presa pro resto da vida
 Que semelhança entre o nosso fadário
 Só que fiz o contrário
 Do que o João-de-barro fez
 Nosso Senhor me deu força nessa hora,
 A ingrata eu pus pra fora,
 Por onde anda eu não sei!

Frisa-se que, no mundo dos animais, o único juiz é Deus; já, no dos seres humanos existe também a lei dos homens, que ,por meio da vigilância e do controle dos corpos, pune os que não se assujeitam. Desta forma, entende-se que se o João-de-barro pode matar a sua amada sem sofrer as conseqüências desse ato, mesmo que implícito, o mesmo não aconteceria com o narrador da história.

Observa-se que o João-de-barro fez tudo pela mulher que escolheu para companheira: “Certo dia resolveu/Arranjar uma companheira”, construiu uma casa e “Toda manhã/Cantava, fazendo festa/Pra quem ele tanto amava”, mas, quando houve a traição, ele se vingou trancando-a.

A vingança do homem traído apresenta uma FD que remete ao interdiscurso cristão do velho testamento, para o qual a mulher adúltera deve ser castigada, ou ainda ao Alcorão, para o qual, a mulher deve submissão total ao homem e há a proibição de mostrar o corpo em público.

Percebe-se, então, a significativa diferença desta música com as anteriores. Se em *Sodade, meu bem sodade* e em *Rio de lágrimas* a mulher era de certa forma idealizada, em *João-de-barro* a mulher é depreciada, tem sua imagem construída como traiçoeira, ingrata e

adúltera. Observa-se também que, novamente nessa composição, apresenta-se uma memória discursiva cristalizada, ou seja, a menção à lei do Talião: “Olho por olho, dente por dente”; ou ainda, dos ditados “mentira tem perna curta” e “Não há o que não se faça que não seja revelado”.

Outra composição que apresenta a mulher como adúltera, traiçoeira e ingrata é a música *Cabocla Tereza*, de Raul Torres e João Pacífico. Se em João-de-barro não fica explícito o assassinato da amada, pois ele a tranca pelo resto da vida em sua casa, nessa composição há a eliminação da vergonha de ser traído pela morte da companheira:

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar.
No arto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá
E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor,
Felicidade não quis.
Pois o sonho neste oíá
Paguei caro meu amor
Pra mor de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou.
Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela eu fui procurá.
Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Essa cabocla eu matei
É a minha história, doutor

Nota-se que a formação discursiva do sujeito é a de que o homem, por ser o provedor, tem direitos sobre a mulher, tratando-a como propriedade, como nos trechos: “Há tempo **eu** fiz um ranchinho/Pra **minha** cabocla morar”¹⁹

O tema da violência pode, em um primeiro momento, aparentar ser coisa de uma pessoa que não é civilizada, que não possui educação, ou ainda uma atitude arcaica do tempo em que as leis do vigiar e punir ainda não tinham chegado a todos os lugares. No entanto, esse

¹⁹ Grifo nosso.

tema nunca foi tão atual. A revista **Istoé** de 29 de novembro de 2006 traz como capa a reportagem *Amores violentos*, que trata justamente do assunto abordado pela música: o amor e a morte por amor. Segundo o articulista Aziz Filho, o sujeito que mata a companheira o faz porque “se sente dono da mulher. Qualquer suspeita fere o seu orgulho e pode levar um sujeito menos equilibrado a matar” (FILHO, 2006, p. 70). Como foi observado, o sentimento de posse era algo vivenciado pelo sujeito da canção.

Pode-se dizer, também, que essa letra remete à memória das tragédias gregas:

A tragédia na Grécia, não era sinônimo de acidente ou destino negativo. Como gênero teatral, cumpria a função positiva de mostrar o perigo de alguém perder o equilíbrio e se entregar as emoções extremas (Idem, p. 71).

Como pode ser observado é exatamente isso que acontece com o Caboclo do discurso: ele perde o equilíbrio ao saber que fora traído e deixa-se levar pelas emoções cometendo o assassinato. É possível dizer que ele, ao perceber o ato cometido, apesar da religiosidade freqüente nas letras das canções raízes, não tenta se esconder e assume as consequências de seus atos. Ele está narrando sua história para um doutor, provavelmente um delegado “É a minha história, doutor”.

Diante desta confissão, dependendo da FD do leitor/ouvinte, pode-se reforçar a imagem do homem do campo como ingênuo, e/ou ao mesmo tempo, como honesto. Contudo a honestidade pode ser vista como ingenuidade dependendo da FD na qual os sujeitos estão inseridos.

Uma outra música a ser analisada é a composição *Viola Quebrada* de Mario de Andrade e Ary Kerney. Essa letra, que também trata do relacionamento amoroso de um caipira, apresenta um outro fator quando comparada às demais letras selecionadas: a confirmação da imagem do Jeca de Monteiro Lobato e de Mazzaropi, além da visão do que é considerado trabalho e do que não é considerado trabalho em uma sociedade capitalista. Segue abaixo um trecho da letra para posterior comentário:

Quando da brisa do açoite
 A frô da noite se acurvou
 Fui se encontrar
 Com a maroca, meu amor
 Eu senti n'arma
 Um golpe duro
 Quando ao muro
 Lá no escuro
 Meu oiá andou buscando
 A cara dela e não achou
 Minha viola gemeu
 Meu coração estremeceu
 Minha viola quebrou
 Meu coração me deixou
 Minha maroca resorveu
 Pro gosto seu
 Me abandona
 Porque o fadista
 Nunca sabe trabaíá
 Isso é besteira
 Que as frô
 Que brilha e cheira
 A noite inteira
 Vem depois a fruta
 Que dá gosto de saborear
 Minha viola...
 Por causa dela sou rapais
 Muito capais de trabaíá
 E todos dia, todas noite capina
 Eu sei carpi por que
 Minh'alma ta arada
 Loteada
 Capinada com as foiça
 Dessa luz do seu oiá

Como pode ser observado essa canção, que é composta por intelectuais, possui mais regionalismos e variantes lingüísticas do que as outras letras analisadas até o presente momento. Os termos como: *frô*, *arma*, *gorpe*, *oiá*, *resorveu*, *trabaíá* [...] comprovam esse fato. Nota-se também que, nesta música, há a ausência do trabalho ou menção do campo, na primeira parte, sendo assim, o caipira não aparece como agricultor, ou seja, como trabalhador da terra, mas sim como violonista.

Observa-se, também, nessa composição, a presença muito forte de dois discursos: o da fábula *A cigarra e a formiga* e o do personagem Jeca Tatu. Ou seja, ele é caipira, o que se justifica pela sua variante. O próprio personagem de Mazzaropi usava essa norma de linguagem. Além disso, percebe-se que sendo caipira, ele não é trabalhador, o que pode ser

comparado à “preguiça” do Jeca, mas ele canta como a cigarra da fábula, que, pensando apenas na diversão (música), não faz a reserva dos alimentos para a chegada do inverno, como as formigas fazem. Sem comida, nem abrigo, na estação mais fria, tem que pedir ajuda para as formigas trabalhadoras.

Sendo assim, observa-se que o sujeito, sendo caipira e não trabalhador, foi abandonado, fato que o deixou nervoso a ponto de quebrar a viola. Mas, no final, ele faz questão de afirmar que sabe trabalhar, ou seja, se isso for condição para que sua amada volte, ele o faz. Outra representação do homem do campo refere-se à forma que ele lida com a amizade.

3.3 A amizade para o caipira

O caipira, além, da alta valorização pela terra, a qual faz parte de sua formação ideológica, da consideração pela sua família e do amor, às vezes, passionais que dedica a sua amada, também possui amigos e é sobre essa relação que esse subitem pretende discutir, valendo-se para isso de dois discursos *O menino da porteira* (Teddy Vieira/ Luizinho) e *Chico Mineiro* (Tonico e Francisco Ribeiro).

A composição *O menino da porteira* narra a história de um boiadeiro que se apega a um menino que sempre o ajudava abrindo uma porteira. Neste discurso, o sujeito não é um caipira, mas sim um boiadeiro e, sendo assim, ele não lida propriamente na terra, mas com bois ao som do berrante.

Pode-se dizer que ser boiadeiro é uma outra instância discursiva do campo, que, por sua vez, não carrega na memória a mesma carga que o termo caipira. A palavra caipira foi assumindo, no decorrer dos tempos, o sentido de: acomodado, relaxado e relapso. Ser boiadeiro significa ser aventureiro, valente e viril. Isso revela uma outra representação do

homem do campo. Essa representação é apreciada por muitos meninos, principalmente dos que habitam a zona rural. É o que parece acontecer em *O menino da porteira*:

Toda vez que eu viajava
 Pela estrada de Ouro Fino
 De longe eu avistava
 A figura de um menino
 Que corria abria a porteira,
 E depois vinha me pedindo:
 "Toque o berrante, seu moço,
 Que é pra eu ficar ouvindo"
 Quando a boiada passava
 E a poeira ia baixando,
 Eu jogava uma moeda
 E ele saía pulando:
 "Obrigado boiadeiro,
 Que Deus vá lhe acompanhando"
 Praquele sertão a fora,
 Meu berrante ia tocando
 No caminho desta vida,
 Muito espinho encontrei
 Mas nem um calou mais fundo
 Do que isto que passei
 Na minha viagem de volta,
 Qualquer coisa eu cisme
 Vendo a porteira fechada,
 O menino eu não avistei
 Apeei do meu cavalo,
 No ranchinho beira-chão
 Vi uma mulher chorando
 Quis saber qual a razão
 "Boiadeiro, veio tarde,
 Veja a cruz no estradão
 Quem matou o meu filhinho
 Foi um boi sem coração"
 Lá pras bandas de Ouro Fino,
 Levando gado selvagem
 Quando eu passo na porteira,
 Até vejo a sua imagem
 O seu rangido tão triste
 Mais parece uma mensagem
 Daquele rosto trigueiro,
 Desejando-me boa viagem.
 A cruzinha do estradão,
 Do pensamento não sai.
 Eu já fiz um juramento
 Que não esqueço jamais
 Nem que o meu gado estoure,
 E eu precise ir atrás
 Neste pedaço de chão
 Berrante eu não toco mais.

Ao se comparar essa letra com a analisada anteriormente (*Viola Quebrada*), percebe-se que, na segunda, o sujeito se via como vagabundo e preguiçoso por trabalhar com as mãos

(viola), mas que, na música em questão, o sujeito se vê como trabalhador e valoriza o que faz ele é boiadeiro e o seu berrante pode ser interpretado como um estímulo à aventura em que se alia a virilidade (de ser boiadeiro) e a arte (música que atrai).

Nessa composição não aparece a figura paterna do menino da porteira, pode-se dizer então, que essa posição é representada pela figura do boiadeiro, que sendo forte e viril poderia ser o salvador do menino “Boiadeiro veio tarde/Veja a cruz no estradão”. Nota-se também que o boiadeiro nessa música além de forte e desbravador é também sensível, haja vista que se emociona com o que aconteceu com seu amigo “a cruzinha do estradão/do pensamento não sai”.

Pode-se observar, também, a presença de duas formações discursivas: a religiosa e a mítica. A primeira é representada pela figura de Deus, quando o sujeito diz: “Que Deus vá lhe acompanhando”; isso apresenta a FD religiosa cristã. A segunda é representada pelos pedidos ao pé da cruz que se encontra no caminho, como simpatia para curar uma doença (santificação do morto).

Outra música que aborda a questão da amizade é *Chico Mineiro* de Tonico e Francisco Ribeiro:

Cada vez que me lembro
Do amigo Chico Mineiro
Das viagens que eu fazia
Ele era meu companheiro
Sinto uma tristeza, uma vontade de chorar,
Lembrando daqueles tempos
Que não mais hão de voltar
Apesar de ser patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro
Caboclo bom e decidido,
Na viola dolorido,
E era pião dos boiadeiros
Hoje porém, com tristeza,
Recordando das proezas,
Das viagens e motins,
Viajamos mais de dez anos,
Vendendo boiada e comprando,
Por este rincão sem fim
Mas, porém, chegou o dia
Que o Chico apartou-se de mim:
Fizemo a última viagem

Foi lá pro sertão de Goiás
 Foi eu e o Chico Mineiro
 Também foi o capataz
 Viajemo muitos dia
 Pra chegar em Ouro Fino
 Aonde passamos a noite
 Numa festa do Divino
 A festa tava tão boa
 Mas antes não tivesse ido
 O Chico foi baleado
 Por um homem desconhecido.
 Larguei de comprá boiada
 Mataram o meu companheiro
 Acabou-se o som da viola
 Acabou-se o Chico Mineiro
 Depois daquela tragédia
 Fiquei mais aborrecido
 Não sabia de nossa amizade
 Porque nós dois era unido
 Quando vi seus documento
 Me cortou o coração
 De sabê que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão.

Essa composição possui semelhança com a estudada anteriormente. Nela como em *O menino da porteira* o sujeito é boiadeiro, ou seja, trabalha com bois e não com a terra propriamente dita: “Viajamos mais de dez anos/Vendendo boiada e comprando”. Seu amigo morre: “O Chico foi baleado/Por um homem desconhecido” e o sujeito discursivo pára de exercer sua profissão em respeito ao amigo morto: “Larguei de comprar boiada/Mataram meu companheiro”. Ou seja, os valores como a amizade, o respeito, a consideração e a religiosidade estão interligados na representação do homem da zona rural.

Nesta composição observa-se também a memória discursiva do movimento romântico, representada pelo saudosismo e a idealização do passado “sinto uma tristeza, uma vontade de chorar/Lembrando daqueles tempos/Que não hão de voltar”. Outro fato a ser apontado é que, nesta letra, o patrão não é representado como um ser arrogante ou desumano, muito pelo contrário ele é humano e valoriza os bons empregados, tanto é que ele os considera amigos “Apesar de ser patrão/Eu tinha no coração/O amigo Chico Mineiro”.

Destaca-se que, mais uma vez, o sujeito, representante do campo na música sertaneja raiz, deixa de fazer algo que gosta em respeito e homenagem ao amigo que se foi. Isso se deve em grande parte à sua religiosidade. Sobre ela, falar-se-á um pouco mais no próximo subitem.

3.4 A volta do acontecimento²⁰: Romaria

Renato Teixeira, como foi dito no primeiro capítulo, pertence à “jovem guarda” dos cantores caipiras e compôs *Romaria*. Desde a interpretação de Elis Regina, essa música foi gravada por inúmeros outros cantores sertanejos, tornando-se um hino dos caipiras. Prova disso é que, na maioria dos rodeios, celebração e exaltação da vida rural, essa música é tocada como abertura.

Sobre essa música, é importante retomar uma citação do primeiro capítulo:

Quando Elis gravou *Romaria* em 1977, foi como se através da linguagem renovadora dos anos 70 o homem da roça ganhasse um terno de linho, bonito e bem talhado, e se abrissem as porteiras de um universo quase marginal à classe média urbana. Naquele momento, o caboclo saltou o brejo que o segregava das rádios FM, deixou de picar fumo num cantinho menosprezado da cultura nacional e assumiu de vez a condição de um dos grandes inspiradores do cancionário popular (NEPOMUCENO, 2001, p. 372).

Desta forma, explica-se o subtítulo acima, ou seja, a música caipira volta a fazer sucesso nas rádios do país, porque foi interpretada por uma cantora que na década de 70 (Elis Regina) era apreciada ou mesmo endeusada pelo público cult da, então famosa MPB, da qual faziam parte, Caetano, Chico, Gil, Gal entre outros. Contudo, é bom frisar que esse sucesso veio pela voz de dois moradores da zona urbana (Renato Teixeira e Elis Regina). Abaixo segue a composição:

É de sonho é de pó
O destino de um só
Feito eu

²⁰ O acontecimento é um termo utilizado pelo filósofo Michel Foucault e significa o retorno resignificado.

Perdido em pensamentos
 Sobre o meu cavalo
 É de laço é de nó
 De gibeira e jiló dessa vida
 Cumprida o sol
 Sou caipira, Pirapora
 Nossa Senhora de Aparecida
 Ilumina a mina escura e funda
 O trem da minha vida
 O meu pai foi peão
 A minha mãe solidão
 Meus irmãos perderam-se na vida
 A custa de aventuras
 Descasei, joguei
 Investi, desisti
 Se a sorte, não sei
 Nunca vi
 Sou caipira, Pirapora
 Nossa Senhora de Aparecida
 Ilumina a mina escura e funda
 O trem da minha vida
 Me disseram porém
 Que eu viesse aqui
 Pra pedir
 De romaria e prece
 Pa nos desaventos
 Como eu não sei rezar
 Só queria mostrar
 Meu olhar, meu olhar, meu olhar
 Sou caipira, Pirapora
 Nossa Senhora de aparecida
 Ilumina a mina escura e funda
 O trem da minha vida

Observa-se que, se, nas outras músicas, o núcleo familiar deixava transparecer o modelo “burguês”, nessa interpretação, a família é tratada de uma outra forma: o pai é peão e por isso não pára em casa. Os irmãos saem em busca de aventura e provavelmente trabalho, e a mãe em casa encontra-se sozinha. E o sujeito da música já foi casado, ou seja, por motivos que não deixa transparecer, deixou a esposa. Os termos: *descasei*, *joguei*, *investi*, *desisti* demonstram o desânimo desse sujeito perante a vida que tem, representando o caipira como ser sofredor, tal como já se observou nas outras composições analisadas, embora em uma outra instância de sofrimento.

Sendo assim, esse retrato da família não é idealizado, mostrando os percalços que toda a vida possui. Nesta letra, o sujeito faz questão de mostrar que a vida no campo é sofrida, que as pessoas enfrentam problemas. Pode-se dizer que essa concepção de família está muito mais

próxima da estrutura familiar de hoje; também a representação do homem do campo não é mais a do homem ingênuo e/ou violento e que também só valoriza e é valorizado pelo trabalho braçal, mas é alguém que tem sentimentos: “perdido em pensamentos”.

Observa-se também que se, nas outras músicas, havia a formação discursiva da religiosidade, nesse discurso, apesar de ser considerado uma oração, há a ausência dessa FD. Justifica-se isso com as passagens: “Se há sorte, não sei/Nunca vi [...] Me disseram, porém/Que eu viesse aqui/Pra pedir [...] Como eu não sei rezar/Só queria mostrar”, ou seja, ele não possui a FD religiosa, ele não acredita na sorte, não sabe rezar e foi em busca da Nossa Senhora, porque aconselharam-no a procurar o poder místico: Nossa Senhora. Portanto, remete a uma FD que constrói a imagem do homem do campo nos preceitos religiosos ou que, pelo menos, tenha uma religiosidade.

Sintetizando brevemente o que foi dito, pode-se dizer que, nos discursos analisados, encontram-se, nas FDs, as vozes de Lobato e Mazzaropi, do romantismo e das cantigas trovadorescas. Também se pode dizer que o homem do campo é representado como alguém que possui uma forte religiosidade, uma grande ligação com a família e que o amor pelo sexo oposto pode chegar à passionalidade.

Considerações finais

Ao assumir a posição de analista do discurso elegendo os conceitos de FI e FD para análise, admite-se que: “formação discursiva é aquilo que, numa dada formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que se pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Desta forma, observa-se que o que pode e deve ser dito é uma construção que precede os sujeitos, mas que estes não se encontram excluídos do processo de seleção. É por esse motivo que, no início dessa pesquisa, desenvolveu-se um retrospecto de algumas caracterizações dadas ao homem do campo no decorrer dos tempos. Ou seja, buscou-se o que se julga ser a primeira representação pejorativa dada ao caipira no conto *Urupês* de Monteiro Lobato e os desdobramentos que essa representação tomou posteriormente nos filmes de Mazzaropi.

Notou-se com isso que Lobato construiu uma representação pejorativa do homem do campo, tanto que ele veio desculpar-se pelo conto, tentando amenizar os ânimos com o manual de higiene *Jeca Tatuzinho*. No entanto, esse manual é tanto ou mais preconceituoso do que *Urupês*:

Jeca Tatu era um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha da palha. Vivia numa completa pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia, e de vários filhinhos, pálidos e tristes. Jeca Tatu passava os dias de cócoras, pitando uns enormes cigarrões de palha, sem animo de fazer coisa nenhuma. [...] Todos que passavam por ali diziam ao vê-lo “que grandessíssimo preguiçoso!”. Jeca era tão fraco que, quando ia ao mato lenhar, vinha com um feixinho que parecia brincadeira. E vinha arcado ao peso do feixinho, como se estivesse carregando uma enorme pedra. Tudo para ele não lhe pagava a pena. Não pagava a pena concertar a casa, nem fazer uma horta, nem plantar árvores de fruta, nem remendar a roupa, nem nada. A única coisa que pagava a pena era ir à venda comprar pinga e beber (LOBATO, 1996, p. 8).

É possível observar, com o trecho extraído de *Jeca Tatuzinho* e como se notou no primeiro capítulo desse trabalho, que a representação que Mazzaropi fez do homem do

campo, é uma a figura que se encontra caricaturada, ao apresentar o morador da zona rural com um sujeito preguiçoso e sem perspectivas de vida.

Como o objeto dessa pesquisa é a música sertaneja raiz, fez-se uma contextualização de discursos sobre a representação do homem do campo para ver os ecos destas representações nas músicas selecionadas. Também o objetivo foi de caracterização da música sertaneja raiz, contrapondo-a ao pop romântico, passando na “interferência” realizada pela indústria fonográfica ao ditar o que vem a ser o caipira nos dias de hoje.

Com a caracterização da música sertaneja raiz, foi observado que ela é considerada um produto genuinamente brasileiro, quando se pondera que seu surgimento deve-se aos portugueses e índios.

Notou-se também que a atual música que faz sucesso nas rádios do país, apesar de intitular-se música sertaneja, enquadra-se no que se chama de pop romântico.

Sendo a ferramenta de análise usada a AD Francesa, buscou-se fazer um pequeno apanhado de como surgiu essa teoria e de seus desdobramentos teóricos para aplicá-la nas composições selecionadas no terceiro capítulo desse trabalho.

Sintetizando este capítulo pode-se dizer que, nas músicas sertanejas raízes, confirma-se a origem de influências indígenas, representada pela relação do homem com a natureza, ora idealizando-a ora metaforizando-a. As influências portuguesas podem ser sentidas no tom melancólico do fado triste, gênero musical característico de Portugal. Lembra-se que fado significa destino que pode ser triste e fatal. Sendo assim, pode-se dizer, depois das análises realizadas, que o destino do homem do campo é a dor e o sofrimento.

No que diz respeito às representações do homem do campo, é possível dizer que ele é representado ora como caboclo, ora como boiadeiro, ora como caipira. Como caboclo, ele é representado pela figura miscigenada de índio com português, um ser forte e desbravador. Como boiadeiro, ele é viril e destemido. E, como caipira, ele ainda está fortemente

representado pela figura de Lobato: humilde e preguiçoso. Observa-se, também, que o discurso amoroso tende a ficar no fio tensivo entre a valorização e a desvalorização da mulher.

Notou-se também que o discurso de Mario de Andrade e Ary Kerney é constituído de uma formação discursiva elitizada tal qual a de Monteiro Lobato, FD esta que cria um estereótipo negativo do homem do campo. Mesmo Mazzaropi pretendendo valorizar a imagem do homem do campo, distorce-a como se viu em passagens anteriores.

Nesta pesquisa não se teve a pretensão de esgotar o assunto, mesmo porque, para a Análise do Discurso o sentido não existe *a priori*, mas sim possibilidades de sentidos que podem variar conforme o recorte e o momento sócio-histórico e econômico.

Para concluir, constatou-se que na memória discursiva dos compositores da música sertaneja raiz, encontram-se FDs que não criam os mesmos efeitos de sentido para o homem da zona urbana e que as representações de si e do outro são sempre interpelados pela ideologia, já que a FI “quem sou” não ecoa da mesma forma para públicos diferentes, haja vista que o atual pop romântico procura estar de acordo com as FDs vigentes, isto é; o homem do campo deixou de ser o caipira, o caboclo e o boiadeiro para se tornar o agrobóia ou, ainda, o cowboy americano.

Isso não se deve só à mecanização do campo, mas também à indústria fonográfica que tem, no sertanejo dos dias atuais, as expectativas do lucro exacerbado, fato este que “descaracterizou” tanto a música sertaneja raiz, (mistura indígena e portuguesa), como também as representações possíveis do homem do campo (caipira, caboclo, boiadeiro), homogeneizando dizeres e imagens.

BIBLIOGRAFIA

ALTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Heterogeneidade(s) Enunciativas*. (trad. Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi) Cad. Est. Ling. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p.25-42.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos do Estado*. (trad. Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiro de Castro) 8 ed. São Paulo: Graal, 2001.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso: História e Literatura*. São Paulo: Ática – Série Princípios, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. (trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira) 10 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BLANCAFORT, Helena Calsamiglia & VALLS, Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. España: Ariel Lingüística, 2001.

BRAIT, Beth (org). Bakhtin, *Dialogismo e Construção do Sentido*. São Paulo: UNICAMP, 2001.

BRENNEISEN, Eliane Cardoso. *Relações de poder, dominação e resistência*. Cascavel: Edunioeste, 2002.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense – coleção primeiros passos, 1999.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII* (trad. Mary Del Priori) Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 26 ed. São Paulo: brasiliense, 1988.

DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. (tese de doutorado) São Paulo: PUCSP, 2000.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Boitempo, 1997.

FILHO, Aziz. *Amores Violentos*. Em: Revista Istoé n. 1936, 2006, p. 68-73.

FILHO, Cláudio Bertolli. O Caipira paulista em tempo de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. In: *Literatura no Brasil: Identidades e Fronteiras*. (Org. Ligia Chiappini, Maria Stella Bresciani) São Paulo: Cortez, 2002.

FIORIN, José Luis. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática - Série Princípios, 1990.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber* (trad. Luiz Felipe Neves). 7 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio) 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *Microfísica do Poder*. (trad. Roberto Machado) 19 ed. São Paulo: Graal, 2004.

_____. *O que é um autor?* 4 ed. Portugal: Veja Passagens, 1997.

_____. *Vigiar e Punir*. (trad. Raquel Ramallete) 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos & duelos*. São Carlos: Claraluz, 2004.

_____. *O autor, o texto, o leitor: em torno de O Lobo e o Cordeiro*. Em: Revista JELL. Mal. Rondon: Unioeste, 1998.

JECA Tatu. Direção de Milton Amaral. Manaus: Videolar Multimídia Ltda.: Distribuidora, 1959. (95 min).

KOCH, Ingerore Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 2001.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. (trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges) Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p.535-553.

MAIA, Professor. *Curso prático de Redação Língua e Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

MANGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos* (trad. Sírio Possenti). Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. (trad. Freda Indursky) 2 ed. São Paulo: Pontes, 1993.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: As lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

MARTINS, Sérgio. SALOMANE, Roberta. *A Reinvenção Sertaneja*. ed. 1898. Em: Revista Veja, ano 38 n. 13. São Paulo: Abril, 2006, p. 124-127.

MATTOS, G. MEGALE, L. *Português 2º Grau*. São Paulo: FTD, 1990.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NAGAMINE, Helena H. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: UNICAMP, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 2001.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____ (org). *Gestos de leitura da história no discurso: uma homenagem a Denise Maldidier*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.

_____. O inteligível, o interpretável e o compreensível. In: *Leitura e perspectivas interdisciplinares*. (Org. Regina Zilberman e Ezequiel Theodoro do Silva) São Paulo: Ática, 2005, p.58-77.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 2 ed. São Paulo: Fontes, 1997.

_____. Análise do discurso: três épocas (1983). In GADET, F., HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3 ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

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

POSSENTI, Sírio. *Discurso, Estilo e Subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SARGENTNI, Vanice. NAVARRO-BARBOSA, Pedro (org). *M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. (trad. Luiz Fernando P. N. Franco) São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Solange Jobim. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. 5 ed. Campinas: Papirus. 2000.

TRISTEZA do Jeca. Direção de Amácio Mazzaropi e Milton Amaral. Manaus: Videolar Multimídia Ltda.: Distribuidora, 1965. (95 min).

