

Qualquer maneira de amor: uma análise discursiva de “Paula e Bebeto” — de Milton Nascimento e Caetano Veloso — em diferentes regravações

*Luciano Cintra Silveira*¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo analisa discursivamente diferentes regravações de Paula e Bebeto, de Milton Nascimento e Caetano Veloso com o objetivo de identificar aspectos polissêmicos e parafrásicos que ocorrem nos diferentes fios de materialidade discursiva propostos.

Palavras-chave: Milton Nascimento; regravação; música.

Abstract: In this paper we analyzed discursively different recordings of Paula and Bebetosong, that has Milton Nascimento and Caetano Veloso as authors, with the objective of identifying polysemic and paraphrasic aspects that occur in the different threads of proposed discursive materiality.

Key-words: Milton Nascimento; re-recording; song.

Introdução

Neste artigo, procurarei analisar, discursiva e comparativamente, doze diferentes gravações de “Paula e Bebeto”, de Milton Nascimento e Caetano Veloso, cuja versão original se encontra no álbum *Minas*, de 1975, de Milton Nascimento. Essas regravações foram recolhidas sem o intuito de se esgotar a busca por reinter-

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: lcs972@gmail.com

pretações, o que seria, de início, uma falácia. Tal afirmação me leva, inicialmente, à necessidade de explicitar algumas premissas.

A primeira delas, em relação direta com o que acabo de dizer, é a de que todos os elementos discursivos comparativos – aos quais me refiro como regravação – pertencem, digamos assim, a um mesmo universo de produção, a uma mesma condição sistêmica. Todas elas atravessaram as diversas linhas de produção, os diversos círculos de produção e de validação que lhes permitem serem reconhecidas como tal. Disso decorre que, assumindo que uma subjetividade coletiva se constrói nessas relações maquínicas, poderíamos de pronto qualificá-las, justamente por isso, como um redizer, como uma paráfrase discursiva.

Em segundo lugar, não haveríamos de ter acesso ao que se pode fazer de singular em processos de releitura criativa e autônoma, pois, estando do lado de cá da cadeia produtiva, só encontraríamos produtos determinados *a priori* pelo campo produtivo a que pertencem. Doze gravações sintetizam, dizendo de outro modo, um mesmo percurso, uma mesma rede complexa de negociações e de validações que materializam, ao fim, de diferentes formas, diferentes mediações de um discurso primeiro² – a obra original – e dos discursos segundos – seus comentários –, onde as regravações, segundo essa abordagem, se encontram.

Em terceiro lugar, cabe ressaltar que a aproximação do campo da Análise do Discurso ao da Musicologia, como é proposta neste trabalho, exige certa cautela, sobretudo pelas regras que vigoram em diferentes campos de conhecimento; pelas relações de permissão e interdição; e pelas relações de poder que atuam *em e através de* sujeitos, determinando seus cânones de construção de objeto, de abordagens metodológicas e de naturalização de procedimentos científicos.

Tratar uma regravação como um comentário discursivo fere os brios de um campo de conhecimento que sacraliza a expressão artística, de fato. Por outro lado, tratar uma regravação como uma expressão artística singular, algo implícito em termos como ‘versão’ ou ‘releitura’, esconde e naturaliza, em uma abordagem puramente semiótica, os aspectos maquínicos e ideológicos que se camuflam e que se acobertam por trás desses novos processos de produção.

2 Referir-me à obra original como um discurso primeiro seria inaceitável, caso estivesse presente nessa proposição a ambição de encontrar na obra um marco zero discursivo, uma origem. Diferentemente disso, proponho pensar a obra original como uma materialidade discursiva que, dadas suas próprias condições de produção, suas redes de filiação, suas memórias e demais relações históricas e sociais, é capaz de nascer enquanto objeto. Nas palavras de Foucault (2012), quando se refere aos discursos e sua relação com o comentário, discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer (FOUCAULT, 2012: .21).

Não obstante a presença do criativo e do artístico em atividades como arranjo, orquestração e interpretação; e em até mesmo as demais atividades de manipulação do audível, tais como mixagens e masterizações, existe um *background* que viabiliza e que permite que essa expressão nova venha à baila. Esse *background* está na ordem do ideológico e está sujeito às questões discursivas, pois ele próprio é um comentário, um discurso segundo, e sua materialidade, sua mediação, encontra apoio no produto que daí resulta: a regravação.

Desenvolvimento

A singularidade das regravações, essa singularidade que buscamos identificar, se expressa silenciosamente por meio do não-dito, portanto. Entendendo a relação dito/não-dito ao campo da musicologia – isto é, enquanto o dito se relaciona à linguagem estruturada e, portanto, aos elementos concretos da composição, da interpretação e do arranjo –, o não-dito está conectado aos elementos negativos, apagados ou derramados presentes na obra, mas que, embora fundamentais na produção do sentido, escapam a uma análise formal e estrutural, fundamentada na semiótica da música, uma análise sintática, digamos assim.

É exatamente nessas ranhuras, nessas fissuras que a singularidade encontra seu lugar e torna a paráfrase uma polissemia, sob o ponto de vista discursivo; e torna uma reprodução formal uma unidade discursiva de um redizer, que acoberta, silenciosamente, codificadamente, uma singularidade expressiva que pode corroborar ou até mesmo contradizer o já-dito.

Davallon (1999) desenvolve uma ampla reflexão a respeito do que ele chama de “objeto cultural”, sobretudo no que se refere à (leitura de), partindo de dicotomias como história/memória e documento/monumento. Segundo ele, a estrutura do fato – fazendo referência à origem do objeto – se encontrará sempre em sua própria estrutura: “ele [o objeto] se tornará indissociavelmente documento histórico e monumento de recordação” (DAVALLON, 1999: 26). A forma como analisa o ‘objeto cultural’ – imagético – e o processo perceptivo nos é especialmente relevante, a título introdutório, para os objetivos deste trabalho.

Sobre o processo perceptivo, esse autor diz que “as qualidades de um produto (...) [o fazem] se posicionar em meio ao grupo social dos consumidores desse produto” (DAVALLON, 1999: 28) e que, nesse processo, o receptor “desenvolve uma atividade de produção de significação; esta não lhe é transmitida toda pronta” (idem).

Com o desafio de transpor, por analogia, tal argumentação ao campo da música, podemos entender, nos limites deste texto, segundo essa perspectiva, que “Paula e Bebeto” carrega em si – enquanto ‘objeto cultural’ – “a essência do ato (como seu acontecimento, como objeto histórico), mas, por outro lado, transfere ao receptor uma outra parcela da produção de sentido, que se constrói, silenciosamente, no processo de percepção.

Sobre o objeto em si, o autor diferencia dois modos de significação, o semiótico e o semântico. Se, no primeiro, há a preocupação com “o reconhecimento de unidades de significação previamente definidas”, no segundo há uma busca pela “compreensão do texto em sua totalidade” (DAVALLON, 1999: 30). Ele ainda acrescenta que, se o primeiro se debruça sobre aspectos formais, o segundo se preocupa, sobretudo, com a instância textual e enunciativa (idem).

Em “Paula e Bebeto”, enfim, não nos interessa apenas o aspecto formal dessas unidades de significação estruturadas pela linguagem – que é onde se fixa o estudo da semiótica da música: tonalidades, andamentos, intervalos, variações melódicas etc. Nossa preocupação está, sobretudo, em discutir as condições discursivas dessa produção, entendendo, pois, a música como discurso conectado historicamente com sua própria condição de produção. Enquanto, sob o ponto de vista semiológico, nos perguntaríamos, por exemplo, “que intervalo melódico é este?”, “que tonalidade é esta?”; na perspectiva semântica, o relevante seria questionar “por que este intervalo melódico?”, “por que esta tonalidade”.

Caberia uma breve observação a esse respeito. O ato de questionar prescinde da escolha de critérios e de parâmetros definidos *a priori*, naturalmente. Nesse processo *certeuniano* de “interrogar-se o documento”, revela-se o lugar social do analista a partir do que Certeau (2011) chama de critérios de pertinência e relevância. Assim, a partir do acontecimento, se constrói o fato, vai-se do natural ao cultural³. Não é toda questão nem todo elemento que se tornam relevantes no processo de análise. Decidir por quais elementos construir o percurso leva, sobretudo, à construção do objeto. Nas palavras de Orlandi,

assim, a construção do *corpus* e a análise estão intimamente ligadas: decidir o que faz parte do *corpus* já é decidir acerca de propriedades discursivas (...) em grande medida, o *corpus* resulta de uma construção do próprio analista (ORLANDI, 2001: 63)

3 Certeau a essa altura da “Escrita da História” se refere à transladação entre natural e cultural como o processo de resignificação de paisagens naturais. Aqui tomamos o argumento no sentido metafórico, ou seja, me refiro ao *natural* como o processo de naturalização da interpretação sistemática, e cultural como uma abordagem discursiva interpretativa, que busca no erro e na falha reserva essencial de sentido.



Considerando a gravação original como esse ‘objeto cultural’ a que se refere Davallon (1999), temos, portanto, sob o ponto de vista discursivo, um enunciado cuja materialidade se reveste em múltiplas linguagens: um enunciado dito em palavras, em sons e em imagens; e não-dito em palavras, em sons e em imagens. As combinações que daí resultam vão, no processo de análise, construir o objeto discursivo sobre o qual se fala por meio de suas relações de contradição ou de reforço de significação. Nas palavras de Foucault (2008), enunciado

(...) não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2008: 98).

Um enunciado se explica, de acordo com essa perspectiva, mais por sua função do que por suas qualidades intrínsecas, de modo que, como ele mesmo exemplifica em *Arqueologia*, uma mesma sequência de signos pode se construir como enunciado em um contexto, mas não em outro. “Paula e Bebeto” se realiza, portanto, como enunciado no momento em que todas as suas estruturas internas de ordenação semiótica fazem sentido, em um dado momento histórico, para um dado número de sujeitos, seja no plano poético, seja no plano melódico, seja no plano rítmico, seja no plano harmônico. A canção se vincula e se atrela a um discurso, a uma memória discursiva e a uma formação discursiva específica, revelados no processo de análise. Discurso musical? Discurso da Música Popular Brasileira? Discurso de Milton Nascimento? Nesse sentido é que, acredito, Orlandi (2001) explicita a distinção entre leitor e analista: se o primeiro lê o documento, o segundo ativa sua leitura por processos sistemáticos de interpretação, que, em última instância, revelam a posição do próprio analista diante das questões anteriores: que discurso?

O texto é a unidade que o analista tem diante de si e da qual ele parte. O que faz ele diante de um texto? Ele o remete imediatamente a um discurso que, por sua vez, se explicita em suas regularidades pela sua referência a uma ou outra formação discursiva que, por sua vez, ganha sentido porque deriva de um jogo definido pela formação ideológica dominante naquela conjuntura (ORLANDI, 2001: 63)

O singular que se encontra em uma canção — no que se refere a essa aproximação metodológica — vem a ser essa multiplicidade de linguagens a que nos referi-



mos como *teia semiótica*. O sentido no discurso musical não se produz unicamente por sons, que estariam para a música assim como está o alfabeto para a linguagem escrita; ou como estão as cores para a linguagem visual. O sentido presente nos sons, digamos assim, se reforça — positiva ou negativamente — por um texto que o acompanha e/ou, também, por uma imagem que o ilustra. Tudo isso está no nível do enunciado original: são ações concomitantes ou, talvez, melhor dizendo, instâncias diferenciadas para um mesmo ato enunciativo, diferentemente do que seriam se fossem pensadas como comentários (no sentido *foucaultiano* de *A ordem do discurso*), que seriam enunciados segundos, produzidos a partir de algo, em referência a algo.

Souza (1998), tratando de discursividades não verbais, sobretudo imagéticas, diz, a respeito do sentido que se produz na leitura, que

enfim, procuramos entender como uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar. Um olhar que trabalha diferente quando da leitura da imagem. Enquanto a leitura da palavra pede uma direcionalidade (da esquerda para a direita), a da imagem é multidirecionada, dependendo do olhar de cada “leitor”. (SOUZA, 1998: 4).

Analogamente, podemos inferir que, em música, diversos níveis sensoriais e planos diretivos operam: ouve-se o som; entende-se o texto; lê-se uma capa, um encarte, e mesmo a letra da canção, escrita no encarte. Dessa forma, a partir dessa *teia semiótica* presente no enunciado, é possível produzir-se — em progressões geométricas — diferentes repetições, com diferentes níveis de paráfrase ou de polissemia. É precisamente essa repetição enunciativa materializada no processo de gravação que nos interessa neste artigo.

Retomando Davallon (1999), a gravação seria, pois, a repetição de um enunciado já dito, a instância da enunciação que se afirma historicamente na construção de novos ‘objetos culturais’. O que faz o enunciado ser cognoscível enquanto tal é preservado, enquanto outros elementos são passíveis de alteração:

mas é possível, sem dúvida, ir mais longe: podemos considerar que existe apenas um único e mesmo enunciado onde as palavras, a sintaxe, a própria língua não são idênticas. Consideremos um discurso e sua tradução simultânea; um texto científico em inglês e sua versão francesa; uma informação em três colunas em três línguas diferentes: não há tantos enunciados quantas são as línguas em jogo, mas um único conjunto de enunciados em formas linguísticas diferentes. Melhor ainda: uma informação dada pode ser retransmitida com outras palavras, com uma sintaxe simplificada, ou em um código convencional; se o conteúdo informativo e as possibilidades de utilização são as mesmas, poderemos dizer que ambos os casos constituem o mesmo enunciado (FOUCAULT, 2008: 117).

Os elementos que fazem da regravação uma repetição discursiva – uma paráfrase – são os que nos permitem reconhecer “Paula e Beбето” em doze regravações diferentes, em condições de produção diferentes, por sujeitos diferentes. Estamos, nesse ponto, na ordem da função enunciativa.

Sendo assim, pretendo demonstrar como essa singularidade encontra materialidade nas regravações, analisando, especificamente, apenas dois parâmetros nos limites deste artigo: o texto e o contorno melódico. A partir disso, concluímos que, do ponto de vista discursivo, há um aspecto parafrásico e um aspecto polissêmico em um mesmo objeto, colocando a regravação de “Paula e Beбето”, ao mesmo tempo, em tipologias diferentes: poeticamente parafrásico, formalmente polissêmico e, a mais interessante das três, melodicamente parafrásico e polissêmico, simultaneamente.

A questão que pretendemos problematizar neste trabalho é a de haver certo paradoxo entre o coletivo e o individual, algo que circula, discursivamente, entre o *re-dizer* e o negar. As regravações se conectam à obra original por uma rede de memória discursiva; sendo assim, cada intérprete, quando escolhe regravar “Paula e Beбето”, está se apropriando do texto; está se fazendo observador, narrador, sacerdote; está sacralizando o seu falar sobre a experiência arquetípica do amor; e, assim, dá voz ao coletivo em seu próprio canto.

Por outro lado, vamos perceber, na análise comparativa, que há elementos de afastamento, de negação (de negação discursiva) implícitos, e precisamente essa, a apropriação que, intrinsecamente, nega o enunciado original, é a nossa questão de investigação; interessa-nos os deslizamentos de sentidos que fazem do “qualquer maneira de amor” um re-dizer, mas a seu modo. Do ideal de um “qualquer maneira”, transitamos para um real “à minha maneira”; de um sujeito que se projeta no coletivo, para um coletivo que se particulariza no sujeito.

Instâncias diferentes de enunciação são costuradas em uma teia semiótica cuja relação molecular ora é ora é negativa. A fim de viabilizar o processo de análise, consideremos, ainda que reconhecendo o nível – necessário – de arbitrariedade envolvido, três fios diferenciados dessa teia, aos quais daremos o nome de *fios de materialidade discursiva*. O termo parece adequado, pois essa noção, desenvolvida por Foucault na *Arqueologia*, se refere, de fato, ao suporte concreto do enunciado, àquilo que corresponde materialmente ao ato de enunciar e que carrega em si o enunciado e, ao mesmo tempo, é causa e efeito de si mesmo. Se a materialidade sustenta o ato enunciativo e garante que ele seja dito, sua existência só é possível por um enunciado que nele encontra sua materialização.

Consideraremos três fios diferenciados de materialidade discursiva, que, digamos assim, se organizam em níveis decrescentes de materialidade. Se, no primeiro nível, nos atermos em aspectos mais visíveis, mais palpáveis do enunciado, estaremos tratando, no terceiro, de níveis mais sutis e abstratos, de questões que produzem sentido silenciosamente, sem que sua existência material seja apercebida no processo de leitura, como cores de fundo, imagens de fundo de um texto de propaganda. Esses elementos conduzem a produção de sentido sem que se perceba: estamos, pois, no nível do implícito, do não-dito.

Aplicando essa proposição ao campo do audível, poderíamos, inclusive, a essa altura, fazer uma correspondência desses fios com os tipos de escuta a que se refere Barthes (1990). Para ele, a escuta é um ato psicológico, e seus três tipos distintos conduzem o ser desde uma atividade fisiológica até a formação de uma significância geral. Ter-se-ia, portanto, o movimento que vai do signo ao significante (óbvio); e o que deste segue para uma significância (obtusos), esta última atrelada à dimensão do inconsciente ou do divino:

a partir daí a escuta está ligada (sob infinitas formas variadas, indiretas) a uma hermenêutica: escutar é colocar-se em posição de decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo, para fazer com que venha à consciência o 'lado secreto' do sentido (aquilo que é vivido, postulado, intencionalizado como oculto). A comunicação implicada nesta segunda escuta é religiosa: estabelece a ligação entre o indivíduo ouvinte e o mundo secreto dos Deuses, que, como sabemos, falam uma língua de que apenas alguns fragmentos enigmáticos chegam ao homem(...) (BARTHES, 1990: 220).

Na música popular, a palavra está no primeiro fio: é aquilo que todos ouvem e repetem; que todos cantam, entendendo ou não, concordando ou não. Aspectos musicais e sonológicos estão, via de regra, no *background*, direcionando a produção de sentido. Curiosamente, sem dúvida, como um ambiente idiomático, é dominado por outro, em que estão em jogo relações de poder e mercado, talvez. Na música popular, o texto guia a leitura e é estruturante, tanto de sentido como de processo de recepção. Tratando especificamente do discurso não verbal, Souza (1997) indica que o direcionamento da interpretação também evidencia uma forma de silenciamento:

outra forma de se silenciar a imagem é aquela que pode ser pensada através de um trabalho de interpretação, operado na mídia, quando esta se interpõe entre o espectador e a imagem num processo de produção de significação bastante direcionado, através do qual se determina uma disciplinização na interpretação da imagem. A complexidade de um conjunto de imagens distintas se reduz a um processo de interpretação uniforme e um sentido (que se quer) literal se impõe (SOUZA, 1997: 8).

A disciplinização está presente, em nosso caso, na própria teia semiótica, no texto que orienta a escuta. Sendo assim, consideraremos a palavra como nosso primeiro fio de materialidade discursiva. Procuraremos identificar, isolar, agrupar diferentes casos a partir desse primeiro filtro; e determinar como se comporta o texto nas diferentes gravações, estabelecendo, a partir daí, o recorte pertinente para a análise subsequente. Interessa-nos, neste primeiro momento, descartar qualquer desvio produzido, pois estamos perseguindo o desvio implícito. Procuraremos identificar as regravações que permaneceram fiéis ao texto original, para testá-las, em seguida, no segundo fio.

O segundo fio preserva, ainda, forte conexão com a palavra. Nos ateremos à organização estrófica. A ordenação do dizer, um ato enunciativo materializado em uma estrutura sequencial que produz um determinado sentido, pode ser ressignificado quando ocorre alteração dessa ordenação de signos, caracteres, frases e – em nossa proposta – estrofes. Foucault dá o exemplo da sentença “A+B=C+D”, que produz um sentido, enquanto enunciado, mas que não o faria, caso houvesse uma reordenação tal como “ABC+=D” (FOUCAULT, 2008: 108). As propriedades do campo – que ele define como formação discursiva – resultantes da relação do sujeito com essa formação discursiva (formas de autorização ou interdição discursiva) definem, em última análise, se determinado enunciado é possível, se é aceitável, se é verdadeiro.

Em nosso caso, partimos de uma canção composta de cinco estrofes (A,B,C,D,E). Os casos que apresentarem desvio em relação à organização estrófica não nos interessam. Após essa etapa, chegaremos ao terceiro fio, em que trataremos de aspectos musicais, onde nos interessa identificar o erro, o desvio. No nível do implícito, o erro nega a repetição do enunciado: encontramos o erro, o equívoco (ORLANDI, 2001); e encontramos o negativo significativo (CERTEAU, 2011).

Na produção do sentido discursivo de “Paula e Beбето”, esses três fios se inter-relacionam, se confirmam e se contradizem, evidenciando equívocos e desvios particularmente interessantes. Como método de argumentação, vamos analisar como se comportam as doze gravações em cada um desses fios discursivos. A presença de polissemias ou paráfrases discursivas – no nível de materialidade correspondente – determinará se a regravação será analisada no fio subsequente ou se será descartada:

- (1) paráfrase no primeiro fio de materialidade discursiva;
- (2) paráfrase no segundo fio de materialidade discursiva; e
- (3) polissemia no terceiro fio de materialidade discursiva.

A configuração que buscamos é a de paráfrase no primeiro fio de materialidade discursiva; de paráfrase no segundo fio de materialidade discursiva; e de polissemia no terceiro fio de materialidade discursiva. As regravações que

apresentarem polissemia no primeiro fio de materialidade serão, portanto, desconsideradas, e assim sucessivamente, até que tenhamos o *corpus* para análise.

Paráfrase no primeiro fio de materialidade discursiva

Tabela1: Comparativo da organização textual e estrófica de “Paula e Beбето”.

Estrofes	Letra	Milton Nascimento	Geraldo Azevedo	Gal Costa	14 Bis / Boca Livre	Clara Sandroni	Paulo Lepetit	Valeria Andrade	MPB4	Decio Góielli	Renato Spencer	Daniela Mercury	Emerson Nogueira
A	Vida vida que amor brincadeira, vera												
	Eles amaram de qualquer maneira, vera												
	Qualquer maneira de amor vale a pena												
	Qualquer maneira de amor vale amar												
B	Pena que pena que coisa bonita, diga												
	Qual a palavra que nunca foi dita, diga												
	Qualquer maneira de amor vale aquela												
	Qualquer maneira de amor vale amar												
	Qualquer maneira de amor vale a pena												
	Qualquer maneira de amor valerá												
C	Eles partiram por outros assuntos, muitos												
	Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito												
	Qualquer maneira que eu cante esse canto												
	Qualquer maneira me vale cantar												
D	Eles se amam de qualquer maneira, vera												
	Eles se amam e pra vida ineira, vera												
	Qualquer maneira de amor vale o canto												
	Qualquer maneira me vale cantar												
	Qualquer maneira de amor vale aquela												
	Qualquer maneira de amor valerá												
E	Pena que pena que coisa bonita, diga												
	Qual a palavra que nunca foi dita, diga												
	Qualquer maneira de amor vale o canto												
	Qualquer maneira me vale cantar												
	Qualquer maneira de amor vale aquela												
	Qualquer maneira de amor valerá												

As colunas em amarelo na Tabela 1 indicam os casos em que houve fidelidade ao texto original; em vermelho, estão indicados, nas respectivas estrofes, os casos em que houve alteração textual. Observamos, portanto, que, em onze regravações,

encontramos cinco casos de alteração textual e um de regravação instrumental (em cinza), que correspondem às gravações que serão, portanto, excluídas nesse primeiro momento, por não atenderem aos critérios pré-estabelecidos.

Paráfrase no segundo fio de materialidade discursiva

No segundo fio de materialidade discursiva, nos interessa identificar os casos em que houve alteração do dizer sob o ponto de vista estrófico, isto é, se na gravação original o texto se organiza como A-B-C-D-E. Qualquer alteração dessa ordenação implica em polissemia nesse fio de materialidade. Seguimos, então, para um olhar atento sobre a organização estrófica e chegamos ao seguinte resultado:

Tabela 2: Comparativo da macro-forma de “Paula e Bebeto”.

Milton Nascimento	Intro	A	B	Intermezzo	C	D	E	Coda				
Gal Costa	Intro	A	B	Intermezzo	C	D	E	Coda				
Clara Sandroni	Intro	A	B	Intermezzo	C	D	Intermezzo	C	D	E	Coda	
Valeria Andrade	Intro	A	B	Intermezzo	C	D	E	Coda				
MPB4	Intro	D		Intermezzo	A	B	Intermezzo	C	D	Intermezzo	E	Coda
Daniela Mercury	Intro	A	B	Intermezzo	C	D	E	Coda				

A partir deste ponto, podemos excluir as regravações de Clara Sandroni e de MPB4. As regravações de Gal Costa, Valeria Andrade e Daniela Mercury serão analisadas no terceiro fio de materialidade discursiva.

Polissemia no terceiro fio de materialidade discursiva

Isolando, neste momento, os aspectos textuais, com o objetivo de identificar a construção melódico-estrutural de “Paula e Bebeto”, observamos dois tipos de estrofes, estrofes de construção binária e estrofes de construção ternária, como ilustra a Figura 1 abaixo:

Figura 1: Estrofes de construção binária e ternária.

a	a ¹	1a. Frase
		2a. Frase
	b ¹	1a. Frase
		2a. Frase
b	a ¹	1a. Frase
		2a. Frase
	b ¹	1a. Frase
		2a. Frase
c ¹	3a. Frase	
	1a. Frase	

A estrutura binária, (a), se divide em duas partes, (a' e b'), com duas frases melódicas repetidas, cada uma. Analogamente, a estrutura ternária, (b), se divide em três partes, (a', b' e c'), com duas frases melódicas repetidas, cada uma. Aplicando essa estrutura às estrofes, encontramos o seguinte resultado, sintetizado na tabela abaixo:

Tabela 3: Frases de estrofes binárias e ternárias em “Paula e Bebeto”.

Estrofes	Forma			Letra	
	Tipo	Nome	Frase		
A	Binária	a	a ¹	1a. Frase	Vida vida que amor brincadeira, vera
				2a. Frase	Eles amaram de qualquer maneira, vera
			b ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor vale a pena
				2a. Frase	Qualquer maneira de amor vale amar
B	Ternária	b	a ¹	1a. Frase	Pena que pena que coisa bonita, diga
				2a. Frase	Qual a palavra que nunca foi dita, diga
			b ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor vale aquela
				2a. Frase	Qualquer maneira de amor vale amar
				3a. Frase	Qualquer maneira de amor vale a pena
	c ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor valerá		
C	Binária	a	a ¹	1a. Frase	Eles partiram por outros assuntos, muitos
				2a. Frase	Mas no meu canto estarão sempre juntos, muito
			b ¹	1a. Frase	Qualquer maneira que eu cante esse canto
				2a. Frase	Qualquer maneira me vale cantar
D	Ternária	b	a ¹	1a. Frase	Eles se amam de qualquer maneira, vera
				2a. Frase	Eles se amam e pra vida ineira, vera
			b ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor vale o canto
				2a. Frase	Qualquer maneira me vale cantar
				3a. Frase	Qualquer maneira de amor vale aquela
	c ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor valerá		
E	Ternária	b	a ¹	1a. Frase	Pena que pena que coisa bonita, diga
				2a. Frase	Qual a palavra que nunca foi dita, diga
			b ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor vale o canto
				2a. Frase	Qualquer maneira me vale cantar
				3a. Frase	Qualquer maneira de amor vale aquela
	c ¹	1a. Frase	Qualquer maneira de amor valerá		

Temos, portanto, neste momento, o *corpus* de análise, enfim. Cinco elementos melódicos comparativos, (aa, ab, ba, bb e bc), aplicados a quatro gravações distintas: a gravação original de 1975 (Milton nascimento), a regravação de 1978 (Gal Costa), a de 2008 (Valeria Andrade) e a de 2013 (Daniela Mercury). As regravações de Valeria Andrade e de Daniela Mercury apresentam-se de maneira parafrásica,

nesse fio de materialidade: anulando diferenças de transposição tonal, necessárias para diferentes intérpretes, essas duas regravações não apresentam desvio em relação à melodia original.

Ficamos, então, com a gravação de Gal Costa, que, de todas as que foram analisadas, é a única que apresenta o comportamento que buscávamos: paráfrase no primeiro fio de materialidade discursiva; paráfrase no segundo fio de materialidade discursiva; e polissemia no terceiro fio de materialidade discursiva.

Passemos, enfim, à análise comparativa das diferentes frases⁴. A Figura 2 mostra como na gravação de Gal Costa a nota MI, nota de passagem para a nota RE na gravação original, foi ignorada. Assim, um plano melódico de três níveis, FA-MI-RE, foi alterado para dois, em FA-RE. Consideremos o texto correspondente, a saber, a palavra ‘maneira’. Do sentido original *ma-nei-ra*, chega-se ao deslizamento *ma-neira*. O território intermediário da subjetividade do sujeito do discurso parece ser apagado. Temos aí, portanto, um “qualquer maneira” à “minha maneira”. A particularização do coletivo pelo apagamento da singularidade, zona de expressão das minorias.

Figura 2: Transcrição comparativa da frase *a*'.

A Figura 3 ilustra um caso semelhante ao da Figura 2, o apagamento do intermediário (materializado discursivamente pela omissão da nota de passagem) no terceiro tempo, reiterando a mesma ideia, uma vez que o texto é o mesmo – ‘qualquer maneira’. Gal Costa assume um plano dual, “qualquer ma-neira”, que subverte o sentido original, “qualquer ma-nei-ra”. Além disso, onde o texto é “de amor”, quando troca a nota DO original por um SI, ela reforça o sentido melódico de SOL maior, que, no original, pela presença da nota DO, estaria no ambiente modal de RE Mixolídio.

4 Com vistas a facilitar o raciocínio e o processo comparativo, consideramos uma questão metodológica que devemos explicitar, antes de avançarmos. Como a gravação original de Milton Nascimento (em D) está um tom acima da gravação de Gal Costa (em C), para facilitar a comparação melódica, transpusemos a transcrição da gravação da Gal Costa para um tom acima, uma vez que a tonalidade básica não nos interessa como elemento de análise. Dessa forma, podemos nos ater, especificamente, no desvio que a regravação apresenta em relação ao original.

Devemos ressaltar, neste momento, que, pelas funções da linguagem musical, o idioma tonal gira em torno de um centro definido (tonalidade), conquanto a construção modal pareça oscilar entre diferentes centros. Enquanto, no contexto tonal, sobrevêm as relações de tensão e relaxamento que direcionam a escuta para um centro gravitacional (nesse caso, Sol Maior), no modalismo essas relações são, digamos assim, subjetivadas: a sensação de repouso no modalismo é um *constructo* histórico e social, não tanto sonológico.

Figura 3: Transcrição comparativa da frase b'.

The figure shows two staves of music. The top staff is labeled 'Milton' and the bottom staff is labeled 'Gal Costa'. Both are in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. In Milton's version, the second measure (B4, C5) is marked with a 7th fret. In Gal Costa's version, the second measure (B4, C5) is marked with a 6th fret. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Ao se afirmar um contexto tonal, afirmam-se um centro gravitacional e suas relações de dependência; afirma-se uma hierarquização das relações melódicas em torno desse centro. Enquanto, na gravação de Milton, esse trecho poderia ser representado por “qualque ma-NEI-ra de amor vale A PENA”, na regravação de Gal, a representação seria “QUALquer ma-neira de aMOR vale a pena”. Por um lado, na versão original, a presença da nota de passagem reforça a ideia de um território intermediário, ao mesmo tempo em que a finalização no grau 1 do modo mixolídio reforça o ‘valer a pena’; por outro, na regravação de 1978, o plano “qualquer maneira” é reduzido à dualidade, e o apoio da nota SOL em “amor” reforça o apagamento: não de qualquer maneira, mas da maneira certa, o amor certo e, porque não dizer, permitido.

Considerações finais

As diferentes regravações de “Paula e Bebeto” se relacionam à gravação original pela rede do interdiscurso e da memória. Os sentidos são diversos e produzidos multidirecionalmente pelo processo ao qual Orlandi (2012) dá o nome de “sentidos em fuga”. As inferências interpretativas, entendidas como efeito metafórico sobre o discurso primeiro, provocam deslocamentos diversos, desencadeando a produção de senti-

dos múltiplos ou, melhor dizendo, de variações múltiplas de sentido. Todas as regravações se relacionam entre si e com a gravação original sob o viés discursivo por efeitos de memória e de condições de produção: regravar pressupõe o gravado, assim como o comentário está para o enunciado. Mas, mais ainda, regravar pressupõe o regravado. Assim, constrói-se o que Orlandi (2012) chama de exterioridade constitutiva: em nosso caso, a relação das regravações – com o original e entre elas – multiplica, portanto, as possibilidades de produção de sentido. Orlandi(2012) parte de uma hipótese que

coloca a tensão constitutiva do processo parafrástico e polissêmico como estando na base de constituição de sentidos, no funcionamento da linguagem. Só que, pensando agora a desorganização, na relação entre os diferentes movimentos de sentido no mesmo objeto simbólico. Daí nossa posição de que, na tensão entre esses processos, os movimentos podem ser contrários, contraditórios, divergentes, partindo em diferentes direções, produzindo, muitas vezes, o que estamos chamando sentidos em fuga, no efeito da ideologia, do silêncio, no funcionamento do interdiscurso (ORLANDI, 2012: 12).

A partir da proposta dos fios de materialidade, as regravações se relacionam – positiva ou negativamente – e multiplicam as possibilidades de sentido em cada um dos fios. Pensar em como cada um desses deslizamentos pode se materializar enquanto novo gesto de enunciação é, sem dúvida, historicizar a obra e o gesto; e faz de “Paula e Beбето” um enunciado com n sentidos possíveis, propagado em n direções, contraditórias às vezes, reafirmadas em outras: tecido construído a várias mãos, a obra se constrói, portanto, a cada repetição, a cada reprodução, a cada regravação e a cada escuta.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- DAVALLON, Jean. “A imagem, uma arte de memória?” In: ACHARD, Pierre; DAVALLON, Jean; DURAND, Jean-Louis. **O papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-71.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 22ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. “Sentidos em fuga: efeitos da polissemia e do silêncio”. In: CARROZZA, Guilherme; SANTOS, Miriam dos; SILVA, Telma Domingues da (Orgs.). **Sujeito, Sociedade, Sentidos**. Campinas: RG, 2012. p.11-27

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

Referências discográficas

BOCA LIVRE E 14 BIS. Paula e Bebeto (4’10”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Boca Livre e 14 Bis ao vivo*. Rio de Janeiro: Indie Records, 2000. 1 CD.

CLARA SANDRONI. Paula e Bebeto (3’31”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Cassiopéia*. São Paulo: Tratore, 2007. 1 CD.

DANIELA MERCURY. Paula e Bebeto (2’54”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Daniela Mercury e Cabeça de Nós Todos*. São Paulo: Eldorado, 2013. 1 CD.

DÉCIO GOIELLI. Paula e Bebeto (2’06”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *MPBaby Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: MCD, 2010. 1 CD.

EMERSON NOGUEIRA. Paula e Bebeto (2’50”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Milton, Minas e mais*. Rio de Janeiro: SONY BMG, 2005. 1 CD.

GAL COSTA. Paula e Bebeto (2’05”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Água Viva*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 LP.

GERALDO AZEVEDO. Paula e Bebeto (3’35”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Cantorias & Cantadores 3*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2003. 1 CD.

MPB 4. Paula e Bebeto (3’46”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *MPB 4 ao vivo melhores momentos*. Rio de Janeiro: CID, 1999. 1 CD.

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

PAULO LEPETIT e GIGANTE BRASIL. Paula e Bebeto (4’33”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Música preta branca... e etc...* São Paulo: Tratore, 2005. 1 CD.

RENATO SPENCER e CAFÉ CAXAÇA. Paula e Bebeto (4’54”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Peneirando*. Ourense: Zouma Records, 2010. 1 CD.

VALERIA ANDRADE. Paula e Bebeto (3’07”). Milton Nascimento e Caetano Veloso. In: *Na esquina*. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 2005. 1 CD.

Sujeitos do/no rock caboclo, faroeste brasileiro: a sonoridade e os jovens em faroeste caboclo.

Cleverson Lucas dos Santos ^{1*}

Resumo: “Faroeste Caboclo”, da banda de rock Legião Urbana, com diferentes traços sonoros/linguísticos, narra a história de João de Santo Cristo. A partir dela, objetivo perceber de que maneira essa canção contribui para marcar o *rock’n’roll* brasileiro, atingindo jovens de diferentes classes sociais, ao serem instados na posição-sujeito apresentada. Além disso, analiso quais sujeitos e efeitos de sentido são provocados a partir das condições de produção discursiva à luz do referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, em Pêcheux (1990, 2009); Orlandi (1997, 2012); Ferreira (2003); Ferreira-Rosa (2012), Souza (1994); aliado à conceituação sobre música, estilo musical e juventude. O presente trabalho é parte da dissertação de mestrado em Letras, com o corpus canções da banda Legião Urbana, intitulada **Geração Coca-Cola, Filhos da Revolução**: efeitos de sentido em canções da Legião Urbana. A sonoridade da canção, aliada à construção linguística, põe em funcionamento o embate entre o espelho/duplo do real e o irrealizado das diferentes classes sociais. Assim, “Faroeste Caboclo” rompe o imaginário que se espera do roqueiro e do próprio *rock’n’roll*, permitindo aos sujeitos jovens inserirem-se nesse processo discursivo e relacionarem-se aos efeitos de sentido que lhe estão disponíveis, efeitos esses que, embora sejam aparentemente divergentes, estão na mesma canção.

Palavras-chave: Análise de Discurso, Juventude, Sonoridade.

Abstract: Faroeste Caboclo (Caboclo Western) is a song by Legião Urbana (Urban Legion) rock band that mixes different sound / linguistic tells the story of John of Santo Cristo. From her, intent to realize how this song contributes to mark the Brazilian rock'n'roll, get young people from different social classes, to be urged in the position-subject presented. Furthermore, analyzes which subjects and meaning effects are caused

1 *Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail: cleverson_lucas@msn.com

from the conditions of discursive production, on the basis of theoretical and methodological of Discourse Analysis French in Pêcheux (2009, 1990); Orlandi (2012, 1997); Ferreira (2003); Ferreira-Rosa (2012), Souza (1994) allied the concept of music, musical style and youth. This work is part of the dissertation in Letters, which had as corpus the songs of Legião Urbana (Urban Legion) band entitled "Generation Coca-Cola, sons of revolution: effects of meaning on songs of Legião Urbana (Urban Legion)". The sonority of the song combined with linguistic construction put in place the clash between the mirror / real double and unrealized from different social classes. So, Caboclo Western breaking the imaginary that is expected of the rocker and the rock'n'roll itself, allowing subjects to young enter on that discursive process, and relate to the effects of meaning that are available to you, apparently divergent, but are in the same song.

Keywords: Discourse Analysis, Youth, Sonority.

Introdução

Este artigo é fruto das análises realizadas em uma dissertação de mestrado em Letras, pautada na Análise de Discurso de linha francesa, intitulada **Geração Coca-Cola, Filhos da Revolução**: efeitos de Sentido em canções da Legião Urbana, que teve como *corpus* as canções da banda Legião Urbana. Os objetivos do trabalho eram (i) refletir o funcionamento discursivo dessas canções na produção de efeitos de sentido da/na juventude em suas condições de produção, delimitando a(s) juventude(s) evocada(s) por elas; e (ii) analisar o *rock'n'roll* enquanto estilo musical jovem. Para isso, utilizei um recorte da discografia da banda que abarcou seus três primeiros trabalhos, Legião Urbana (1985), Dois (1986), Que País é Este? 1978/1987 (1987), por essas obras conterem canções individuais e/ou coletivas compostas por Renato Russo, líder desse grupo e participante de outras bandas. Contêm canções do período da banda Aborto Elétrico (1978-1982) e de seu trabalho solo Trovador Solitário (1982).

Este artigo fundamenta-se no referencial teórico-metodológico da Análise de Discurso. Aqui, diálogo com os estudos de Pêcheux (2009, 1990) e com os desdobramentos brasileiros presentes em Orlandi (1997, 2012), Ferreira (2003) e Souza (1984), que permitem verificar o funcionamento discursivo presente na materialidade linguística e sonora das canções. No caso especificamente da canção² "Faroeste Caboclo", essas referências permitem perceber o dito, no plano linguístico, verbal, e a sonoridade, não-verbal, que

2 Tomo o termo canção enquanto composição musical que reúne letra e música e cujos termos não podem ser dissociados no processo analítico.



atuam sobre o estilo musical rock, colocando-o enquanto uma expressão mais próxima da brasilidade presente nessa composição. Além disso, fazem perceber os traços do não-dito, do silêncio, enquanto fundante: possibilidade do dizer; e o silêncio local: o silenciamento e a censura impostos durante a ditadura militar, dadas as condições de produção de meados da década de 1980, que marca o final do regime militar e o início do processo de reabertura política.

Nessa perspectiva, partindo de conceitos inerentes à AD, busco compreender em que medida o discurso presente na canção de uma banda de rock brasiliense insere-se, dialoga e confronta a rede significante existente na época, ainda sob os efeitos da interdição discursiva, tendo por horizonte a abertura política e a redemocratização; e de que maneira a materialidade linguística e sonora alarga o alcance do rock, instando diferentes juventudes a significarem(-se) com ela.

“Faroeste Caboclo” é um marco na história da música brasileira. Uma composição longa, sem refrão, que, ao ser lançada em 1987, alcançou imediatamente as primeiras posições das paradas de sucesso da época. Ainda hoje, é cultuada como um clássico do *rock* brasileiro. Em sua letra, traz a história de vida de João de Santo Cristo, um sujeito comum, em meio a adversidades e a possibilidades que a vida lhe oferece: efeitos de sentido a serem produzidos. Para o BRock, *rock* brasileiro, é um sucesso que coloca em questão, justamente, as formações imaginárias para o que se espera do *rock'n'roll* e do roqueiro, pois, diante da composição, da sonoridade e da posição-sujeito presentes na canção, acionam-se diferentes formações discursivas, desencadeando identificações diversas que vão além do imaginário do *rock*.

Além do referencial teórico referente à AD, faz-se necessário retomar outros autores que dialogam com questões inerentes à música, ao *rock* e à juventude, público-alvo inicial desse tipo de composição. Além disso, retomo as condições de produção dessa canção, situando-a em Brasília, com sua espacialidade de capital projetada do país, inserida no período da ditadura militar.

A partir disso, passa-se à análise da canção, em sua materialidade linguístico-sonora, destacando-se os efeitos de sentido produzidos a partir dessa construção e observando no estilo roqueiro uma identificação própria que o marca, de fato, enquanto BRock brasileiro, com traços linguísticos e sonoros que compõem a cultura brasileira. Além disso, é possível vislumbrar a posição-sujeito *João* provocando nos sujeitos jovens diferentes processos de identificação, irrealizado e/ou espelho do real, para as diferentes classes sociais. Com isso, o que se mostra é que, em “Faroeste Caboclo”, as fronteiras do *rock* expandiram-se frente às diferentes classes sociais, externalizando a contestação juvenil, independentemente de sua condição socioeconômica e cultural, e apontando o discurso possível e passível de ser dito.



2- Fundamentação teórica

Música e Discurso detêm aproximações possíveis, pois são significantes em meio ao processo discursivo em que se inserem/são inseridos os sujeitos, instados a produzirem efeitos de sentido. Diante disso, para compreender o funcionamento discursivo da canção “Faroeste Caboclo”, da banda Legião Urbana, opto por realizar um percurso teórico-metodológico pela Análise de Discurso de linha francesa (doravante AD) que tem como ponto de partida os trabalhos de Michel Pêcheux. Esse campo analítico tem início na França em fins da década de 60. Essa época coincide com o auge do estruturalismo como paradigma de formatação do mundo, das ideias e das coisas para toda uma geração da intelectualidade francesa (FERREIRA, 2003: 39).

Pêcheux, em meio a diversos embates teóricos, constitui um aparato teórico-metodológico que reterritorializa conceitos da Linguística, do Materialismo Histórico e da Psicanálise em uma disciplina de entremeio, colocando em questão não mais a língua, mas o discurso que a abarca.

A AD nasceu combatendo o excessivo formalismo linguístico e a relação idealista das ciências humanas, recolocando, nesse processo, o sujeito sob um viés não subjetivista:

A rigor, o que a AD faz de mais corrosivo é **abrir um campo de questões no interior da própria linguística, operando um sensível deslocamento de terreno na área, sobretudo nos conceitos de língua, historicidade e sujeito**, deixados à margem pelas correntes em voga na época (FERREIRA, 2003: 40; grifos nossos).

A linguística instaurada pelo corte saussuriano nos estudos linguísticos, ao estabelecer como seu objeto de análise a língua, fecha-se sobre si mesma, deixando a exterioridade de fora. A AD devolve-a às análises, ao considerar o discurso enquanto seu objeto; para isso, recorre à articulação entre diferentes campos teóricos. É isso o que aponta Ferreira-Rosa (2012):

Para a **Linguística** Estruturalista, construída a partir dos trabalhos de Saussure, **os falantes submetem-se ao sistema linguístico**; na **Psicanálise** de Lacan, o **“eu” aparece descentrado e dividido, e o inconsciente aparece como determinante**; e para o **Marxismo**, contrário à concepção cartesiana de que o sujeito é livre, dono de sua vontade, **o sujeito é determinado/assujeitado pelas condições materiais e pela ideologia** (FERREIRA-ROSA, 2012, p. 15, grifos nossos).

A AD articula, assim, materialismo histórico, linguagem e discurso, sob uma teoria da subjetividade de base psicanalítica, visto que, até então, as ciências humanas não questionavam o processo histórico em seu caráter contraditório da luta de classes; e visto que consideravam, também, o sujeito como consciente de si mesmo, responsável pela pro-



dução dos acontecimentos históricos. Isso é questionado pela psicanálise de Lacan, pelo inconsciente na linguagem, que estiliza o *sujeito uno e consciente*. Além disso, há sentido pré-estabelecido. São efeitos de sentidos entre os interlocutores, inseridos em diferentes formações discursivas, em diferentes condições de produção/fruição discursiva.

A canção a ser analisada é intitulada “Faroeste Caboclo”. Os efeitos de sentido que se impõe a partir dela fornecem elementos para que se perceba o posicionamento assumido pela posição-autor na composição de uma canção de *rock* com esse título. Há rupturas que serão promovidas a partir dela no interior do estilo musical *rock*: aponta-se para um gênero tradicional do cinema americano, os *westerns* ou filmes de faroeste, com suas características que mesclam aventura aos embates e conflitos promovidos por colonizadores e por nativos para a conquista do território estadunidense; aliado ao termo ‘caboclo’, que remete ao típico sertanejo nordestino ou, em uma acepção tornada depreciativa, àquilo que é produzido no país. Além disso, em um estilo musical que tem a sua instrumentalização centrada no uso das guitarras elétricas, marcado por bandas inglesas e norte-americanas, traz consigo uma roupagem sonora que remete à cultura nordestina, de versificação e de arranjo musical, compondo um imaginário voltado a elementos brasileiros.

É importante destacar que na análise do processo discursivo, dos efeitos de sentido existem formações discursivas (FD) que o determinam. Pêcheux aponta FD como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determina pelo estado da luta de classes, determina ‘o que pode e deve ser dito’” (PÊCHEUX, 2009: 147; grifos do autor). Acrescenta, ainda, que:

o próprio de toda formação discursiva é, 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**” (ça parle) **sempre “antes, em outro lugar e independentemente”**, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas (PÊCHEUX, 2009, p. 149, grifos nossos).

Pêcheux, nessa delimitação em destaque, conceitua, também, o interdiscurso, que dá sustentação a todo o dizer. É aquilo que, através do discurso, coloca em funcionamento a memória já existente. Jota de Moraes (1985), analisando a organização musical, também a coloca em relação ao construto do tempo, em periodicidade e recorrência, que são próprias do trabalho da memória:

Tais fenômenos, por sua vez, **ligam-se diretamente ao da memória, pois que sem certo tipo de memória** – seja aquela que nos faz reconhecer, no instante mesmo da audição, aquilo que veio antes e aquilo que poderá vir em seguida, seja aquela que nos remete à própria História – **não há como se relacionar com o dado musical** (JOTA DE MORAES, 1985: 20; grifos nossos).



Por ter sido composta em meio à ditadura militar, os efeitos da censura sobre a sociedade estão presentes. Um período ditatorial impõe sobre aqueles que estão sob seu jugo silenciamento e interdição. Faz-se necessário, então, dialogar com os espaços ‘vazios’ da enunciação, os não-ditos, o que ficou por dizer, bem como com as diferentes possibilidades de se dizer diante do interdito. Orlandi (1997) trabalhou com essa relação entre discurso e silêncio. A autora aponta diferentes formas de silêncio: enquanto um dos elementos constitutivos do dizer, o não-dizer como possibilidade; e, ainda, o silenciamento, que é colocar em silêncio, o não-dizer como interdição.

Outro aspecto que será analisado aqui diz respeito à relação entre verbal e não-verbal, que compõe a canção: além de fazer o diálogo entre som e silêncio, presentes nas pausas, na respiração, no fôlego, espaços complementares ao que é veiculado que permitem que se diferenciem estilos e ritmos musicais, Souza (1994) propõe um olhar mais atento e discursivo sobre o campo da sonoridade enquanto significante não-verbal. Trata-se da polifonia sobre a materialidade sonora, que permite perceber os efeitos de sentido advindos dela.

SD01: Logo, logo *os maluco* da cidade/Souberam da novidade/Tem bagulho bom aí! (LEGIÃO URBANA, *Que país é este?* 1978/1987, “Faroeste Caboclo”, Faixa 7, 1987).

Nessa sequência discursiva³ (SD), a sonoridade posta remete a acordes do *reggae*, com sua levada jamaicana, fazendo funcionar o imaginário que recai sobre esse estilo musical associado ao uso da maconha, que é confirmado pelo termo “bagulho”, expressão própria dos usuários para identificar a droga. O trecho de *reggae* sonoro não verbal reforça e reafirma o dito linguístico verbal.

Outro aspecto importante nesta análise que é próprio da AD é o de que Pêcheux, ao constituir a sua teoria não subjetiva da linguagem, retomando de Lacan a relação entre o predomínio do significante e o inconsciente, percebe que a existência do inconsciente faz com que a interpelação dos indivíduos em sujeitos do discurso pela ideologia não ocorra de maneira completa, falhando nos lapsos e nos atos falhos e provocando deslizamentos nos efeitos de sentido no interior das formações discursivas (PÊCHEUX, 2009: 277). Na canção, esse efeito evoca diferentes sujeitos que irão dialogar diferentemente com efeitos de sentido diversos.

“Faroeste Caboclo” inicia-se apresentando uma posição-sujeito que traz consigo as contradições que se encontram presentes nas formações imaginárias do ser jovem.

3 Utiliza-se aqui a noção de sequência discursiva enquanto “sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase” (COURTINE, 2009:55).

SD02: Não tinha medo o tal do João de Santo Cristo/Era o que todos diziam quando ele se perdeu (LEGIÃO URBANA, *Que país é este?* 1978/1987, “Faroeste Caboclo”, Faixa 4, 1987).

Uma vivência, uma narrativa será delineada ao longo dos versos. A expectativa do “medo” referente aos sujeitos, principalmente aos jovens, não está em *João*. Talvez, a projeção dessa característica coloque a perder muitos. Quem seria esse *João*? Pode ser tantos e pode ser ninguém. O descolamento significante da música faz inúmeros sujeitos constituírem-se com ela, mesmo os que se “perdem” todos os dias. Esse sujeito é compreendido enquanto partícipe do processo de interpelação do sujeito discursivo, com a ilusão, através dos esquecimentos constitutivos da AD, de que é a origem desse discurso e de que o controlaria conscientemente.

Ao entrar em contato com a canção, a significação coloca à mostra sua formação discursiva de origem. Para cada sujeito, existem pontos relevantes e outros que se pretende apagar. Isso traz à tona um real presente nele através do inconsciente que lhe deixa marcas.

Esse sujeito, diferentemente do sujeito da concepção cartesiana, que o concebia como livre e senhor de sua vontade, **é determinado e assujeitado, melhor dizendo, des-centrado**, pois, submetido ao sistema linguístico, é constituído pelo inconsciente e interpelado pela ideologia, obviamente apreendido no interior da história (FERREIRA-ROSA, 2012: 16; grifos nossos).

Renato Russo e seus colegas de várias bandas consideravam-se, inicialmente, *punks*. O *punk rock* é uma subdivisão do *rock*. Marcado pelo ideal “faça você mesmo”, com poucos acordes, não exigia do músico perfeição, bastava-lhe vontade. Outra característica era a não dependência de grandes corporações para elaboração, divulgação e distribuição do material produzido: surgiram, assim, gravadoras independentes, cujas roupas e cartazes associados às bandas eram produzidos pelos próprios integrantes, juntamente com os fãs.

A canção é composta por Renato Russo ainda em 1979, quando ele integrava outro grupo, Aborto Elétrico (1979-1982)⁴. Filho de Renato Manfredini, assessor da presidência do Banco do Brasil, e de Maria do Carmo Manfredini, professora de inglês, o jovem, nessa época, residia em Brasília, em uma das superquadras do plano piloto (MARCELO, 2012: 20). Esse espaço é um ambiente privilegiado, se comparado ao restante da nação: planejado em todos os aspectos, destinava-se à residência de políticos

4 Ainda em 1978, Renato conheceu André Pretorius, que andava na cidade vestido de *punk* e era filho de um diplomata na África do Sul. Pretorius e Fê (Felipe Lemos) haviam combinado de montar uma banda com André Muller, que estava morando na Inglaterra. Mas Renato precipitou os acontecimentos e convidou Fê e Pretorius para formar uma banda com ele no baixo, Fê na bateria e Pretorius na guitarra. (A HISTÓRIA DO ABORTO ELÉTRICO, sem data).

e de seus familiares; de funcionários públicos do alto escalão do governo; de militares, bem como de representações diplomáticas de diferentes países. Compõe-se enquanto espaço de classe média-alta; nele, a família de Renato se instalou, após residirem nos Estados Unidos. Essa condição socioeconômica perpassa por outras bandas surgidas nesse mesmo período em Brasília: em sua primeira formação, a banda Aborto Elétrico contava com André Pretorius, filho do diplomata da África do Sul, e Fê Lemos, filho de um professor da UnB.

A narrativa apresentada na canção também contrasta com essa realidade: os trabalhadores que construíram Brasília vieram de diversas regiões do país, porém, não puderam estabelecer morada no Plano Piloto. A história apresentada dialoga com essa relação entre centro urbano e regiões periféricas nas (des)venturas de João.

O *rock'n'roll*, no final da década de 1970, com sua subdivisão *punk*, era uma possibilidade de voz à juventude brasiliense existente na época. Enquanto um movimento estético musical, os jovens de classe média-alta organizaram-se em bandas de garagem para experimentar o lema “faça você mesmo”. O sucesso obtido pela longa narrativa musical é fruto de um alargamento promovido pela composição, que rompe as fronteiras próprias do *rock* e atinge outras formações discursivas, outras juventudes, com seus traços de brasilidade tanto em sua temática quanto em sua sonoridade.

3- O *rock* por/para brasileiros

Na composição de “Faroeste Caboclo”, incorporam-se traços da cultura nordestina, que remetem, na sonoridade, ao repente; e, na estrutura linguística, ao cordel, tudo isso em um estilo que tem na força simbólica das guitarras o poder de mobilizar a juventude. A gravação em estúdio só ocorreu em 1987, no terceiro trabalho da banda Legião Urbana. A extensa canção de 159 versos foi um desafio às rádios e à crítica especializada, visto que os mais de nove minutos desafiam a lógica do mercado fonográfico, que estabelece para as músicas três a quatro minutos de duração. Além disso, não há refrão, como a grande maioria das canções, para uma melhor assimilação.

A canção é uma longa narrativa musical sobre as experiências de vida de João de Santo Cristo. Nela, alternando diferentes vozes verbais, o compositor traça a história de um sujeito supostamente nascido no interior da Bahia que “comprou uma passagem, foi direto a Salvador”, que migra para Brasília, buscando novas oportunidades de vida. Violência, preconceito, corrupção, tráfico de drogas e disputas de poder e de amor permeiam sua vida.

O *rock* promoveu rupturas estéticas na música mundial. Colocando-se enquanto representante da expressão jovem, constrói o imaginário do que se espera dos artistas,



das canções e do seu público. Além disso, o *punk rock* traz novamente o protesto e o questionamento social para as composições. Na década de 1980, consolidam-se as bandas roqueiras compostas por jovens no mercado fonográfico, no mundo e no Brasil: novas bandas são apresentadas. Com o apoio dos Paralamas do Sucesso, Renato, com a banda Legião Urbana, também grava seus trabalhos.

Trabalha-se uma sonoridade baseada no repente, em que “[a canção] é conduzida por violão, mas [em] que [ele] é substituído progressivamente pela entrada dos instrumentos tradicionais do *rock*: guitarra, baixo e bateria” (MARCELO, 2012: 404). A estrutura da composição é proveniente da tradição nordestina do desafio:

Leoni – Você não imaginou os personagens antes?

Renato – Não. Eram coisas que mesmo sem querer, sem perceber, já vinha trabalhando há muito tempo e na hora que vai escrever vem direto. Eu sei porque foi fácil. **Ela tem um ritmo muito fácil na língua portuguesa. É em cima da divisão do improvisado do repente** (SIQUEIRA JR, 2012).

A canção retoma a lógica dos filmes norte-americanos, seguindo a temática e a estrutura de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e de “Hurricane”, de Bob Dylan, em que se constrói um processo narrativo articulado à melodia, que alterna diferentes sonoridades e ritmos. A inspiração no repente nordestino remete à lógica de histórias construídas no momento mesmo da apresentação, utilizando-se de fatos cotidianos e/ou históricos em seus desafios.

O homem do sertão encontra na sonoridade das canções o instrumento de repasse de informações, divertimento e enfrentamento das adversidades da vida: muitos artistas populares não sabem ler e escrever, mas produzem composições bem estruturadas e complexas. A composição da posição-sujeito *João* ampara-se nessa simplicidade complexa da canção, que identifica logo de início a sua origem nordestina. Aos poucos, nos momentos de maior ou menor tensão, como em uma trilha sonora de um filme, a sonoridade se altera: o recurso *power chords*⁵, próprio do *punk rock*, dá a tônica intensa e violenta que se espera para a cena.

Muito tempo depois de sair de Brasília e já consagrado nacionalmente como o líder da Legião Urbana, Renato falou sobre a origem de “Faroeste Caboclo”. **Respondeu que se tratava de “uma mistura de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, coisas de Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro: brasileiro adora contar história”. Assumiu que, ao fazer a letra, realizava outro desejo: “Eu também queria imitar Bob Dylan, queria fazia a minha ‘Hurricane’”** (MARCELO, 2012: 404; grifos nossos).

5 A técnica *power chords* consiste em realizar a batida apenas em algumas das cordas do violão, realizando duas notas ao mesmo tempo, uma delas no 5º grau da escala da nota em questão.



Nos filmes de faroeste, vale a lei do mais forte. No cinema, geralmente, o pistoleiro, movido por sentimentos nobres, acaba por proteger uma família do campo ou, até mesmo, uma comunidade inteira. No caso brasileiro, a história mostra que tais pistoleiros, jagunços, acabam por exterminar os camponeses, para que os grandes proprietários de terra possam expandir seus territórios.

A esse imaginário cinematográfico, alia-se a composição de heróis e/ou anti-heróis, que é própria da juventude, marca de sua busca de identidade. Renato Russo era um garoto à frente de uma banda jovem. Sua canção seria, em linhas gerais, destinada para a(s) juventude(s)⁶. Então, é sobre essa parcela que supostamente significaria primeiro.

Santo Cristo pode ser tanto sua cidade de origem interiorana e/ou seu sobrenome, que, em certa medida, também traz à memória o imaginário religioso da figura de Jesus Cristo. Ao longo dos versos, algumas SDs e termos, como “João foi lhe salvar”, a profissão “aprendiz de carpinteiro”, “plano santo”, “sem ser crucificado” e “via-crucis”, remetem a essa perspectiva. As FDs religiosas permitem aos sujeitos inserirem-se nesse funcionamento, reconstruindo a história de vida de Jesus Cristo, que, em sua passagem pela terra, sofre diferentes situações até cumprir sua missão.

Quando ainda criança, já experimenta a dura vida do sertão. Quantos Joãos enfrentam diuturnamente as adversidades e as agruras da vida agreste na luta pela sobrevivência? Esse sujeito, nessas condições discursivas, está à margem da sociedade e do próprio Estado. Não se enquadra socialmente e, por fim, acaba morto, fechando o ciclo dos marginalizados. A partir desse sujeito complexo construído, diferentes sujeitos podem realizar seus processos de identificação, a partir das formações discursivas em que estão inseridos.

SD03 Era o terror da sertania onde morava/E na escola até o professor com ele aprendeu/Ia para igreja só pra roubar o dinheiro/Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar (LEGIÃO URBANA, *Que país é este?* 1978/1987, “Faroeste Caboclo”, Faixa 7, 1987)

Diante do padrão social esperado para as crianças, João subverte as instituições com que tem contato. Contraria a ordem imposta para o comportamento social, educacional e religioso. Essa situação o acompanha desde a infância: “Quando criança só pensava em ser bandido/Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu”. No dito, ser bandido é anterior à morte de pai, visto o indicativo do modalizador “ainda

6 “A definição de juventude pode ser desenvolvida por uma série de pontos de partida: como uma faixa etária, um período da vida, um contingente populacional, uma categoria social, uma geração... Mas todas essas definições se vinculam, de algum modo, à dimensão de fase do ciclo vital entre a infância e a maturidade” (FREITAS, 2005: 6). Dessa forma, opta-se, aqui, pela expressão juventude(s), pela pluralidade de conceitos disponíveis.

mais”. Essa seria a perspectiva daqueles que, à margem do sistema, não se visualizam enquanto parte de sua estrutura. O caminho do crime é sempre o mais curto para obter aquilo que se deseja. Quando se está a margem, os recursos mal dão para a subsistência alimentar da família, quanto mais para adquirir os produtos que estão na moda e que confiram *status* e reconhecimento social.

Daí decorre que o funcionamento se dá a partir de dois aspectos importantes: o do duplo, espelho do real, e o do irrealizado nas FDs que os sujeitos se inserem. Como tais formações são heterogêneas, fluídas, constituídas pela contradição e pela luta de classes, há sempre o jogo entre ser mais ou menos espelhamento e/ou irrealizado. Pêcheux (1990) desenvolve esses conceitos com relação às revoluções francesa e socialistas dos séculos XIX e XX.

A posição-sujeito *João* expressa anseios, desejos e incertezas próprios da juventude e de pessoas das mais diferentes classes sociais:

SD04: Ele queria sair para ver o mar/E as coisas que ele via na televisão/Juntou dinheiro para poder viajar/De escolha própria, escolheu a solidão (LEGIÃO URBANA, *Que país é este?* 1978/1987, “Faroeste Caboclo”, Faixa 7, 1987)

Nas classes mais favorecidas, tais ações são corriqueiras e quase insignificantes; nas menos favorecidas, expressam um sonho distante, que pode se realizar após anos de privações e com empenho para alcançar as coisas mostradas pela televisão e/ou a realização de viagens. São tentações proporcionadas pelo sistema que tornam seu imaginário mercadológico.

Dadas as condições de produção das juventudes das diferentes classes sociais, são possíveis os efeitos de sentidos relativos àqueles que estão à margem e em contato com uma expressão artística de suas adversidades, que podem ter um efeito de espelhamento ao ver o real da sua história exposto. A partir disso, ocorre a identificação, em que as possibilidades apresentadas na canção significam a exposição da violência simbólica e física a que estão expostos, rompendo o silêncio. Orlandi (1997) aponta que o silêncio

é a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa (ORLANDI, 1997: 23; grifos nossos).

No exposto para aqueles que estão à margem, o discurso apresentado pertenceria, em muitos casos, ao campo do não-dito, das situações que ocorrem, mas que não são consideradas na sociedade: é a expressão das inadequações e dos desajustes sociais desses

sujeitos e, talvez, de um herói que enfrentou o sistema e que, mesmo morrendo, significava positivamente para esses sujeitos.

Para as classes média e alta, João representa um irrealizado, no sentido de adentrar um submundo sem limites e/ou imposições. Veem nessa representação dificuldades e vivências com as quais não terão contato. É claro que, em classes sociais que não têm necessidades financeiras, existem imposições de outras ordens: religiosas, culturais, educacionais. Esse fato faz com que a ‘normalidade’ do padrão social também seja questionada.

À sensação de liberdade, prazer e coragem, associada ao uso de drogas, junta-se a perspectiva de prosperar, tornando-a um negócio rentável. Na música, o nome de Pablo, “um peruano que vivia na Bolívia”, pode ser associado ao de Pablo Escobar⁷, fundador do cartel de Medellín na Colômbia e que, já na década de 1970, era um dos mais ricos e poderosos traficantes do mundo.

Há, nesse sentido, a possibilidade para a burguesia da época (e atual) de prosperar ainda mais com as drogas, enquanto expressão da liberdade e subversão das estruturas sociais. O fascínio que a vida do crime proporciona é tentador: dinheiro fácil, sem qualquer esforço, além de respeito e poder. O mundo cinematográfico novamente vem à tona: a possibilidade de estar com uma arma na mão, fazendo o que se quiser com ela, é fruto desse imaginário.

SD05: Agora o Santo Cristo era bandido/Destemido e temido no Distrito Federal/Não tinha nenhum medo de polícia/Capitão ou traficante, playboy ou general (LEGIÃO URBANA, *Que país é este?* 1978/1987, “Faroeste Caboclo”, Faixa 7, 1987)

Luta entre o bem e o mal? No caso de João, como muitos, na marginalidade, isso não importa: com o pai assassinado e sem mãe, nem igreja, escola ou reformatório deram conta de adequá-lo à sociedade. Ele até tentou escapar, como nos filmes de faroeste, tal como os pistoleiros, matadores de aluguel que, ao entrarem em contato com uma pessoa e/ou comunidade diferente, passavam a protegê-la, negando suas características pessoais anteriores. A sonoridade mais intensa promove, aqui, uma convocação para os sujeitos: é chegada a hora de fazer coro, de inserir-se nesse cantar. Inconscientemente, herói ou anti-herói, irrealizado ou espelho do real, os sujeitos conjugam suas FDs.

7 Durante a segunda metade do século XX, a Colômbia conheceu e temeu Pablo Emilio Escobar Gaviria, um dos maiores criminosos da história mundial. As organizações criminosas comandadas por Escobar chegaram a movimentar mensalmente mais de 100 milhões de dólares. Escobar fundou o Cartel de Medellín e acumulou uma fortuna pessoal superior a 3 bilhões de dólares, sendo apontado pela revista Forbes como o terceiro homem mais rico do mundo (JAU, 2014).

João terá essa chance ao se dirigir à Brasília: espécie de Oásis, projeção de futuro, onde irá trabalhar, de forma convencional e assalariada, que, considerando a lógica capitalista de exploração do trabalho, não proporciona a nenhum trabalhador alcançar a riqueza. Considerando a situação de João, de acesso somente a subempregos, dadas sua escolarização e sua formação, era preciso encontrar outras maneiras. Diante das promessas do Estado, em geral não cumpridas, era preciso mais: “elaborou mais uma vez seu plano santo/E sem ser crucificado, a plantação foi começar”. A riqueza então chegou. O plantio sugerido na SD é de maconha, droga comum entre a juventude ‘descolada’ das condições de produção. O retorno é rápido; consolida-se como um traficante de renome, eliminando a concorrência. Passa a frequentar locais que, sem dinheiro antes, não podia adentrar. Mudou de nível social, mas não escapou do destino e preso sofreu “violência e estupro do seu corpo”, jogado à sua condição inicial.

Terá outra chance pelo amor de Maria Lúcia. Seria o amor sua redenção? “E de todos os pecados ele se arrependeu”, fê-lo voltar a ser carpinteiro. Mas essa condição não dura, e sua constituição histórica o chama: ao ser procurado por um general para produzir atentados, não aceita, mas sabe que isso terá implicações, dada sua condição de marginalidade.

“Faroeste Caboclo”, ao seguir a lógica dos desafios nordestinos, inicia-se com estrofes de oito versos. Com base na sonoridade da expressão oral, não há a preocupação com as chamadas rimas ricas; as que há são salteadas, colocadas ao final dos versos pares. Porém, em determinadas sequências, tornam-se alternadas, seguindo o padrão ABAB, talvez buscando compensar a ausência de refrão e proporcionando uma sequência melódica mais marcante, que permita ao público a adesão e o engajamento com o dito/sonorizado.

O próprio Renato, em entrevista, comenta esse processo de composição:

Renato – ‘Faroeste Caboclo’ **escrevi em duas tardes sem mudar uma vírgula.** Foi: ‘Não tinha medo o tal João do Santo Cristo...’ e foi embora.

Leoni – O enredo também foi improvisado? Você saiu escrevendo e as ideias foram vindo?

Renato – **As coisas foram aparecendo por causa de rima. Se eu falo do professor, ele tem que parar em Salvador.** Se fosse outra rima ele ia parar em outro lugar. Basicamente já sabia que tipo de história ia ser. É aquela mitologia do herói, James Dean, rebelde sem causa (SIQUEIRA JR, 2012; grifos nossos).

Até o verso 56 (7 estrofes com 8 versos), segue-se uma sequência que alterna um ritmo e vocal mais suaves nos primeiros versos e mais fortes nos últimos. A partir do verso 57, a 8ª estrofe, já apresentada, é executada na batida de *reggae*, associando-se diretamente à fase em que João produz e vende maconha, consegue dinheiro e frequenta áreas nobres da cidade. A partir desse momento, as estrofes variam de tamanho. A 9ª e a 18ª estrofes apresentam situações em que João é mandado ao inferno; os acordes, tocados de maneira dedilhada, sugerem reflexão. A partir da 10ª estrofe, insere-se progressivamente a violência na batida rítmica, alternam-se momentos de uma batida intensa e outros que compõem a base da canção.

A presença dos militares e, depois, a do rival Jeremias é marcada por essa energia, com tensão, batida forte e sons abafados. A estrutura da composição, pautada na tradição oral, traz consigo várias sequências discursivas curtas e entrecortadas, mesclando o discurso em 3ª pessoa de um narrador com o uso de 1ª pessoa: “– Vocês vão ver, eu vou pegar vocês”. A quem se dirige João? As possibilidades são várias: aos policiais, aos colegas de cárcere, ao próprio sistema, que lhe excluiu. A revolta é aberta e lança novamente o sujeito ao mundo do crime, agora de maneira muito mais empenhada. A construção da sonoridade remete a uma trilha sonora filmica que alterna momentos de tensão e momentos mais leves, nos quais público e personagem respiram aliviados, até o próximo embate.

No relato sobre João de Santo Cristo, recorre-se à conjunção ‘e’ como principal conector entre as orações:

SD26: Ficou cansado de tentar achar resposta/**E** comprou uma passagem, foi direto a Salvador/**E** lá chegando foi tomar um cafezinho/**E** encontrou um boiadeiro com quem foi falar/**E** o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem/**mas** João foi lhe salvar (LEGIÃO URBANA, Que país é este? 1978/1987, Faroeste Caboclo, Faixa 7, 1987, grifos nossos)

Por fim, a presença midiática do sonho e da ilusão é uma constante para João. Desde o sonho de ver o mar até o fato de seu duelo ser transmitido ao vivo, sendo ele próprio o espetáculo em sua condição, a mídia é a busca dos sujeitos pela informação, pelo sucesso, pelo entretenimento, independentemente do quê e de quem. No caso de João, seu faroeste real se completa: “e a alta burguesia da cidade/não acreditou na história que eles viram na TV”. A violência virou espetáculo, descolada do real; ela pode ser verdadeira ou não. Seria, quem sabe, mais um filme de faroeste ou de ação.

Considerações finais

A música “Faroeste Caboclo”, de Renato Russo (Aborto Elétrico; Legião Urbana), possibilita muitos caminhos a serem trilhados, em diversas áreas do conhecimento. Diversos caminhos e desdobramentos dessa música ficaram em aberto. As possibilidades de análise da memória discursiva com relação aos processos migratórios dentro do Brasil; as desigualdades das diferentes regiões; o contexto sócio-histórico-cultural; a violência no campo e a falta de oportunidades nas cidades; o preconceito racial e social; a censura e a repressão militar são algumas delas.

Neste recorte, optou-se por trabalhar a materialidade linguístico-sonora que permitiu redimensionar o *rock* enquanto expressão também brasileira, com marcas culturais próprias, além de perceber uma posição-sujeito que alia diferentes FDs em um mesmo plano, permitindo que dialoguem em diferentes efeitos de sentido.

São juventudes que, no processo de significação diante da canção, põem à mostra a ideologia que as permeia e que atuam eficazmente nas formações ideológicas, norteando suas FDs. Isso permite que sujeitos de diferentes classes sociais realizem através dela o irrealizado e o duplo do real, ampliando os limites que o *rock’n’roll* detinha para suas composições.

As diferentes leituras lhes parecem únicas. João é herói e anti-herói, bandido e mocinho ou tudo isso misturado. A posição-sujeito dialoga com uma dura realidade que lhe é imposta. A cidade de Brasília surge em meio ao cerrado, como um lugar que, por ser construído, não seria contaminado pelas mazelas humanas. Porém, o projeto de Santo Cristo permanece à margem: ao radicar-se em Taguatinga, cidade-satélite, continua sem ver sua realidade transformar-se; a tentativa de trabalho regular não vingou; o amor apenas acenou-lhe, mas não foi capaz de mudar seu destino. Os sujeitos, em diferentes formações discursivas, perceberão diferentes histórias, constituindo-se enquanto sujeitos da canção, desencadeando os processos de (contra) identificação para com ela.

Em “Faroeste Caboclo”, o espelhamento aponta para a composição do herói, de aventuras, ousadia, iniciativa, busca da liberdade e poder, do amor que vai até as últimas consequências (Maria Lúcia, que morre junto com João). Mesmo morto, João produz em muitos sujeitos a sensação de se ver representado na produção artística. Por outro lado, produz nesses mesmos sujeitos a sensação do irrealizado, do desejo inconsciente, do anti-herói, daqueles que não vivenciaram e não vivenciarão tais situações, desencadeando o processo catártico, de fruição estética, onde se pode ser quem quiser, fazer o que se quiser, sem limites e/ou responsabilidades. Por fim, cabe à sonoridade mesclar tudo isso, ampliando as fronteiras daquilo que seria esperado para o *rock’n’roll*: *rock caboclo*, *faroeste brasileiro*.

Referências

- COURTINE, Jean Jacques. **Análise do Discurso Político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Paulo: EdUFScar, 2009.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. “O quadro atual da Análise de Discurso no Brasil”. In: **Revista Letras**. PPGL-UFSM. Nº 27, jul-dez 2003. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11896/7318>. Acesso em 11 Ago. 2016.
- FERREIRA-ROSA, Ismael. “Por um Percorso Epistemológico da Noção de Sujeito na Linguística”. In: **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 9-20, jan./mar. 2012. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2012v-9n1p9/22548>. Acesso em 11 Ago. 2016.
- JAU, Ítalo Magno. **Pablo Escobar – O Patrão do Mal**. Museu da Imagem. Artigo Eletrônico. Atualizado em 21 Nov. 2014. Disponível em <http://www.museudeimagens.com.br/pablo-escobar/> Acesso em 11 Ago. 2016.
- JOTA DE MORAES, J. **O Que é Música**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical**: a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Annablume, 2007.
- LEGIÃO URBANA. “Faroeste Caboclo” (Composição: Renato Russo). In: LEGIAO URBANA. **Que País É Este 1978/1987**. Produção: Mayrton Bahia. Rio de Janeiro: EMI. 1987. Faixa 7 (9’04).
- MARCELO, Carlos. **Renato Russo**: o filho da revolução. Rio de Janeiro: Agir, 2012.
- ORLANDI, Eni. Pulcinelli. **As Formas do Silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: UNICAMP, 2009.
- _____. “Delimitações, Inversões, Deslocamentos”. In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, n. 19, jul/dez 1990.
- SIQUEIRA JR, C. L. R. **Letra, Música e Outras Conversas – Renato Russo 1**. Disponível em <http://www.leoni.art.br/post.php?titulo=letra-musica-e-outras-conversas-renato-russo-1> Acesso em 11 Ago. 2016.
- SOUZA, Tania C. C. de. **Discurso e Oralidade – um estudo em língua indígena**. Tese de Doutorado. Campinas, SP: UNICAMP, 1994