

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

Cleverson Lucas dos Santos <sup>1\*</sup>

**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: cleveson\_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 canção<sup>2</sup> "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 discursiva<sup>3</sup> (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 significativo 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, descentrado**, 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)<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup>, 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)<sup>6</sup>. 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 Escobar<sup>7</sup>, 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