



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
INSTITUTO DE LETRAS E LINGÜÍSTICA - ILEEL
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS



**MÚSICA CAIPIRA RAIZ: O ENTRELUGAR DA MEMÓRIA E DA
CONTRADIÇÃO**

JOSÉ ANTÔNIO ALVES JÚNIOR

UBERLÂNDIA – MG
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JOSÉ ANTÔNIO ALVES JÚNIOR

**MÚSICA CAIPIRA RAIZ: O ENTRELUGAR DA MEMÓRIA E DA
CONTRADIÇÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos: Curso de Mestrado em Estudos Lingüísticos do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Lingüísticos.

Área de concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada.

Linha de pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes.

UBERLÂNDIA – MG
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A474m Alves Júnior, José Antônio, 1981-
Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição /
José Antônio Alves Junior. -2009.
125 f.

Orientador: Cleudemar Alves Fernandes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.

Inclui bibliografia.

Análise do discurso - Teses. 2. Música sertaneja - Teses. 3.
Música popular brasileira - Teses. I. Fernandes, Cleudemar Al-
ves, 1966-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos. III. Título.

CDU: 801

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

JOSÉ ANTÔNIO ALVES JÚNIOR

MÚSICA CAIPIRA RAIZ: O ENTRELUGAR DA MEMÓRIA E DA CONTRADIÇÃO

Data da Defesa: 14 de dezembro de 2009

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes - UFU (Orientador)

Profa. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil - UFU

Profa. Dr^a. Vanice Maria Oliveira Sargentini - UFSCar

**Ao amigo Cleudemar pela amizade sincera,
ensinamentos de vida, incentivo e por
lapidar e trilhar meus passos rumo à
pesquisa acadêmica.**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Glória Aparecida da Silva Alves, pela dedicação e amor incondicional demonstrado em todos os momentos de minha vida.

A meu pai, José Antônio Alves (*in memoriam*), pelo ensinamento de vida.

A meu irmão, Leandro Marcelino Alves, pela amizade e companheirismo.

À minha irmã, Hilejhanne de Paula Alves, pela amizade, preocupação e conselhos ao longo de minha vida.

À minha esposa, Aline Alves Silva, por dividir comigo os momentos árduos da pesquisa acadêmica.

Ao amigo e professor orientador, Cleudemar Alves Fernandes, por mostrar os caminhos da pesquisa e pelo empenho despendido para minha promoção profissional.

Aos professores Marisa Martins Gama-Khalil e João Bôsko Cabral dos Santos, pela acurada leitura de minha pesquisa, quando do exame de qualificação.

Aos amigos do mestrado: Jaquelinne, Guilherme, Málder, Jaciane, Welisson, Franciele, Cida Conti, Karina, Lucas, presentes em discussões acadêmicas junto ao Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF-UFU).

RESUMO

Nossa pesquisa destina-se ao estudo da constituição do sujeito em músicas pertencentes ao gênero caipira raiz. Para tanto, inserimo-nos teoricamente na Análise do Discurso de origem francesa, especificamente nas reflexões pecheuxtianas e foucaultianas acerca da noção de sujeito discursivo. Tratamos o sujeito discursivo como plural e heterogêneo, produzido historicamente e discursivamente, e com existência em diferentes lugares socioculturais. O sujeito, por se inserir em espaços físico-sociais díspares, possui uma identidade plural, inacabada, às vezes contraditória, formada de múltiplos fragmentos do outro social, é o que nos atesta seus deslocamentos e as suas movências na história. Analisamos a constituição do sujeito nas músicas do gênero caipira a partir da inscrição do caipira em um entrelugar. Esse sujeito, construído nas músicas pela forte presença de elementos sócio-históricos que apontam para a existência sociocultural do mundo rural, em contraposição com elementos de outras culturas, sobretudo, a urbana, mostra-se em um entrelugar, lugar de destituição de suas raízes socioculturais rurais e de não-identificação com a cidade. O entrelugar é para o sujeito caipira o lugar da ausência de seu passado sociocultural rural, e, ao mesmo tempo, um lugar de desidentificação com o cotidiano citadino, porque, além de não conseguir se inserir socialmente nas relações cidadinas, como, por exemplo, no trabalho especializado, esse sujeito está inutilizado, deslocado do espaço onde a inserção social, inclusive no trabalho, aconteceria. Nesse sentido, as noções de memória discursiva e contradição são fundamentais por possibilitar-nos compreender os deslocamentos e a inscrição do sujeito em diferentes discursos, sua tentativa de (re)construção do passado sociocultural rural destituído, e as contradições decorrentes das diversas posições que os sujeitos assumem no interior dos discursos. O objetivo geral de nossa pesquisa é analisar as condições de produção dos discursos que constituem o sujeito na música caipira raiz. Especificamente, propomo-nos a formalizar a noção-conceito de entrelugar no rol dos conceitos da Análise do Discurso francesa e a produção de identidade e subjetividade desse sujeito no entrelugar. Para tal, analisamos o funcionamento da contradição como categoria constitutiva do sujeito e dos discursos no entrelugar em que o sujeito presente nas músicas tomadas para análise se inscreve como caipira; explicitamos a memória discursiva como condição de produção e funcionamento desses discursos e como conceito que perpassa a existência histórica dos sujeitos em questão, e, ainda, instaura embates/conflitos entre os sujeitos, em especial, o caipira por sua inscrição em um entrelugar e/ou diferentes mundos socioculturais; por fim, mostramos que a identidade desse sujeito é plural e heterogênea, e se produz nos/pelos discursos, decorre das inter-relações do sujeito com elementos sócio-históricos e culturais de diferentes discursos.

Palavras-Chave: Caipira; Música Caipira; Identidade; Subjetividade; Entrelugar.

RÉSUMÉ

Notre recherche se destine à étudier la constitution du sujet dans des musiques appartenant au type de la campagne. Pour de telle façon, nous inscrivons théoriquement dans l'Analyse du Discours d'origine française, spécifiquement dans les réflexions chez Pêcheux et chez Foucault concernant à la notion de sujet discursif. Nous traitons le sujet discursif comme pluriel et hétérogène, produit dans l'histoire et dans le discours, et avec l'existence en différentes places socioculturelles. Le sujet, par s'insérer dans des espaces physique-sociaux dissemblables, a une identité plurielle, inachevée, quelquefois contradictoire, formée de multiples fragments de l'autre social, ce qui nous certifie leurs disloquements et leurs mouvements dans l'histoire. Nous analysons la constitution du sujet dans les musiques du type campagnarde à partir de l'inscription du campagnard dans une entrelieu. Ce sujet, construit dans les musiques par la forte présence d'éléments social-historiques qu'indiquent pour l'existence socioculturelle du monde rural, se montre dans une entrelieu, une place de destitution de leurs origines socioculturelles ruraux et de désidentification avec la ville. L'entrelieu est pour le sujet campagnard la place de l'absence de leur passé socioculturel rural et, en même temps, une place de désidentification avec le quotidien de la ville. Dans ce sens, les notions de mémoire discursive et contradiction sont fondamentales pour comprendre les disloquements et l'inscription du sujet en différents discours et leur tentative de construction/reconstruction d'un passé socioculturel rural destitué ainsi que les contradictions liées aux diverses positions que les sujets s'inscrivent à l'intérieur des discours. L'objectif général de notre recherche est analyser les conditions de production des discours et la constitution du sujet dans la musique campagnarde. Pour cela, nous analysons le fonctionnement de la contradiction comme catégorie constitutive du sujet et du discours dans l'entrelieu; nous prenons la mémoire discursive comme condition de production et du fonctionnement de ces discours et aussi comme concept que traverse l'existence historique du sujets en question, instaurant luttes/conflits entre les sujets; finalement nous montrons que l'identité de ce sujet est pluriel et hétérogène et qu'elle naît dans et par les discours, c'est-à-dire, l'identité se contitue dans des interrelations du sujet avec l'éléments sociaux, historiques et culturels de différents discours.

Mots-clés: campagnard; musique campagnarde; identité; subjectivité; entrelieu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRODUÇÃO DISCURSIVA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO SUJEITO NA MÚSICA CAIPIRA	13
1.1 Identidade: apontamentos sobre um conceito fragmentado, plural e heterogêneo....	13
1.2 Construções identitárias do caipira em práticas discursivas plurais e heterogêneas .	27
1.3 Aspectos históricos constitutivos da música caipira raiz e da música pop-sertaneja	32
1.4 A música caipira e a indústria fonográfica: transformações que desencadearam o gênero sertanejo-urbano	44
1.5 Considerações Finais	48
2 A CONSTRUÇÃO SÓCIO-DISCURSIVA DO ENTRELUGAR	50
2.1 O Sujeito.....	50
2.2 A Memória... ..	60
2.3 A Contradição.....	67
2.4 O Entrelugar... ..	75
2.5 Considerações Finais	83
3 O CAIPIRA NO ENTRELUGAR	84
3.1 Análise de “Meu Reino Encantado”	84
3.2 Análise de “Jeitão de Caboclo”	89
3.3 Análise de “Mágoa de Boiadeiro”	97
3.4 Análise de “Caboclo na Cidade”	103
3.5 Análise de “Alma Caipira”	110
CONCLUSÃO	117
REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa destina-se ao estudo da constituição do sujeito na música caipira raiz e, como conseqüência deste objetivo, à formalização da noção-conceito de entrelugar na Análise do Discurso de orientação francesa. Estudo este desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, da Universidade Federal de Uberlândia, como Dissertação de Mestrado. Procederemos a uma incursão pelo rol de conceitos da epistemologia supracitada e da literatura do gênero caipira raiz, a fim de encontrarmos respaldo teórico e informações históricas que nos possibilitem formalizar a noção de entrelugar.

Para a análise proposta – analisar a constituição do sujeito em músicas do gênero raiz, a partir da inscrição do sujeito em um entrelugar –, pautar-nos-emos na Análise do Discurso francesa, em reflexões foucaultianas, e na noção de identidade advinda dos estudos culturais. O *corpus* será organizado a partir do recorte e seleção de músicas caipiras que apresentem um sujeito construído em um entremundos – campo X cidade – que se contrapõem, e, dessa forma, revelem a existência do entrelugar com um espaço sócio-discursivo caracterizado por embates e tensões. O sujeito será o foco principal da pesquisa, que visa a mostrar o seu funcionamento em um espaço heterogêneo, marcado pelas relações de poder, pelos conflitos e contradições.

Levantamos a hipótese de que, nas músicas que constituirão o *corpus* desta Dissertação, o sujeito caracteriza-se pela contradição dos mundos rural e urbano que se contrapõem; situa-se em um entrelugar, que representa sua destituição e a não-identificação com a cidade. O entrelugar revela-se, portanto, um lugar, visto que o sujeito presente no *corpus* da pesquisa mostra-se um sujeito-caipira fora da “roça” (espaço sociocultural rural), ao mesmo tempo em que se encontra fisicamente na cidade, mas sem estar socialmente integrado a ela. O cotidiano tipicamente rural, caracterizado por práticas específicas de trabalho e o modo singular de vida do caipira em seus aspectos socioculturais rurais, aparece transformado pela nova conjuntura das relações de trabalho no campo caracterizadas pelo emprego de tecnologia. Esses aspectos são referidos na música caipira e nos despertam o interesse em analisar o mundo rural destituído e as

contradições do sujeito, no entrelugar em que se mostra constituído, pela ausência de sua cultura e por ela transformados.

Com nossa proposta de estudo, pretendemos verificar o funcionamento contraditório do sujeito nos discursos presentes nas músicas, a partir da inscrição social desse sujeito em um entrelugar, que aponta para uma identidade plural e fragmentada. Evidenciaremos os processos discursivos de identificação do sujeito com elementos característicos do mundo rural historicamente produzido como caipira, e sua não identificação com o cotidiano da cidade. Nesse sentido, o *corpus* nos evidenciará características contrastantes do sujeito fragmentado em diferentes discursos.

Conforme assinalamos, inscrevemo-nos na Análise de Discurso de linha francesa, em que conceitos essenciais como os de sujeito discursivo, memória, identidade, contradição e enunciado fornecem a sustentação teórica para o projeto. Buscaremos em autores como Authier-Revuz (2004), Bauman (2005), Gregolin (2001), Hall (2007), Le Goff (1994, 1997), Fernandes (2007a, 2007b), Foucault (1984, 2001a, 2001b, 2005a; 2005b, 2007a, 2007b), Pêcheux (1990a, 1990b, 1997, 1999), Nepomuceno (1999), Sant'Anna (2000) e outros, considerações necessárias à compreensão desses conceitos e sobre a discursividade da música caipira raiz, conforme explicitaremos nos dois primeiros capítulos de nossa pesquisa.

O objetivo geral de nossa proposta de estudo é analisar as condições de produção dos discursos e a constituição do sujeito na música caipira raiz. Mostrar a pluralidade identitária do sujeito caipira, que se produz nos discursos e decorre das inter-relações do sujeito com elementos sócio-históricos e culturais de diferentes discursos. Quanto aos objetivos específicos, pretendemos explicitar a memória discursiva como condição de produção e funcionamento dos discursos nos quais o sujeito caipira se inscreve e dos quais resulta o entrelugar. Analisar o funcionamento da contradição como constructo constitutivo do sujeito e dos discursos no entrelugar em que o sujeito presente nas músicas do *corpus* da pesquisa se inscreve como caipira. Formalizar a noção-conceito de entrelugar no rol dos conceitos da Análise do Discurso de orientação francesa.

O estudo ora proposto trata-se de uma pesquisa qualitativa interpretativista pautada nos postulados teóricos da Análise de Discurso francesa, especificamente nos conceitos mencionados anteriormente. O *corpus* deste projeto será constituído de músicas classificadas como caipira raiz, nas quais predomine, como tema central, o entrelugar, espaço sócio-discursivo de destituição e desidentificação do sujeito. Para a seleção do

corpus, foram identificadas músicas que colocam em evidência mundos que se contrapõem – o rural e o urbano –, ao que designamos entrelugar. Seleccionamos o *corpus* por meio de pesquisas bibliográficas sobre músicas caipiras raízes; para tal, procedemos a um levantamento de dados referentes aos cantores do gênero raiz (quais são? / e de que época?) e, principalmente, buscamos um acervo de músicas do gênero afim em lojas especializadas, sebos, sites da *internet* e ainda com alguns colecionadores, que nos possibilitaram obter informações sobre essas músicas.

O *corpus* está organizado com músicas caipiras, nas quais o entrelugar possa ser apreendido como tema central e aponte elementos característicos do mundo rural em contraposição ao citadino, e, dessa forma, revele as contradições dos sujeitos cantados nas músicas. O recorte procedido no acervo de músicas selecionadas atende a um aspecto temático e não temporal, visto ser longo o período de produção histórica desse gênero. A metodologia proposta para o projeto justifica-se pela extensão do gênero musical pretendido e pela diversidade de objetos e discursos encontrados nas músicas.

A pesquisa está organizada em três capítulos, nos quais apresentamos a fundamentação teórica e a análise do *corpus*. O primeiro capítulo destinou-se, em sua primeira parte, a reflexões sobre sujeito e identidade e, em uma outra parte, às condições de produção da música caipira enquanto objeto de discurso. No segundo capítulo, discorreremos sobre os conceitos de sujeito discursivo, memória discursiva e contradição para a formalização do conceito de entrelugar, junto ao rol de conceitos da Análise do Discurso francesa. No terceiro e último capítulo procedemos à análise do *corpus*, composto de músicas do gênero caipira raiz, à luz da teoria apresentada.

1 PRODUÇÃO DISCURSIVA E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO SUJEITO NA MÚSICA CAIPIRA

Pretendemos, neste capítulo, visando a sustentar nossa proposta de pesquisa – analisar a constituição do sujeito em músicas do gênero caipira raiz que apresentem elementos sócio-históricos e culturais díspares, e que corroborem a construção do entrelugar –, refletir sobre o processo de construção da identidade do sujeito, determinante para compreendermos o funcionamento complexo e contraditório do sujeito, inscrito em uma memória sociocoletiva nos discursos. Apresentaremos os aspectos socioculturais que desencadearam a constituição do gênero caipira raiz e as modificações, nesse gênero, que propiciaram o surgimento de um novo gênero musical, o pop-sertanejo.

1.1 Identidade: apontamentos sobre um conceito fragmentado, plural e heterogêneo

A proposta deste capítulo é mostrar que a noção de identidade, na perspectiva dos estudos culturais, e a noção de subjetividade proposta por Michel Foucault, corroboram e coadunam com a noção de sujeito discursivo. É importante ressaltar que o lugar teórico a que nos inserimos, a Análise de Discurso francesa (doravante AD), tem por objeto de estudo o discurso – tratado em uma vertente sócio-histórica e ideológica –, e, portanto, a noção de identidade da perspectiva dos estudos culturais interessa na medida em que contribui para se pensar a identidade a partir dos discursos. Partimos do pressuposto de que a identidade do sujeito se constrói nas práticas discursivas, o que nos leva a considerar que a construção da identidade está diretamente ligada à enunciação do sujeito nos discursos.

O sujeito na Análise de Discurso não é o indivíduo humano em essência, mas um lugar de sujeito, compreendido por posições historicamente marcadas que se inscrevem nos discursos. Desse lugar teórico, pretendemos apreender a constituição do caipira, como sujeito produzido no/pelos discursos nas músicas caipiras que nos evidenciarão a existência singular do caipira em um espaço sociocultural rural e seus deslocamentos por diferentes lugares, decorrentes de transformações no cenário político-social, em que se

inscreve como sujeito. Ainda, seguindo o objetivo proposto para esta pesquisa, analisar a constituição do sujeito em músicas pertencentes ao gênero Caipira Raiz, faremos alguns apontamentos históricos sobre o sujeito caipira e a música caipira para distingui-la da jovem música sertaneja urbana ou pop-sertaneja, com a qual, por vezes, é confundida.

Apresentaremos a noção de identidade da perspectiva dos estudos culturais, em autores como Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Tomaz Tadeu Silva, para, em seguida, articulá-la com a noção de sujeito discursivo e compreendermos como a noção de identidade reforça a heterogeneidade e a pluralidade do sujeito na AD. Tomaremos o caipira, presente no *corpus*, como sujeito coletivo, plural e heterogêneo, e mostraremos a constituição desse sujeito a partir dos diferentes espaços socioculturais com os quais inter-relaciona. A existência desse sujeito se dá em um espaço sociocultural rural, e também em outros lugares, como a cidade, o que nos atesta a fragmentação do sujeito e a inscrição do caipira em diferentes discursos.

A identidade é um tema bastante discutido na teoria social e cultural. Estudiosos, como o sociólogo Stuart Hall, tratam a identidade como conceito que se encontra em crise, provocada pelo processo de mudança que ocorre em toda sociedade. As mudanças, segundo (HALL, 2006), provocam nos indivíduos uma perda de estabilidade. O surgimento de novas identidades, decorrente de transformações no cotidiano, deixa o sujeito em crise, pois, é justamente uma identidade fixa e definida que assegura a ele a unidade e a segurança que necessita no mundo social.

Hall (2006, p. 9) mostra-nos que as mudanças sociais alteram as *identidades pessoais* de cada sujeito, e fazem com que o referencial de lugar que o sujeito tem esfale-se. Deslocado e descentrado do lugar em que antes encontrava estabilidade e segurança, o sujeito entra em crise. Não mais reconhece seu espaço físico/social e se vê fragmentado em lugares desconhecidos para si. A fragmentação do sujeito aponta para sua inscrição social, em especial, nesta pesquisa, a do caipira, para um entrelugar, tomado como um não-lugar, onde o sujeito está desidentificado e destituído de seu espaço sociocultural. Hall (2006, p. 9) afirma:

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo.

O caipira, presente nas músicas que constituem o *corpus* desta pesquisa, revela-se inscrito em um entrelugar, vale dizer, um espaço de alteridade de diferentes lugares. Esse sujeito aparece destituído de seu espaço sociocultural rural, ao mesmo tempo em que se mostra não identificado à cidade, lugar físico-social em que se encontra. O entrelugar seria o lugar de não identificação com a cidade, e o lugar da ausência dos elementos histórico-sociais de constituição do sujeito no mundo rural. Esse entrelugar mostra-nos o sujeito fora de seu grupo social, mas aponta para ele pela ausência que o constitui. No não-lugar o caipira revela sua identidade como plural e fragmentada, produzida pela sua constituição histórica nos discursos. E também nos evidencia os deslocamentos do sujeito e as conseqüentes crises de identidade decorrentes de sua dispersão.

Em suas discussões sobre identidade, Hall expõe questões que apontam para o descentramento das identidades modernas, efeito que produz a fragmentação do sujeito. Processo este que dividiu o sujeito e o levou a assumir diferentes papéis sociais condizentes com sua inscrição sócio-histórico e cultural nos discursos. A fragmentação, como o que produziu para o sujeito identidades, muitas delas “não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12), provocou a instabilidade e a inscrição contraditória do sujeito pelos embates nos/pelos discursos. A contradição, categoria importante para os estudos franceses do discurso, é condição para a constituição do sujeito discursivo.

O caráter temporário da identidade moderna nos revela a construção histórica do sujeito em diferentes momentos, e conduz o sujeito em diferentes direções, ao encontro de identidades contraditórias e deslocadas. No caso do caipira, o entrelugar¹ mostra o sujeito deslocado de seu grupo sociocultural e inscrito em outras identidades, mesmo que temporariamente. A cidade, lugar de inserção física e não social, é, para o caipira, o lugar da contradição, da instabilidade, da falta de unidade e coerência, elementos que para esse sujeito seriam ilusoriamente resolvidos com seu restabelecimento sociocultural grupal. Para Hall (2006, p.13) “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”.

A pluralidade constitutiva do sujeito discursivo, decorrente de suas inter-relações nos discursos, atesta-nos que a identidade é heterogênea, formada por diferentes elementos histórico-sociais, sempre marcados por transformação e deslocamentos. O sujeito e os

¹ No segundo capítulo deste trabalho, dedicaremos um tópico à exposição do conceito de entrelugar.

grupos sociais que integram inscrevem-se em determinados espaços sociais, enunciam a partir de sua inscrição nos/pelos discursos; de sua voz emanam discursos, cuja existência encontra-se na exterioridade das estruturas lingüísticas enunciadas, que são tomadas como materialidade do discurso (FERNANDES, 2007b). O sujeito discursivo, que na AD não é tratado como um ser centrado em uma esfera individual, é, para essa teoria, um sujeito de natureza social e coletivo. O lugar de apreensão desse sujeito é um lugar de representação social, discursivamente produzido, em que sujeitos assumem posições sociais, não fixas, que sempre se deslocam de um lugar para outro. Esse lugar de representação social é para Pêcheux (1990a, pp. 82-83) “algo diferente da presença física de organismos humanos individuais. [...] A e B designam lugares determinados na estrutura de uma formação social”.

A definição de lugar social coloca em questão as representações imaginárias que os sujeitos fazem do próprio lugar, e dos lugares sociais ocupados pelos outros. A existência do sujeito como caipira revela o lugar imaginário de existência de uma coletividade de sujeitos, que vivem socialmente de maneira diferente dos sujeitos da cidade. O modo singular de vida do caipira, expresso em suas práticas culturais, em seus modos de comportamento, linguajar, etc., difere do lugar imaginário ocupado pelo outro; porém, esse outro é condição constitutiva do sujeito em questão. O que nos explicita ser a heterogeneidade constitutiva um importante conceito para o entendimento do processo de produção/transformação do sujeito e do discurso.

As práticas que singularizam o caipira o diferem de outros sujeitos. Mesmo na “roça”, espaço sociocultural rural do caipira, lugar heterogêneo de contraste de elementos do campo, da cidade e de outras culturas, esse sujeito, não se comportará apenas como caipira, pois assumirá também o papel social de outros sujeitos, dado o caráter plural, contraditório e inacabado de sua identidade. O aparecimento e difusão de tecnologias de comunicação como, por exemplo, o rádio, para Nepomuceno (1999, p. 119) “a chave que lhe abre o mundo”, possibilitou a entrada de gêneros musicais como o sertanejo da cidade no espaço rural. A música caipira, típica representante da “roça”, teve que ceder espaço às duplas sertanejas dos centros urbanos. Chitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, duplas representantes desse gênero, ao lado das consagradas duplas caipiras, Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, passaram a fazer parte da preferência musical do caipira.

Os gêneros musicais integrantes da cultura do caipira explicitam a produção histórico-discursiva desse sujeito, por elementos heterogêneos, e mostram como a sua identidade se forma e se transforma na relação que estabelece com outros elementos culturais, e/ou, como explicita Foucault (1984), nos diferentes modos de subjetivação pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos. Os processos de subjetivação a que se refere Foucault constituem, segundo Fonseca (2003, p. 25), “procedimentos que concorrem conjuntamente na constituição do indivíduo” esses procedimentos produzem “um sujeito preso a uma identidade que lhe é atribuída como própria”. A identidade não é fixa, sempre se transforma pelos diferentes modos de subjetivação, processo exterior, que objetiva o sujeito.

As práticas discursivas nas quais os sujeitos se inscrevem constituem individualidades na medida em que criam *identidades móveis*, formadas em processos de subjetivação a que os sujeitos são expostos. A subjetivação produz singularidades por possibilitar a constituição do sujeito numa exterioridade que coloca “diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer” (FOUCAULT, 1984, p. 244). Os processos de subjetivação, como o que inscreve o sujeito em identidades, mostram-nos que o sujeito é plural em seus aspectos culturais, como o caipira que, na música, se abre ao gênero sertanejo urbano.

Michel Foucault nos propõe a pensar a subjetividade como um processo em movimento, um devir histórico em que os sujeitos jamais cessariam de se construir. A subjetividade é um processo interminável na produção/transformação do sujeito que se desloca sempre para diferentes subjetividades, nunca prontas ou acabadas. O sujeito se constitui (e se objetiva) através de práticas nos discursos que habita, estes são sempre perpassados por relações de poder/saber, ou por técnicas que incidem diretamente na relação que o sujeito estabelece com si. “Trata-se, portanto, de pensar o sujeito como um objeto historicamente constituído sobre a base de determinações que lhe são exteriores” (REVEL, 2005, p. 84). É pela subjetivação que se obtém o sujeito; os modos de objetivação responsáveis por transformar os indivíduos em sujeitos são sempre práticas objetivadoras nos discursos. Para Revel, as técnicas de si são processos de construção do sujeito por meio da governabilidade das relações do sujeito consigo. Essas técnicas passam não somente por questões éticas e morais, mas também envolvem uma estética da existência, pelo cuidado com o corpo. No estilo de roupa usada pelo cantor caipira,

percebemos uma estética de si, um tratamento específico desse sujeito com o seu visual para aparecer em público, e se difere do vestir do cantor pop-sertanejo. Nos lugares onde canta, o cantador-violeiro não dispensa “o chapeuzinho de palha e a viola dez cordas”, além da tradicional camisa xadrez, já o cantor pop-sertanejo como “conta Xororó, que, como o irmão, capricha no figurino: veste Armani e Ralph Lauren, usa chapéus de caubói americano e botas da mais fina pele de avestruz” (NEPOMUCENO, 1999, p. 111, 417). A roupagem dos cantores, como um conjunto de elementos exteriores ao sujeito e historicamente produzidos, denuncia o lugar de inscrição social do sujeito, aponta para relações do sujeito consigo em seu modo de vestir, ser, etc.

Discussões sobre identidade feitas pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2005) apontam para o caráter *incerto e transitório* da identidade. Esse estudioso demonstra, em sua pesquisa sobre teoria social e cultural, que as pessoas têm se tornado conscientes do caráter incerto de suas identidades, e, afirma que a “identidade não tem a solidez de uma rocha, não é garantida por toda vida” (BAUMAN, 2005, p. 17), além de ser bastante negociável e revogável. O sujeito, no chamado líquido-moderno, para Bauman, está deslocado em um “mundo fragmentado” (p.18), o que torna sua existência fragilizada face ao seu esfacelamento. A identidade parece perder a estabilidade social que a faz parecer fixa para o sujeito. E por isso, Bauman (2005, p. 30) afirma que a “identificação se torna cada vez mais importante para os indivíduos”. Parece-nos que a crise de identidade do sujeito leva-o cada vez mais à busca da afirmação de sua identidade, é o que acontece com o caipira deslocado de seu espaço sociocultural, na tentativa de restabelecer seu mundo destituído. Nesse sentido, a noção de memória discursiva aparece como conceito que contribui para refletirmos sobre a identidade do sujeito, porque é pelo seu funcionamento, que o sujeito busca a retomada de discursos passados, produtores de identidades já vividas, para a construção do presente. O caipira é exemplo de sujeito deslocado de seu espaço social, e busca, pelo restabelecimento de discursos passados, a identidade perdida.

A necessidade de segurança, estabilidade social ou a certeza de se afirmar dono de uma identidade é, para o sujeito do discurso, uma condição constitutiva. O sujeito discursivo vive na ilusão de ser “a fonte do sentido” e a fonte de seu dizer, “eu sei o que eu digo, eu sei do que eu falo” (PÊCHEUX, 1990a, p. 169, 176). Ao enunciar de um lugar e não de outro, o sujeito discursivo acredita controlar o que diz e o efeito de seu dizer sobre o outro, considera-se senhor das decisões que toma e das escolhas que faz. O sujeito pensa ser a instância produtora de sua subjetividade, mas o que existe para o sujeito, e que

se encontra fora de sua consciência, é um exterior constitutivo de seu interior, ao que Pêcheux (1990a, p. 171) denominou “teoria não-subjetiva da constituição do sujeito.”

Para Bauman (2005), nossas identidades estão em movimento, e com o mundo se movendo numa velocidade incrível, identidades novas são criadas a todo o momento. Essas identidades novas e desconhecidas ao alcance dos sujeitos oferecem o tentador desconhecido. Por isso, as consideradas identidades antigas e rígidas não funcionam mais. Numa atual sociedade, como a rural, fragmentada pela presença de elementos de diferentes lugares, seria difícil encontrar aquele sujeito descrito por Candido (1987, p. 37) como homem que usa um “velho chapéu de palha, a camisa e calça rasgada, e os pés descalços”. Os moradores da “roça”, já não têm mais a necessidade de andar com as roupas rasgadas ou com os pés descalços, a fragmentação do comércio citadino possibilita que hoje os moradores do campo desfrutem das mesmas vestimentas que os moradores dos centros urbanos. Ser aquele caipira estigmatizado na figura do Jeca Tatu parece não ser mais a realidade do sujeito das áreas rurais.

As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno vôo, usando os seus próprios recursos e ferramentas. [...] Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna [...] estar fixo – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto (BAUMAN, 2005, p. 35).

Algumas identidades são impostas aos sujeitos, que, negado o seu direito de aceitá-la ou não, se vêem oprimidos pela imagem negativa que é criada de si na sociedade. Essas identidades criam estereótipos dos sujeitos que não se enquadram nos padrões socioculturais definidos pelos que se encontram no domínio das relações econômicas e financeiras. Identidades que, para Bauman (2005), não só estereotipam como humilham e desumanizam o sujeito. Muitas são as obras em que o caipira aparece estereotipado na figura do Jeca Tatu. Monteiro Lobato é um dos que contribuíram construindo a triste figura do Jeca Tatu para o caipira. Preguiçoso e adepto à lei do menor esforço, esse sujeito “de calças pesca-siri, chapéu de palha mais desfiado que ninho de andorinha e botina desengonçada, que andava com as pernas emperradas e abria a boca para enrolar as palavras, só existe nos fundões da roça” (NEPOMUCENO, 1999, p. 155).

A identidade de Jeca ganhou lugar entre os moradores da cidade, passou a integrar os discursos que identificavam o caipira como indolente, preguiçoso e incapaz. Esse

sujeito “idiotizado”, de falar rude “é o entrave para que um país subdesenvolvido torne-se desenvolvido, como ingenuamente acreditavam alguns” (YATSUDA, 1987, p. 104). O discurso pejorativo sobre o caipira contrasta-se com discursos que combatem as críticas ao caipira, como a do escritor Ildefonso Albano criador da figura do morador rural Mané-Chique-Chique, sujeito aguerrido, esperto que, mesmo esquecido pelas políticas sociais, mostra-se forte para vencer os perigos do mato, amansar o gado selvagem e cultivar a terra (NEPOMUCENO, 1999). Para os moradores da cidade o caipira não passava de um sujeito vagabundo, abobalhado e de modos grosseiros.

A identidade caipira construída na materialidade discursiva aciona a produção de sentidos, como efeito de sentido entre sujeitos. Jeca, como um enunciado, remete o morador rural ao lugar do preconceito, do jocoso, mas ao se inserir em discursos que o valorizam, o enunciado pejorativo torna-se outro, diferente de si, e produz sentidos outros. Os diferentes sentidos produzidos nos lugares de enunciação ocupados pelos sujeitos evidenciam as movências dos discursos e dos sujeitos. Nesse espaço de movimento do discurso, a identidade se constrói como resultante dos sentidos produzidos nas posições ocupadas pelo sujeito. Podemos, então, afirmar a estreita relação entre o enunciado e o sentido, possível pelos discursos, como elemento responsável pela produção da identidade.

O enunciado é definido por Foucault (2005a) como um acontecimento singular. Ele se manifesta na materialidade verbal e, também, na não verbal, mas não se confunde com ela. Encontra-se no plano do discurso, o que implica uma existência histórica. O enunciado não é a fala, a escrita, mas a operação efetuada, “o que se produziu pelo próprio fato de ter sido enunciado” (p.94), é o acontecimento produzido no movimento descontínuo da história. Há regras específicas de formação que produzem o enunciado na história e o possibilita como singular, o que nos leva a compreender “como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?”, pois, “cada enunciado ocupa [...] um lugar que só a ele pertence” (FOUCAULT, 2005a, p. 30, 135).

Para Foucault, o enunciado se distingue de frase, de proposição e também de ato de fala. Não está submetido a uma estrutura lingüística canônica, ou seja, uma frase formada segundo as regras de uma gramática. Portanto, língua e enunciado não se encontram no mesmo plano de existência, a língua é tomada como o lugar possível para que o enunciado possa aparecer, é o lugar da materialidade enunciativa. A forma material do enunciado não é somente a estrutura da língua, ele pode materializar-se também no não-verbal, por meio de um símbolo, um ícone, um desenho, uma imagem, etc. A materialidade é uma condição

para o enunciado, “ela é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado necessita de uma substância, de um suporte, de um lugar e uma data”. [...] “Qual é, pois, esse regime de materialidade repetível que caracteriza o enunciado?” Essa materialidade é definida “por um status de coisa ou de objeto, jamais definitivo, mas modificável, relativo e sempre suscetível de ser novamente posto em questão” (FOUCAULT, 2005a, p. 114-115).

O enunciado realiza-se em condições estritas, sempre que repete, coloca em funcionamento seu regime de *materialidade repetível*, mas torna-se outro. Uma enunciação nunca poderá ser a mesma, o que dá ao enunciado o caráter de acontecimento singular. Os enunciados são tratados por Foucault (2005a) como raros, por não se repetirem enquanto acontecimento historicamente produzido. Todo enunciado, por ser único, implica uma função enunciativa que coloca o sujeito em ação pelo discurso. O sujeito sempre enuncia de uma posição específica historicamente determinada por regras, o que faz com que sua enunciação ao se repetir torne-se outra. É sob a materialidade verbal ou não-verbal do enunciado que a identidade do sujeito se constrói. Ao ocupar uma posição-sujeito no discurso, o sujeito enuncia e mostra seu lugar que difere de outros sujeitos que ocupem outras posições e/ou lugares de sujeito.

O sujeito do enunciado é uma função determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado para outro [...] um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos (FOUCAULT, 2005a, p. 105).

A unidade do enunciado não se define pelo seu aspecto formal, ou seja, por sua estrutura gramatical (sujeito, verbo, predicado), mas por um conjunto de regras definidas por Foucault (2005a, p. 43) como as “condições de existência, mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento”, que formam os enunciados, e, também, pela sua dispersão na história. Por ser um acontecimento produzido discursivamente na descontinuidade da história, o enunciado sempre se dispersa, transforma-se, aparece, reaparece, e jamais é o mesmo. Produz-se por determinadas regras e não por outras, o que nos faz refletir sobre as condições de sua existência, de fixar seus limites, estabelecer suas co-relações com outros enunciados, e com os enunciados que exclui.

Um enunciado sempre se liga a outros enunciados que o precedem, que o seguem e o sucedem, reatualiza uma memória nos discursos que coloca em funcionamento uma rede

de outros enunciados que são resgatados pela descontinuidade da história, e com eles estabelece laços de filiação para a constituição de um campo enunciativo. Os enunciados retomados não são os mesmos de sua existência anterior, mas ao reaparecerem, as regras, as condições de sua existência são outras, e o tornam singular, é por isso que, para Foucault, não há enunciados que não reatualizem outros e sempre estabeleçam relações com o passado e o futuro. A retomada de enunciados passados no/pelo presente por uma memória discursiva mostra-nos que o enunciado não é fixo, que seu sentido não se esgota, mas que está sempre cambiando de um lugar para outro na descontinuidade histórica. A identidade do enunciado, segundo (FOUCAULT, 2005a, p. 117), “não pode ser situada, de forma definitiva”, pelo contrário, ela é definida “pelo conjunto dos outros enunciados” (p. 116).

Essas reflexões sobre enunciado são importantes para a compreensão da construção identitária do sujeito discursivo, porque corroboram o aspecto não acabado e plural da identidade do sujeito. O enunciado e as suas relações com outros enunciados atestam a importância do outro constitutivo do sujeito e do discurso. São justamente as enunciações e as ações que funcionam como práticas discursivas que apontam para identidades socialmente construídas nos discursos que os sujeitos integram.

Os enunciados referentes ao caipira se agrupam e se diferem de enunciados referentes aos utilizados pelos moradores das cidades, mas constituem unidade na medida em que estabelecem relações de oposição/diferença entre si com os enunciados que formam os discursos dos moradores da zona urbana em contraposição aos moradores rurais. A exemplo dessa diferença, podemos citar a música caipira e a música pop-sertaneja, que formam enunciações que apontam para diferentes posições-sujeito na história. A música caipira, segundo Nepomuceno (1999, p. 219), trata de temas que enaltecem “a terra, o trabalho, os animais e a família”; como podemos verificar em “Toque o berrante seu moço que é pra eu ficar ouvindo. / Quando a boiada passava e a poeira ia baixando”, versos da música Menimo da Porteira, de Teddy Vieira e Luizinho, por outro lado, a música pop-sertaneja dos megaespetáculos de rodeio, herança da cultura country americana, cultuam temas que se referem à mulher, à figura erotizada do peão de calças justas, ao dinheiro, à cerveja e à *pick-up* importada. A música “De Barretos a Nashville”, da dupla pop-sertaneja Rick e Renner, por exemplo, mostra-nos algumas dessas características: “Se quer saber onde vou/ quer saber porque estou/ vestido desse jeito/ é que eu tenho paixão/ por festa de peão/ tenho o rodeio no peito/ Eu só faço o que

posso/ e só faço o que gosto/ e ganho dinheiro fácil/ se tem mulher e cerveja/ e tem moda sertaneja/ ta feito o regaço” (NEPOMUCENO 1999, p. 219). Os diferentes temas musicais apontados pelos dois gêneros em questão possibilitam-nos evidenciar lugares do sujeito caipira e do morador urbano pelas características peculiares de cada um dos gêneros.

A oposição dos temas musicais tratados acima, como o que revela lugares de sujeito, a partir da inscrição sócio-histórica do sujeito em uma posição e não em outra, evidencia-nos que a identidade também se dá pela diferença com o outro (SILVA, 2007). Para este autor, a identidade constrói-se pela diferença com o outro. Por trás de uma afirmação como “sou caipira”, há a negação do que não se é: sertanejo, country. Identidade e diferença são dependentes e ambos implicam o outro, não igual, mas diferente. E sua produção não se dá de maneira natural ou transcendental, é uma criação cultural e social (SILVA, 2007), produzida discursivamente.

O exemplo da identidade e da diferença cultural, a declaração de identidade “sou brasileiro”, ou seja, a identidade brasileira, carrega, contém em si mesma, o traço do outro, da diferença – “não sou italiano”, “não sou chinês” etc. A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença) (SILVA, 2007, p. 79).

A identidade pela diferença implica a demarcação de territórios, tomadas de posições pelos sujeitos, e nestas posições a separação do que faz parte de uma determinada identidade e o que fica fora dela. Uma identidade como a caipira se constrói por um conjunto sócio-histórico e cultural de elementos que são peculiares a essa cultura. Há sempre a separação e a exclusão do que fica fora ou dentro de uma identidade, uma é sempre por aquilo que a outra não é. A linguagem caipira é um elemento forte de identificação desse sujeito, é peculiar aos moradores da “roça”, e, por ser considerada fora dos padrões cultos da cidade, é excluída e separada das variedades usadas nos centros urbanos. “A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre ‘nós’ e ‘eles’” (SILVA, 2007, p. 82), entre o que é do caipira e o que não é dele. Não pretendemos, com a singularização de uma identidade em detrimento de outra, afirmar que a identidade é homogênea por ser diferente de outra, ao contrário, a identidade é sempre plural e heterogênea, mas há elementos que são próprios a um determinado lugar e a outro não. O que difere uma posição-sujeito de outra são justamente seus elementos singulares.

Seguindo as reflexões de Silva (2007), a identidade e a diferença mantêm relações diretas com o poder. As identidades se constroem no social, e, portanto, estão submetidas

às relações de força, de poder que são próprias ao âmbito social. A identidade não é apenas algo pelo que se luta, mas é também algo de que se é alvo, é imposta a sujeitos que se vêem obrigados a assumir, mesmo inconscientemente, posições e lugares estigmatizados socioculturalmente. No que se refere à identidade e a diferença, não há uma convivência harmônica, há sempre um jogo de embates, conflitos, uma verdadeira batalha entre os sujeitos que lutam por lugares privilegiados de poder.

Todas essas questões são perpassadas pelos discursos. É uma constante no interior da estrutura privada capitalista, nas empresas, os lugares de patrão e de empregado serem marcados por relações de força e poder, caracterizando-os por um jogo de exploração e luta contra a exploração. São comuns os discursos produzidos por enunciados no interior de empresas como “somos uma família”, para se referir aos interesses do patrão; e enunciados como “temos que exigir nossos direitos” em que os operários lutam por seus interesses. As relações de poder não se dão somente no âmbito institucional, mas encontram-se, conforme Foucault (2007a), em todas as relações entre os sujeitos, disseminadas no cotidiano, e é um forte elemento edificador da identidade do sujeito. Há sempre relações de força, embates, poder entre os sujeitos na produção da identidade, e não se trata de um poder institucionalizado pelo Estado ou por uma de suas instituições, mas de estratégias que são utilizadas pelos sujeitos para a construção de seus lugares sociais de sujeito.

A diferença, como o processo que exclui, separa, classifica como bom e ruim, é o grande suporte das relações de poder. A identidade negada do outro, da diferença, estratifica os sujeitos, cria estereótipos do que se têm como positivo e negativo, de qualidade ou não, é o caso da diferença que constitui a música caipira e a música sertaneja urbana. Críticos da tradição musical brasileira, sobretudo da caipira, como os cantores Rolando Boldrin, Renato Teixeira e Inezita Barroso “mantêm distância dos pop-sertanejos, vistos como filhos que renegaram o país”; para José Carlos, filho de Tinoco “estamos engolindo [...] sertanejo de péssima qualidade”. Os rodeios, palco dos grandes *shows* pop-sertanejos, também são alvos das críticas tecidas por artistas como Rita Lee que os consideram “parte do lixo cultural da ditadura americanizada” (NEPOMUCENO, 1999, p. 215, 219, 221). Para Jacques Derrida, apud Silva (2007, p. 83), “as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo [...] um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa”. As relações de poder não só carregam a identidade da diferença, mas, sobretudo, da exclusão, da

separação do que é bom e ruim, do preconceito. A música pop-sertaneja ou romântica é um gênero musical que se constitui de valores diferentes da música caipira, é composta por um multiculturalismo que a transformou em um grande gênero musical capaz de arrastar milhares de fãs para as tradicionais festas de peão em todo o Brasil. A Festa do Peão Boiadeiro de Barretos, no estado de São Paulo, é uma grande expressão da força desse gênero; a chamada “Califórnia brasileira”, Barretos, recebeu, em 1991, um público de 300 mil pessoas, se tornando daí em diante em “megaevento” (NEPOMUCENO, 1999, p. 217).

Ainda sobre a identidade, Hall (2006) centra seu foco sobre as concepções mutantes do sujeito. A identidade muda de acordo com os diferentes processos de subjetivação exteriores ao sujeito. Há um processo complexo, um conjunto de procedimentos, técnicas, práticas nos discursos, rituais simbólicos da vida cotidiana que coadunam a (trans)formação do sujeito no/pelos discursos sócio-historicamente produzidos e dispersos no tempo. Nesse sentido, o sujeito é tomado como um lugar de representação social, trata-se de lugares plurais, heterogêneos e dispersos nos discursos. A concepção de identidade mutante associada às transformações da modernidade destrói os apoios estáveis e ancora o caipira em lugares distantes de suas tradições, forma-se, para esse sujeito, uma identidade híbrida de múltiplos fragmentos. O entrelugar desponta como lugar em que o caipira aparece inutilizado, deslocado e ausente de suas tradições, e, ao mesmo tempo, mostra sua não-identificação com o cotidiano da cidade. Constituído de múltiplos fragmentos de discursos, o sujeito no entrelugar não tem uma identidade definida caipira ou urbana. Portanto, as tradições em que busca se ancorar não são tradições estanques, mudam e a todo o momento são inventadas e reinventadas. Para Hobsbawm e Ranger, apud Hall (2006, p. 54),

as tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... Tradição inventada significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico.

Nos estudos de Bauman (2005), a identidade aparece como resultante de aspectos mercadológicos e comerciais. Ela se constrói dentre um leque de possibilidades oferecidas pelo mercado capital. Identidades que “estão na esquina esperando que você as escolha”.

Para tanto, “selecionar os meios necessários para conseguir uma identidade alternativa de sua escolha, não é mais um problema (isto é, se você tem dinheiro suficiente para adquirir a parafernália obrigatória)” (BAUMAN, 2005, p. 91). Mas seria isso, a identidade, apenas aparência? E os processos subjetivos, a dimensão incontrolável do desejo? A identidade não é simplesmente algo que se compra com dinheiro, é construída no interior dos discursos e coloca questões complexas da ordem do social, da história, do funcionamento inconsciente do desejo. Nela funciona o elemento da contradição o tempo todo como o que move os sujeitos em diferentes direções para caminhos incertos e incompletos. É como um “quebra-cabeças incompleto que faltam muitas peças (e jamais se saberá quantas)” (p.54). São identidades *fluidas* que estão sempre escapando ao controle do sujeito.

Para Kathryn Woodward, apud Silva (2007), a identidade também se vincula às condições materiais de produção, o cigarro, por exemplo, marca distinções entre sujeitos que fumam desde as marcas mais baratas às mais caras. É tradição entre o caipira preparar o próprio fumo, sujeito que passa longas horas à porta de sua casa picando fumo (YATSUDA, 1987), enquanto o morador da cidade possui o hábito de comprar o cigarro industrializado. Entre as várias identidades possíveis, há sempre processos específicos de subjetivação, de representação e simbólicos que moldam o sujeito tornando-o diferente do outro, trata-se do que singulariza o sujeito. Diferentes detalhes estão presentes no cotidiano: a simples prática de picar o fumo para o consumo, o tipo de alimento que se consome, a maneira de se vestir, como a do caipira “de calças pesca-siri, chapéu de palha mais desfiado que ninho de andorinha e botina desengonçada, que só existe nos fundos da roça e nos filmes de Mazzaropi” (NEPOMUCENO, 1999, p. 155).

Neste tópico, fizemos algumas considerações sobre o conceito de identidade, mostramos como ele se apresenta de forma plural e fragmentada, o que corrobora e coaduna com a noção de heterogeneidade do sujeito discursivo. Sujeito que, para a Análise do Discurso, é tomado em sua condição social e coletiva, sendo o outro constitutivo e condição de sua existência no interior dos discursos. O funcionamento do sujeito nos discursos se dá não apenas pela instância social, mas também, pelo viés inconsciente, que, pela linguagem, mostra um “Outro”, desconhecido para o sujeito. A designação Outro (com a letra “O” inicial maiúscula), em contraposição ao “outro” que se refere ao social, trata-se da manifestação do desejo pelo inconsciente, sob a forma de linguagem (AUTHIER-REVUZ, 2004). Quanto aos discursos, estes se apresentam de

forma plural e heterogênea, uma vez que um discurso é constituído de fragmentos de diferentes discursos oriundos de diferentes épocas e lugares na história. O discurso implica condições específicas da ordem do social, da história e das ideologias, o que atesta seu caráter de pluralidade e corrobora a identidade também como plural, visto que a identidade é perpassada pelas relações discursivas. O caipira, como sujeito sócio-historicamente produzido no interior de discursos, foi tomado, neste tópico, como plural e heterogêneo a partir de sua inscrição em um entrelugar, que, para este sujeito, é lugar de destituição sociocultural rural e de não-identificação, ou negação da cidade. Sujeito com não uma, mas várias identidades, nenhuma pronta, acabada ou definitiva, mas mutante, sempre em deslocamento, em processo contínuo de subjetivação nos/pelos discursos.

1.2 Construções identitárias do caipira em práticas discursivas plurais e heterogêneas

Caipira, em nossa cultura, compreende um conjunto de práticas que retratam a maneira de ser/viver de sujeitos em dado momento sócio-histórico, designa sujeitos moradores de regiões rurais, mais especificamente, das regiões Sudeste e Centro-Sul do território brasileiro. Para Caldas (1987, p. 32), “a cultura caipira se sedimentou e em especial a sua música: em Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, São Paulo e Paraná”. O caipira, em sua maneira singular de viver, diferencia-se de outros moradores de regiões rurais como o sertanejo da região rural nordestina, por sua cultura e manifestações da mais diversa natureza. Também conhecido como caboclo, o caipira é um sujeito retraído, tímido, discreto, vergonhoso, mas que encontrou no cantador-violeiro da Moda Caipira Raiz, principal gênero musical dessa cultura, a personificação de um sujeito extrovertido, despachado, descontraído, enfim festivo e alegre (SANT’ANNA, 2000).

O caipira, segundo definição do caipirólogo Sant’Anna (2000, p. 49,50), é “o habitante rústico gerado no planalto de Piratininga. O caipira é enxerto do habitante nativo - índios (principalmente das tribos Xavantes, Guaranis e Caiganges ou ‘Coroados’), [...] brancos ibéricos, ‘quase-brancos’, pardos, mulatos e negros -, mais o migrante das mesmas cores, vindo de Minas Gerais, empurrado para o interior de São Paulo pelo escasseamento do ouro. [...] na verdade o caipira é de origem paulista”.

Pretendemos, neste tópico, não definir o sujeito caipira como um sujeito de cultura homogênea e fechada, mas apresentar elementos característicos que corroboram construções identitárias desse sujeito a partir de sua inscrição em diferentes discursos. Considerando que o aparato teórico a que nos inserimos para o desenvolvimento da presente pesquisa trata o sujeito como nunca acabado, sempre em processo de produção e transformação, apresentaremos elementos que retratam aspectos discursivos próprios à constituição do caipira, mas que não totalizam a maneira de ser e de viver desses sujeitos. Pelo contrário, são elementos que apontam para a inscrição do caipira em um entrelugar e para identidades plurais.

O caipira, para Candido (1987, p. 37), vive em casas “chamadas de rancho que é um abrigo de palha, sobre paredes de pau-a-pique”, o que assinala o caráter de pobreza da maioria desses sujeitos. Em suas casas, o luxo é pouco, a maioria dos utensílios e ferramentas são produzidas pelo próprio caipira. Era muito comum o uso “da gamela de raiz de figueira, vasilha e prato de porungatê, cuia de beber, pote de barro, colher de pau, [...] os pilões demão e de pé, o monjolo, as moinhos d’água, os fornos de barro, etc. Para iluminação, usava-se o candeeiro de barro, com banha de porco ou azeite de mamona” (CANDIDO, 1987, p. 39-40) e o tradicional lampião, produzido pelo próprio caipira. Contudo, assim como a identidade, os elementos da cultura desses sujeitos não permanecem fixos. O caipira não vive somente em casa de pau-a-pique, mas também em casas de alvenaria tradicionais nas cidades. A música “Jeitão de Caboclo”, que integra o *corpus* desta pesquisa, traz um sujeito que se constitui da ausência sócio-histórica de seu passado no sítio, como ele mesmo expõe: “se eu pudesse [...] morar de novo no sítio na casa de alvenaria”, atestando o caráter não fixo dos elementos que corroboram sua construção identitária. A economia de subsistência e a caça de alguns animais silvestres como pacas, cutias, porcos-do-mato, e alguns pássaros, como o inambu, apontados por Candido (1987), apresentam-se como elementos que constroem para o caipira uma identidade homogênea. A coleta de frutos encontrados no mato, a pesca, a alimentação baseada no feijão, no milho e na mandioca constituem o que se poderia chamar de “triângulo básico da alimentação caipira” (p.52). Praticamente todos os alimentos de que necessitava, o caipira tirava da terra, mas o incipiente desenvolvimento da indústria no Brasil, sobretudo nas últimas décadas, fez com que esse sujeito deixasse de produzir alguns alimentos e utensílios e passasse a comprá-los na cidade. O caipira passou a desfrutar em sua mesa não apenas da tradicional mandioca e milho, mas também de

alimentos enlatados nas indústrias; de carnes compradas nos açougues e de produtos que são facilmente encontrados nos supermercados. O deslocamento para a cidade em busca de produtos industrializados (trans)formou a cultura e a identidade desse sujeito que passou a integrar discursos produzidos por fragmentos de diferentes culturas, o que nos confirma a heterogeneidade discursiva na qual o caipira se inscreve.

A organização familiar caipira é patriarcal, cabendo à figura do pai, o provedor da casa, a responsabilidade pela organização e divisão do trabalho, pois é ele que detém o poder de decisão. A educação dos filhos, o casamento, o trabalho na roça, etc., eram decididos pela opinião do patriarca e aceitos pelos membros da família. Devido à tradição e aos valores conservadores, a escolha do cônjuge para os filhos era de iniciativa do pai. Na família tradicional rural, a obediência ao pai, pedir-lhe a bênção, aparece como elemento que assegura a importância da família para o sujeito caipira. O matrimônio era tão significativo que a “mulher deseja o casamento, que lhe define a posição no grupo” a que pertence, e nesse sentido “chega a violar normas de recato, bastante acentuadas na sociedade caipira” (CANDIDO, 1987, p. 239). Quanto ao compadresco, na figura do padrinho, este em alguns casos fazia o papel de pai, e a ele cabia todo respeito e obediência.

Esses valores referenciados pela cultura caipira, não são exclusividade desses sujeitos, em outros grupos socioculturais e nas cidades, principalmente as interioranas, é comum a presença dos valores apontados acima. As famílias tradicionais têm o pai como figura mais importante nas decisões, inclusive no que diz respeito à educação e ao casamento dos filhos. A prática de pedir a bênção à pessoa mais velha é, ainda, observada em certas famílias (muitas famílias interioranas, e também em famílias das grandes capitais). É um acontecimento que integra diferentes discursos, e que nos atesta que as práticas discursivas são acontecimentos dispersos em épocas e momentos na história, tomadas como plurais e heterogêneas, assim como o discurso, que é “constitutivamente atravessado pelos ‘outros discursos’ [...]. O outro não é um objeto (exterior, do qual se fala), mas uma condição (constitutiva, para que se fale) do discurso” (AUTHIER-REVUZ, 2004, 69).

A religiosidade é um elemento de destaque no grupo sociocultural caipira, é um importante elemento de sociabilidade entre esses sujeitos. Nas festas realizadas em suas propriedades, ou as que envolvem um grupo ou comunidade de caipiras, a cantoria está sempre presente, e, nelas, é freqüente a referência a diversos santos como, por exemplo, na

feira de São Gonçalo, realizada assiduamente todos os anos. As comemorações a este santo também são realizadas nas cidades, mas, segundo Caldas (1987), a dança de São Gonçalo é uma das festas profano-religiosas mais populares no Brasil. São Gonçalo, na cultura popular brasileira, é considerado um santo casamenteiro e o ritual festivo em homenagem a este santo é marcado por muitos pedidos de casamento e erotismo na dança. Trazido de Portugal para o Brasil, incorporado à cultura brasileira, este santo, sofreu modificações em sua imagem. Especificamente no interior paulista, os caipiras introduziram-lhe um chapéu de palha e substituíram o cajado pela viola, e, até mesmo, colocaram-lhe calças e botas. As modificações feitas pelo caipira a São Gonçalo revelam-nos que as práticas discursivas singularizam os sujeitos, diferenciando-os de outros grupos socioculturais, além de que é um elemento de construção identitária do caipira. O santo com chapéu de palha e uma viola é um típico elemento da cultura caipira, o que nos atesta serem os discursos, os enunciados e as práticas no interior dos discursos singulares, enquanto acontecimentos historicamente produzidos (FOUCAULT, 2005a).

O mutirão, como mostra Candido (1987), é apontado como um forte elemento de sociabilidade entre os caipiras, consiste na reunião de um grupo de vizinhos, organizados para efetuarem um determinado trabalho na roça, como, por exemplo, roçar a terra, plantar, colher, ou mesmo construir moradias, cercas, currais, etc. Segundo a tradição, o beneficiário e responsável pela organização do mutirão oferece aos voluntários uma refeição, seguida de uma festa para encerrar o trabalho. Para Sant'Anna (2000, p. 101),

os pagodes, como festas de socialização, nalguma varanda ou no terreiro ao pé-do-fogo, estão ligados às colheitas, à entreatura dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatária e deliciante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga (“que só faiz bem pra saúde”) e, como fecho, da Moda Caipira e do baile.

É parte do cotidiano laborativo do caipira o canto de toadas em que os bóias-frias cantam ao ritmo do trabalho, entoando canções que denotam um aspecto melancólico de tristeza. Como as práticas discursivas não são acontecimentos fixos, o mutirão é uma forma de trabalho muito utilizada nos movimentos de luta pela terra, como em grupos socioculturais dos trabalhadores rurais Sem-Terra, que, por adotarem os preceitos de trabalho coletivo, praticam o mutirão para a alimentação dos acampados. Por serem as práticas acontecimentos dispersos em diferentes discursos, a identidade do sujeito que é

construída no discurso constitui-se de elementos plurais de diferentes culturas, produzindo uma identidade multicultural.

Diferentes acontecimentos na sociedade urbana desencadearam transformações na roça. O aparecimento da energia elétrica, e os diversos aparelhos elétricos de uso doméstico, como o chuveiro elétrico, lâmpadas, ferro elétrico, sem também esquecer do fogão a gás, (trans)formaram a vida do caipira. O cotidiano pacato e ao mesmo tempo árduo, por causa do esforço e tempo gasto com as atividades manuais diárias, foi substituído em alguns casos pelo acelerado ritmo do trabalho mecanizado característico da cidade. O trabalho nas lavouras e a criação de animais sofreram alterações na maneira como eram desenvolvidos. Os tradicionais instrumentos de preparação e plantio da terra, o arado, a matraca e o carro de boi foram substituídos por ferramentas modernas e tratores, o trabalho manual de extração de leite do gado passou a conviver com máquinas utilizadas para realizarem tal atividade. Os trabalhos essencialmente manuais e de subsistência foram, em alguns casos, substituídos pela maquinaria e voltados para o comércio, vários produtos fabricados na “roça” eram levados para a cidade e comercializados nas feiras e nos mercados. A entrada da televisão na “roça” também foi um forte elemento que contribuiu para que o caipira sofresse mudanças socioculturais e de costumes. Com a TV, esse sujeito teve contato com um mundo que não conhecia e acesso a diferentes grupos socioculturais, embaralhando para sempre sua identidade.

Não foi apenas a vida doméstico-cotidiana e o trabalho do caipira que se transformaram. Valores, formas de comportamento, elementos culturais-identitários perderam-se e o lugar do caipira foi aos poucos substituído pelo lugar de um outro sujeito, deslocado de sua cultura e de seu grupo, constituído de fragmentos de outros sujeitos. Fora de seu espaço sociocultural rural, o caipira aponta para um entrelugar que representa a sua inutilização no espaço urbano, que mostra a não-identificação desse sujeito com as mais diversas relações do cotidiano citadino. O entrelugar, para além de espaço físico, aparece como realidade ao sujeito caipira fora da “roça”, seja pelo êxodo rural ou por outra razão; é apontado como lugar de ausência dos elementos identitários da cultura rural e espaço em que a integração sociocultural com a cidade não acontece.

1.3 Aspectos históricos constitutivos da música caipira raiz e da música pop-sertaneja

A cultura caipira é rica em muitos aspectos, e talvez seja ela uma das principais heranças deixadas pelo povo rural à arte brasileira, que, segundo Nepomuceno (1999), nasceu e se desenvolveu no Estado de São Paulo, mais especificamente, na região do médio-Tietê e no centro-sul do estado paulista, onde muitos cantores e compositores ficaram conhecidos. João Pacífico, o compositor de “Cabocla Teresa”, talvez a principal música do cancionário rural caipira, é o grande expoente dessa música que traduziu o Brasil rural para o restante do país. Mas a música que, para Ribeiro (2006, p. 16), “é a origem do Brasil”, na verdade, tem suas raízes num Brasil de 500 anos, com a chegada das primeiras caravelas portuguesas, e de seu contato com os índios que viviam em nosso território. Essa música começa, então, do contato que o português teve com os índios, principalmente, quando das primeiras missões jesuítas com o objetivo de catequizar os nativos. Os portugueses acrescentaram a rústica viola trazida de Portugal à dança dos indígenas, o que desencadeou o surgimento do catira, vindo do cateretê dos índios, o primeiro ritmo caipira a se desenvolver e receber letra. O entrelaçamento do conteúdo religioso dos padres portugueses com a dança dos silvícolas sofreu diferentes (trans)formações, misturou-se a elementos de outras culturas, em especial, a do negro africano trazido ao Brasil para o trabalho escravo, o que se traduz nos mais diversos ritmos da música caipira hoje existentes. Podemos, então, afirmar que a música caipira, surge da amálgama dos elementos das culturas indígena, africana e portuguesa.

Como já mencionamos, à miscelânea luso-indígena acrescentou-se um outro elemento, não menos importante à constituição da música caipira. Trata-se do africano que adicionou um tempero à musicalidade e ao ritmo em formação (RIBEIRO, 2006). Como nos mostra a História, os negros foram expropriados de seu espaço sociocultural para o trabalho forçado no Brasil, em benefício dos colonizadores portugueses. Estes, os primeiros a virem para a Nova Terra, eram em sua maioria pessoas pobres, humildes, entre eles alguns padres, soldados, funcionários da coroa, muitos mandados ao Brasil contra a vontade por estarem com problemas em Portugal. Os portugueses passaram a conviver em um território desprovido de recursos materiais como, por exemplo, o livro, já existente em

Portugal, com índios e negros que não dominavam a escrita. Talvez, essa seja uma explicação para a marca característica da música caipira, a expressão oral. É, pois, característico de um território de pessoas analfabetas ou quase, em que a forma de expressão oral é marca registrada das expressões artísticas nele desenvolvidas. Para o caipirólogo Romildo Sant'Anna, a música caipira possui um fundo nostálgico, fala de uma tristeza provocada pela saudade do português exilado, do negro escravizado e do índio que chora pela humilhação que sofre em sua própria terra,

é branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral (SANT'ANNA, 2000, p. 93).

A música caipira constitui-se de uma heterogeneidade de elementos vindos de diferentes épocas e lugares, e que se completam para a constituição de um campo artístico. Fragmentos do cancionário ibérico, sons dos tambores da África e elementos do espaço natural dos índios, fauna e flora exuberantes, estão na raiz da arte mestiça que dá origem ao gênero musical caipira caracterizado pela viola, principal instrumento, e cantado por uma dupla (dueto em terça). Com forte teor religioso, as primeiras composições eram longas, e em festas tradicionais como a Folia de Reis, Congadas, Folia do Divino ou em cantigas de roda, os festeiros, às vezes, passavam a noite inteira com a viola cantando. Esse gênero é uma síntese híbrida de ritmos e sons de muitos lugares, começa com a viola trazida de Portugal para catequizar os índios, “agregou chocalhos indígenas e, depois, sons africanos, para ter a configuração a que chegou” (RIBEIRO, 2006, p. 245). Suas raízes têm as bases no entrecruzamento de povos dispersos historicamente e socialmente, mas que se encontraram possibilitando a produção de uma arte mestiça. Os principais ritmos, danças e canções dos quais emergiu a mestiça música caipira foram: modas de viola, cururu, cateretê ou catira, Folia de Reis, danças de São Gonçalo, Congadas e Calangos, Folia do Divino, e outros “ritmos, danças e canções, que, após passarem por diversas transformações e se adaptarem à realidade brasileira e às diferenças regionais, deram origem ao que hoje chamamos de música caipira” (CALDAS, 1987, p. 15).

A música caipira, manifestação oral-popular, devido a muitas composições serem uma criação anônima do povo, como o clássico “Chico Mineiro”, é geralmente cantada ou

entoada por uma dupla em terça. Têm arraigada a si elementos que compõem a estética romântica, temas e enredos que exaltam a natureza, a religião, o passado feliz ausente, a perversidade humana, a moça pecadora, o mundo de ponta a cabeças e temas sobre morte, estes muito presentes em toda a temática do Romanceiro tradicional. Decorre, então, que vários enredos do Romanceiro europeu se transformaram em Moda Caipira Raiz, ou como expõe Sant’Anna (2000, p. 52), “romanceiro tradicional no mundo caipira é a moda-de-viola”, que se liga a três bases: ameríndia, ibérica e africana. Aproxima-se da estética romântica na concepção formal e nos temas sentimentais (lirismo derivado das cantigas de amor medievais) e tem como instrumento principal a rústica viola portuguesa. Trata-se de uma literatura de caráter oral e de origem do povo, que essencialmente se realiza em verso e em prosa. Resultado de um multiculturalismo, a música caipira deu origem a ritmos e enredos variados, conforme já citado anteriormente. Procederemos, a fim de nos situarmos melhor quanto às bases de constituição desse gênero, a um breve esboço de cada um desses ritmos.

1.3.1 As modas de viola

A moda de viola é o principal ritmo da música caipira no Brasil, dela se originaram os demais ritmos conhecidos que definiram o perfil musical do povo brasileiro da terra. Os primeiros cantos com a viola se deram nas missões jesuítas na colônia portuguesa com o objetivo de catequizar os índios. A viola, instrumento “esculpido num toco de pau, com dez cordas de tripa e toscos cravelhais” (NEPOMUCENO, 1999, p. 55), serviu para misturar melodias portuguesas com as danças pagãs dos indígenas, dando início ao desenvolvimento das músicas ou modas de viola. A Moda Caipira Raiz constituída da amestiçagem da África e da Europa com a cultura Ameríndia é composta na forma de poesia e trata de diversos temas, como, por exemplo, o tema amoroso presente na moda-de-viola “Boiada Cuiabana”², de Raul Torres. Para Sant’Anna (2000, p. 90), a Moda

²Vou contar a minha vida / Do tempo que eu era moço / Duma viagem que eu fiz / Lá no sertão do Mato Grosso / Fui buscar uma boiada / Isto foi no mês de agosto / Meu patrão foi embarcado / Na linha Sorocabana / Capitais da comitiva / Era o Juca Flor da Grama / Foi tratado pra trazer / Uma boiada cuiabana / Eu sai de Lambari / Na minha besta Ruana / Só depois de 30 dias / Que cheguei em Aquidauana / Lá fiquei

Caipira Raiz, além dos diversos temas, possui uma funcionalidade como *etnotexto*, definido como a idéia de socialização entre os sujeitos, ou como “o discurso de um grupo social, uma coletividade”.

Definida como nostálgica e melancólica, a Moda Caipira Raiz expressa os sentimentos de um povo predominantemente rural. Reflete as matrizes culturais brasileiras: o escravo e o português amargurados pela ausência da terra natal, e o índio expropriado de seu espaço natural. É cantada em dupla de dueto em terça, na forma *mi e dó* e com dicção anasalada, lembrança do falar indígena. Os modistas valem-se de um canto agudo e alto que expressa a correspondência do gênero musical caipira, com a tradição vocal árabe (SANT’ANNA, 2000), sendo, portanto, o gênero caipira mais rítmico que melódico. Essa tradição vocal persiste, ainda, hoje, nas principais duplas popsertanejas, como a dupla Zezé di Camargo e Luciano. O modo sentimental como as modas são criadas lembram o ideal romântico de como os temas e os personagens heróicos e anti-heróicos surgem, são constantes as referências a amor e dor, ocasionados pela paixão das três raças presentes na base da estética do cantar caipira. Moda Caipira Raiz “trata-se de um fazer poético que nunca se desagrega de sua função especular: a raiz do inhome, a primitividade indígena e africana, o passionalismo ibérico... as vivências e sonhos da população rural” (p.99).

Diversos são os temas que compõem as modas de viola. Um dos temas recorrentes são as modas de campeão, em que figura a valentia do cantador-violeiro que exhibe seus dotes e faz o seu adversário calar e depor a viola, simulando um torneio. Assemelha-se ao canto dos repentistas nordestinos em que predomina o desafio pelo improvisado da linguagem. É comum nas modas o próprio cantador-violeiro ser também o compositor da moda, é o caso de artistas como Teddy Vieira e Lourival dos Santos, mas muitas composições são anônimas, estão há muito agregadas ao imaginário caboclo. Outro tema corrente nas modas são os que falam de assombração ou de superstições como em “A

enamorado / Duma malvada baiana / No baio foi João Negrão / No tordilho Severino / Zé Garcia no Alazão / No Pampa foi Catarino / A madrinha e o cargueiro / Quem puxava era um menino / Na volta de Campo Grande / No cassino foi entrando / Uma linda paraguaia / Na mesa estava jogando / Botei a mão na gibeira / Dinheiro estava sobrando / Ela mandou me dizer / Pra mim que fosse chegando / Eu virei e disse pra ela / Vai bebendo eu vou pagando / Eu joguei nove partida / Meu dinheiro foi andando / De Campo Grande parti / Com a boiada cuiabana / Meu amor veio na anca / Da minha besta Ruana / Hoje eu tenho quem me alegre / Na minha velha choupana.

moça que dançou com o Diabo”³, de Teddy Vieira e Jayme Ramos, que retrata *causos* de assombração, como o de uma moça que dançou em uma festa com o capeta (SANT’ANNA, 2000). E, ainda, temas que tratam de espíritos ou almas de outro mundo, que retornam para terminarem um trabalho não acabado ou um assunto mal resolvido. O exemplo mais marcante referente a esse tema é a moda “A alma do Ferreirinha”⁴, de Zilo e Jeca Mineiro. De todos os temas, o principal e mais recorrente nas modas de viola são os de cunho lírico-amoroso. O amor é ingrediente certo não só nas modas de viola, mas em praticamente todos os ritmos musicais caipira, toadas, recortados, pagodes de viola, etc. O cateretê “Amargurado”⁵, de Tião Carreiro e Dino Franco, é uma das principais músicas amorosas do cancionário caipira. O amor é expresso nas suas diversas formas, modas de “dor de cotovelo”, amor puro, lascívia, erotismo, etc. O lirismo presente em modas de viola é uma espécie de prolongamento desse ritmo musical às formas do Romancero Ibérico Tradicional, mais especificamente, às Cantigas de Amor e Amigo medievais.

³ Numa sexta-feira santa há muito ano atrás / na cidade de São Carlos, publicaro nos jornais / uma moça muito rica contrariou o gosto do pai / num baile que feiz em casa ela dançou com o Satanais / quando o baile começou regulava nove hora / chegou um moço bem vestido arrastando um par de esporo / dano viva para o povo - como vai minha senhora / quero conhecer a festera porque eu tô chegando agora / o veio disse pra fia hoje o baile ta mudado / tamo no fim da quaresma isso pode ser pecado / a mocinha respondeu o senhor que tá cismado / Jesus Cristo está no céu e nois aqui dança largado / pegano na mão da moça o moço saiu dançano / tocava Barsá e Barsuca o cabra tava virano / com o chapéu na cabeça a moça foi incomodano / o senhor dança direito que mamãe não tá gostano / ele foi disse pra moça minha hora já chegou / eu preciso ir me embora que o galo já cantou / tirou o chapéu da cabeça e os dois chifre ele mostrou / parecia um touro veio daquele mais pegadô / o Diabo sortô um bufo e sumiu numa explosão / praquela gente sem fé isso serviu de lição / no meio da correria dois grito em confusão / ficou louca moça rica, fia do major Simão.

⁴ Eu parei na invernada da fazenda Água Fria / Pra descansar a boiada até o raiar do dia / Os peões da comitiva que nesta tarde folgava / Foram todos pra cidade comprar o que precisava / Eu deitei na minha rede procurando descansar / Mais nesta hora pensei que o mundo ia desabar / Uma briga de cachorro assustou a zebusada / Eu fiquei desnortado vendo o estouro da boiada / Mais naquilo eu avistei um campeiro na invernada / Estalando seu chicote e gritando com a boiada / Ele reuniu o meu gado sem perder uma só rês / Serviço de seis peões ele sozinho me fez / Puxei da minha carteira pra pagar o bom campeiro / Mais por nada deste mundo ele quis o meu dinheiro / Sorrindo muito contente me disse o bom cavaleiro / Não me esqueci que você foi meu melhor companheiro / Suas costas meu amigo ainda deve estar gelada / Do dia em que me levou pra derradeira morada / Dizendo essas palavras o misterioso peão / Riscou o potro na esporo e partiu acenando a mão / Por incrível que pareça eu não perdi minha calma / Lá mesmo acendi uma vela e rezei pra sua alma / Aquela noite eu dormi feliz a noite inteirinha / Sonhando com as proezas do saudoso Ferreirinha.

⁵ O que é feito daqueles beijos que eu te dei? / Daquele amor cheio de ilusão, / Que foi a razão do nosso querer / Pra onde foram tantas promessas que me fizeste? / Não se importando que o nosso amor viesse a morrer / Talvez com outro estejas vivendo bem mais feliz / Dizendo ainda que nunca houve amor entre nós / Pois tu sonhavas com a riqueza que eu nunca tive / E se ao meu lado muito sofreste / O meu desejo é que vivas melhor / Vai com Deus, seja feliz com o seu amado / Tens aqui um peito magoado, / Que muito sofre por te amar / Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos / Mais se tiveres algum fracasso, / Creias que ainda, eu possa ajudar.

As relações da música caipira com a cultura trovadoresca, levada para a Colônia pelos jesuítas para catequizar os nativos, estende-se pelo Cancioneiro Tradicional das Cantigas de Amigo, Amor, Escárnio ou Maldizer. Originária da Colônia portuguesa, a música caipira preserva em sua temática e estética formal aspectos da literatura oral trovadora. Algumas cantigas fazem parte do estrato rural por apresentarem valores da cultura campestre, como a Cantiga de Amigo, que surgiu em uma comunidade rural. Essa cantiga é um “complemento do bailado e do canto coletivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas” (SARAIVA, LOPES, s/d, p. 52), em que o cotidiano rural é estimado.

No cancionero lusitano, a Cantiga de Amigo caracteriza-se por cantar o “eu” mulher que exterioriza o prazer e a dor de suas paixões. Nesta supõe-se que fala uma mulher que expõe suas aflições, emoções e expectativas sobre o amigo, ou namorado. “A mulher é personagem principal, que vai se encontrar com o namorado junto à fonte, que vai à romaria e lá espera encontrar o amigo, que vai lavar as roupas ou os cabelos” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 15). Contudo, as Cantigas de Amigo apresentam temas variados como os de tenções que retratam diálogos do “eu” mulher com seres humanos ou da natureza; romaria que se refere a peregrinação; bailadas que são cantos produzidos com dança ou baile; pastorelas que trabalham a figura da pastora e muitos outros. A aproximação com a música caipira dá-se não apenas pelos temas e pela dança, mas, sobretudo, por pressupor a alternância de dois cantores e a existência de um coro.

A Cantiga de Amor, ao contrário da anterior, centra-se no trovador, um “eu” homem que expressa “a experiência de amar sem ser correspondido, de sonhar com o objeto inacessível” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 16). Nesta cantiga, o amor não é o vivido, mas o amor idealizado, cortês e inatingível da figura feminina, sinônimo de pureza e perfeição. A relação dessa cantiga com a música caipira dá-se, sobretudo, pelo predomínio nas modas-de-viola, principal ritmo caipira, do tema amoroso.

A Sátira medieval conhecida como Cantiga de Escárnio ou Maldizer apresenta aspectos que estão preservados na música caipira. “Cantigas de escárnio são aquelas em que o trovador critica sem individualizar a personagem criticada. Maldizer é aquela em que a pessoa criticada é individualizada” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 19). Essas cantigas revelam aspectos da vida privada da boemia jogralesca calcada em costumes e valores diferentes dos acentuados na corte portuguesa. Os principais temas da

Sátira são: escárnio com crítica produzida com sutileza e ironia; maldizer com crítica direta; cantiga de seguir em que prevalece a imitação cômica e, tenção de briga “constituída por um diálogo entre dois ou mais trovadores com a obrigação de que a resposta de cada um tinha de ser iniciada com as rimas do verso anterior” (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1985, p. 20), sendo este o mais encontrado na música caipira por remeter aos desafios caipiras com a viola em que um cantador-violeiro duela com o outro por meio de palavras.

1.3.2 Cururu

Surgida de cantos religiosos, o ritmo musical caipira cururu refere-se a uma palavra indígena curuzu, ou curu, usada pelos nativos nos diálogos com os portugueses para se referirem à palavra cruz. Ritmo marcado por batidas de pé, o cururu como dança acompanhada pela viola foi muito utilizado em festas religiosas, principalmente no interior do estado de São Paulo. Conta a tradição que os cururueiros formam uma roda, frente ao altar ou ao oratório, composta por cerca de quatro cantadores e um violeiro que se desafiam. O desafio é um combate na música feito pelas duplas que laçam mão da linguagem para atingir a outra dupla, e tem a duração de cerca de uma hora e meia. Para Nepomuceno (1999, p. 58), a roda de um canto cururu se forma da seguinte maneira:

Quatro cantadores e um violeiro se desafiam por cerca de uma hora e meia, até completar a rodada; primeiro fazem a saudação aos santos e às pessoas presentes, depois escolhem a carreira, com a rima que vão adotar. A carreira de São João, por exemplo, rima com ao. A do divino com ino. Depois formam as duplas para o desafio. [...] Para atacar, vale qualquer tema que combine com a ocasião. [...] Ninguém mexe com a mulher dos outros nem com santos.

1.3.3 Cateretê ou catira

Também conhecida como catira, o cateretê é uma dança religiosa que nasceu dos índios, do caateretê, dança indígena, juntamente com o cururu, forma os mais antigos e primitivos sons caipiras (RIBEIRO, 2006). Os portugueses introduziram essa dança em algumas de suas festas religiosas para atraírem os nativos para a religião católica. Definida como uma dança rural e muito difundida na região Sudeste do Brasil, nela seus participantes formam duas filas, uma de homens e outra de mulheres e, ao som de música e viola, sapateiam e batem palmas – catira. Geralmente, são dois os violeiros-cantadores que regem a cantoria, acompanhados de vários dançadores, os palmeiros que produzem os sapateados e os palmeados, enquanto a dupla canta em forma de versos. Para o compositor-cantador Vieira, “o cateretê é mais chorado, mais sentido, mais romântico dos ritmos caipira”, o cateretê tem algo de “melancólico e espiritualizado, é nele que se enquadra grande parte das modas lírico-amorosas, românticas” (SANT’ANNA, 2000, p. 166). É um dos ritmos mais contagiantes e admirados da canção caipira.

1.3.4 Folias de Reis

É uma festa religiosa em que os participantes reproduzem a viagem dos Reis Magos a Belém para visitar o nascido menino Jesus. A festa tem início dia 24 de dezembro se estendendo até o dia 6 de janeiro, comemoração do Dia de Reis. Tradicionalmente, a Folia de Reis acontece na região sudeste do país, principalmente, em São Paulo e Minas Gerais, com destaque para a cidade Alto do Belo, no norte de Minas, onde a festa religiosa se mistura com *shows* de vários artistas. A Folia se realiza com a presença de vários foliões tocadores de viola; as violas são enfeitadas com fitas coloridas e peregrinam de casa em casa, com os violeiros que rezam e recolhem donativos junto às famílias visitadas. Diferentes cantos, misturados às rezas, são usados em cada um dos momentos da festa: quando chegam às casas visitadas, quando das saudações ao presépio, no recolhimento das doações e na partida. Geralmente, a família que recebe a visita dos festeiros, oferece-lhes comida e bebida, momento em que o catira toma conta da festa.

1.3.5 Danças de São Gonçalo

A Dança de São Gonçalo, de caráter profano-religioso, comandada pela viola, surgiu em Portugal no século XVII. As comemorações são voltadas para o Santo violeiro de Amarante, no vale do Rio Douro, em Portugal. No Brasil, essa dança católica passou por algumas transformações, e muitos elementos de sua origem portuguesa foram incorporados pela música caipira, conforme já apontado por Caldas (1987) e comentado por nós no subtópico 1.2. Conhecida no Sudeste brasileiro como Roda ou Baile de São Gonçalo, essa dança acontece no final de colheitas, em ocasiões de agradecimentos por graças alcançadas e cumprimento de promessas. Os locais da celebração são geralmente quintais e terrenos de casas com a participação de familiares, devotos do Santo e violeiros. São Gonçalo é um santo muito popular entre as mulheres, por causa de sua atuação casamenteira, as mulheres fazem rodas no momento das cantorias, portando arcos de papéis coloridos na esperança de conquistar um homem para o casamento. Manda a tradição que “quem reza é um velho e respeitado violeiro da região, geralmente o mestre ou capitão de folia” (NEPOMUCENO, 1999, p. 62).

1.3.6 Congadas e Calangos

Os negros trouxeram para o Brasil, junto com sua mão-de-obra escrava, riquíssimos elementos rítmicos e dançantes de sua cultura, que se misturaram à música caipira tornando-a ainda mais sensual e colorida. A festa dos negros, conhecida como Congada, ganhou força como manifestação da cultural negra no Brasil, e, hoje, é uma das principais festas de caráter profano-religiosa assiduamente realizada todos os anos em cidades como Uberlândia, no Estado de Minas Gerais. Os principais santos venerados pelos descendentes africanos são Nossa Senhora do Rosário e São Benedito; os festeiros usam roupas bem coloridas e enfeitadas, além de fazerem o tradicional cortejo do rei Congo e da rainha Conga, uma homenagem às tradições de Angola e do Congo, na África.

As comemorações se dão nos meses de abril e dezembro e abarcam missas, rezas, novenas e procissões. Do convívio nas grandes fazendas escravistas, entre os negros e o caipira surgiu o Calango, ritmo que casou a viola com instrumentos como a sanfona, o reco-reco e o pandeiro. Cabe destacar que alguns dos ritmos apresentados anteriormente, como o cururu e o cateretê (catira), assim como a congada e outros ritmos – cana-verde, fandango, o recortado, a chula – são manifestações profanas e muito pouco têm a ver com os festejos da Igreja Católica. Por outro lado, a Folia de Reis, a dança de São Gonçalo, a festa do Divino, de São Pedro e Santo Antônio constituem as mais tradicionais festas religiosas em todo o Brasil. Todas essas manifestações artístico-culturais profanas e/ou religiosas corroboraram para a formação do rico universo musical caipira.

1.3.7 Folia do Divino

Para Caldas (1987), uma importantíssima festa religiosa que contribuiu para a formação da cultura musical caipira foi a Folia do Divino. Sem uma data fixa para acontecer, obedece ao ciclo da colheita agrícola, principalmente no Estado de São Paulo, e ao preparo da lavoura para o novo plantio. Essa manifestação cultural encontra-se espalhada por todo o Brasil, inclusive com muita força na região norte. Na cultura caipira, essa festa representa a abundância e a fertilidade da colheita. Marcada pela mobilidade, a festa desloca-se de um lugar para outro com os festeiros que dividem a fartura da lavoura. “Durante a passagem da folia, os fiéis espectadores retomam os cantos, contos, lendas, ‘puias’ (adivinhas) e danças populares, revivendo e reavivando tradicionais valores e costumes da cultura caipira” (CALDAS, 1987, p. 22). Manda a tradição que os foliões entreguem a bandeira do Divino Espírito Santo ao dono da casa, e em seguida peçam o adjutório (esmola) ao titular da casa. O proprietário, ao receber a bandeira, leva-a em todos os cômodos da casa, e depois a devolve aos foliões para que continuem a procissão. “De acordo com os valores religiosos da cultura caipira, ela é sagrada, e beijá-la é obrigação cristã” (p.23). Essa é uma forma de manifestação cultural, que, juntamente com as outras apresentadas neste tópico, integram elementos sócio-históricos responsáveis pela formação da cultura musical do caipira.

De toda a mistura rítmica apresentada acima, não há dúvidas de que a moda de viola é o ritmo musical por excelência do caipira. É tida como responsável pela entrada da música e da cultura rural nas cidades. É por meio dela que o caipira vê o cotidiano da “roça” retratado para si e para o outro, e também toma conhecimento de diversas questões que permeiam a realidade do país. A moda de viola “Jorginho do Sertão”⁶ foi o primeiro ritmo musical caipira a ser gravado em disco, por Cornélio Pires, em 1929, em um disco de 78rpm (setenta e oito rotações por minuto). O formato de 78rpm determinou o tamanho das músicas caipiras, que antes eram muito extensas. Nas manifestações culturais caipiras, a cantoria, às vezes, durava uma noite inteira, mas com o disco tocado na vitrola de manivela, o tempo passou a ser controlado, as músicas caipiras gravadas a partir de 1929 passaram a ter em média a duração de três minutos. A moda de viola “Moda da Pinga”⁷ ou “Marvada Pinga”, gravada por Inezita Barroso, foi uma das que tiveram que se adaptar às exigências do 78rpm: “nossa moda de viola é um produto do disco de 78 rotações (o “bolacha”, como se dizia), com duas músicas, uma de cada lado” (RIBEIRO, 2006, p. 34).

Dos elementos apontados neste tópico, poderíamos sustentar que a música caipira apresenta, dentre outras, as seguintes características: a) possibilita ao sujeito caipira estabelecer laços afetivos com o seu grupo social; é um forte elemento de sociabilidade entre os sujeitos. Em formas de organização do trabalho, comuns no espaço rural, como o

⁶ O Jorginho do Sertão / Rapazinho de talento / Numa carpa de café / Enjeitô treis casamento / Logo veio o seu patrão / Cheio de contentamento / (tenho treis filhas "sorteira que / Ofereço em casamento) / Logo veio a mais nova / Vestidinho cheio de fita / Jorginho case comigo / Que das treis / Sô a mais bonita / Logo veio a do meio / Vestidinho cor de prata / Jorginho case comigo / Ou então você me mata / Logo veio a mais véia / Por ser mais interesseira / Jorginho case comigo / Sou a mais trabaiadeira / Jorginho pegou o cavalo / Ensilhô na mesma hora / Foi dizê pra morenada / Adeus que eu já vou me embora / Na hora da despedida, / Ai, ai, ai / É que a morenada chora / Ai, ai, ai / O Jorginho arresorveu / É melhor que eu mesmo suma / Não posso casá cum as treis, ai / Eu num caso cum nenhuma.

⁷ Com a marvada pinga que eu me atrapaio / Entro na venda já dou meu taio / Pego no copo e dalí não saio / Alí mermo eu bebo, alí mermo eu caio / Só prá carregar nunca dei trabalho / Venho da cidade, / venho cantando / Com um garrafão que venho chupando / Venho pro caminho venho trupicando / Chutando os barrancos venho cambeteando / No lugar que eu caio já fico roncando / A muié me disse ela me falou / Largue de beber peço por favor / Prosa de muié nunca dei valor / Bebo com sol quente prá esfriar o calor / E bebo de noite prá fazer suador / Cada vez que eu caio caio deferente / Meaçó prá traz e caio prá frente / Caio devagar, caio de repente / Vou de corropio ou diretamente / Mas sendo de pinga eu caio contente / Pego o garrafão e já balanceio / Pra mor de vê se tá mermo cheio / Num bebo de uma vez porque eu acho feio / O primeiro gole chego inté no meio / No segundo trago é que eu desvazeio / Eu bebo da pinga porque gosto dela / Bebo da branca, bebo da amarela / Bebo nos copo bebo nas tigela / Bebo temperada com cravo e canela / Seja qualquer tempo pinga na guela / Eu agora conto prá vós micê / Eu fui numa festa no rio Tietê / Lá eu fui chegando no amanhecer, / já me deram pinga prá mim beber / Já me deram pinga prá mim beber, / tava sem ferver / Eu bebi demais eu fiquei mamado / Eu cai no chão fiquei deitado / Todo mundo vendo eu desacordado / Prá ir prá casa fui carregado / Fui de braço dado com dois sordado / e muito obrigado.

mutirão, a demão e a traição, é tradição, após o dia de jornada, o grupo se reunir para festejar ao som da viola e de muita cantoria, promovendo uma aproximação social desses sujeitos; b) grande parte do repertório do cancionário caipira são produções anônimas, incorporadas ao imaginário popular; muitas músicas são apropriadas por duplas caipiras ou não, que as gravam como se fossem de sua autoria, o que acaba por gerar certa rivalidade das duplas pela composição da música; c) a composição coletiva das músicas pela dupla de violeiros ou com a ajuda de seus comparsas tornou-se uma constante no gênero raiz, como o clássico “Menino da Porteira”⁸, composta por Teddy Vieira e Luizinho; d) é comum a presença de uma coletividade de vozes durante a execução da canção, há sempre uma voz principal atravessada por um fundo de vozes, risos, murmúrios, etc., tradição que se ancora na base religiosa, nos rituais musicais do mutirão e em alguns cantos profanos de manifestações culturais do caipira; e) por ser manifestação sociocultural de um grupo de sujeitos, a música caipira tinha um tempo de duração muito longo, algumas músicas atravessavam a madrugada e somente terminava a cantoria após o fim do festejo, mas como produto da indústria fonográfica, a música caipira foi quase toda descaracterizada pela vasta redução que sofreu em seu tempo de duração, e também por outras transformações sofridas; f) apresenta como uma de suas principais características seus componentes formais. Seu principal instrumento de arranjo musical é a viola; os demais instrumentos, triângulo, rabeca, tarol e o pandeiro, aparecem como secundários, mas importantes à construção do som. O cantar é anasalado, agudo e alto, as músicas são mais rítmicas que melódicas.

⁸Toda vez que eu viajava pela Estrada de Ouro Fino / de longe eu avistava a figura de um menino / que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo: / - Toque o berrante seu moço que é pra eu ficar ouvindo. / Quando a boiada passava e a poeira ia baixando, / eu jogava uma moeda e ele saía pulando: / - Obrigado boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando / pra aquele sertão à fora meu berrante ia tocando. / Nos caminhos desta vida muitos espinhos eu encontrei, / mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei / Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cismeí / Vendo a porteira fechada o menino não avistei. / Apeei do meu cavalo e no ranchinho a beira chão / Ví uma mulher chorando, quis saber qual a razão / - Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão! / Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração! / Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem / quando passo na porteira até vejo a sua imagem / O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem / Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem. / A cruzinha no estradão do pensamento não sai / Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais / Nem que o meu gado estoure, e eu precise ir atrás / Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais.

1.4 A música caipira e a indústria fonográfica: transformações que desencadearam o gênero sertanejo-urbano

A partir de 1929, com Cornélio Pires, a música caipira, deixou de ser apenas manifestação cultural em festas de caráter profano-religiosa e companheira dos tropeiros em suas epopéias, principalmente durante as noites, que eram curtas para os causos e cantorias ao pé do fogo, e ao som da viola. A música raiz, que até então ocupava praticamente o cenário rural, expandiu-se para outros lugares, foi levada para a cidade para ser gravada em disco. Entrar na indústria fonográfica não foi um processo fácil, foram muitas as tentativas sem sucesso, até que Cornélio Pires com recursos financeiros próprios pagou uma tiragem de disco de 78 rotações pela gravadora Columbia, gravado com artistas caipiras e com ele próprio. Foi o marco da entrada do universo artístico-musical rural, do sujeito de chapéu de palha e da viola de dez cordas, no cotidiano dos moradores da cidade. “Cornélio resolveu mostrar aquele mundo de modas de viola, cantos de trabalho, cururus, modinhas, sambas caipiras e toadas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 109) ao cenário artístico-urbano das grandes metrópoles, especificamente São Paulo. Nesse momento, gravadoras como a Odeon, Victor e Columbia procuravam talentos e novidades para lançar no mercado, o que acabou por ser profícuo ao progresso da música caipira na capital paulista.

O disco processou profundas transformações na música caipira raiz. Para atender as exigências da indústria fonográfica, o gênero musical da “roça” precisou ajustar-se a muitos padrões das músicas gravadas na cidade, foi necessário alterar o tempo de duração, que passou a ser curto, conforme assinalamos (média de três minutos, ideal para música comercial); termos do linguajar caipira foram trocados por termos coloquiais urbanos, os temas essencialmente religiosos foram substituídos por discursos profanos da cidade, como dinheiro, sexo, política, etc.; o clássico instrumento caipira, a viola, foi substituído ou passou a conviver com uma parafernália elétrica: guitarras, *pistons*, banjos, violão elétrico, bateria e outros; o tradicional estilo de vestir do caipira, também seria profundamente alterado, transformado em um visual mais fino e elegante. Todo esse processo de descaracterização da música caipira, a fusão de elementos da cultura urbana e de culturas estrangeiras, desencadeia o aparecimento da música sertaneja da cidade. Para

Caldas (1987, p. 64), “a partir desse momento, a música sertaneja se distanciaria inteiramente de suas origens rurais, nada mais tendo a ver com a música caipira, de onde surgiu em 1929”. O gênero caipira perderia muitos elementos de sua raiz rural, ao se adaptar ao consumo de massa urbano, transformando-se no gênero urbano-sertanejo. Por outro lado, algumas de suas características foram conservadas, como o ‘som nasal’ e o ‘canto agudo e alto’, usado como estratégia de *marketing* pelas gravadoras para promoverem a música sertaneja e vendê-la como produto que preserva o rural.

Sedimentada na indústria do disco, como gênero sertanejo, a “‘música caipira’ ou ‘música rural’, como preferia Cornélio Pires, só voltaria a ser usada, com propriedade, pelos violeiros da geração 90” (NEPOMUCENO, 1999, p. 140). A influência externa, com a presença de elementos de diferentes culturas, foi um fator preponderante para a transformação da música caipira em música sertaneja urbana. O artista Bob Nelson, no final dos anos 1940, foi um dos que contribuíram para a constituição híbrida do jovem gênero sertanejo, adotando o estilo do caubói americano de aparência rica. O famoso tirole-fiiiiiii-tiiiiiii, estilo americano, abriu as portas para que o sertanejo aproximasse-se do *country*, e produzisse o *sertanejo-country*. A partir daí, os sons da “roça” e o som urbano-sertanejo foram invadidos por muitos sons estrangeiros, dentre os quais se destacam: guarânicas e polcas paraguaias, corridos mexicanos, *rock* e *country* americano. Com essas influências, as modas caipiras foram quase que totalmente descaracterizadas, a partir dos anos 1980 (NEPOMUCENO, 1999). A dupla sertaneja Léo Canhoto e Robertinho, com seu estilo elegante de vestir, “uma mistura dos trajes de boiadeiro e de roqueiro”, bem diferente do caipira tradicional, representa um marco no processo de constituição do gênero sertanejo como gênero musical moderno. Em seus *shows*, guitarras, baixos, baterias e outros instrumentos de percussão, o que parecia mais um *show rock-sertanejo*, eram marcas registradas. Mas, conforme Nepomuceno (1999), a dupla sertaneja, considerada o grande ícone desse gênero modernizado, e que primeiro atingiu a histórica marca de um milhão de cópias vendidas, foi Chitãozinho e Xororó. No início da década de 1980, essa dupla, com roupagem pop, fez um estrepitoso sucesso com a guarânia “Fio de Cabelo”⁹, de Darcy Rossi e Marciano.

⁹ Quando a gente ama / Qualquer coisa serve para lembrar / Um vestido velho da mulher amada / Tem muito valor / Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco / Sobre a penteadeira / Mostrando que o quarto / Já foi o cenário de um grande amor / E hoje o que encontrei me deixou mais triste / Um pedacinho dela que existe / Um fio de cabelo no meu paletó / Lembrei de tudo entre nós / Do amor vivido / Aquele fio

Seguindo o embalo de Chitãozinho e Xororó, muitas duplas de jovens cantores assumiram a condição de pop-sertanejos, como João Paulo e Daniel, Leandro e Leonardo (sendo que Daniel e Leonardo seguem carreira solo após a morte de seus companheiros), Chrystian e Ralf, Gian e Giovani, Rick e Renner, Bruno e Marrone, Rio Negro e Solimões, e Zezé di Camargo e Luciano, lançando definitivamente para escanteio consagrados artistas caipiras como Teddy Vieira, Rolando Boldrin, João Pacífico, Raul Torres, Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco (dupla coração do Brasil), Inezita Barroso, Tião Carreiro (o rei da viola), Pena Branca e Xavantinho, e outros. Em um cenário de progresso e desenvolvimento econômico, as duplas pop-sertanejas encontraram um profícuo terreno para seu estilo musical nas festas agropecuárias e nos megaspetáculos de rodeios. Nessas festas, as duplas pop-sertanejas exibem seu estilo e visual renovado, agitados com danças sensuais e repertórios dos mais variados: *reggae*, *rock*, *country*, axé e baladas românticas. A música pop-sertaneja, efetivamente produzida a partir da década de 1980, firma-se principalmente nas regiões Sudeste e Centro Sul do país como preferência musical da massa urbana. Nos dias atuais, esse gênero é responsável por lançar no mercado musical massificado duplas de enorme sucesso nacional, como as badaladas duplas Vitor e Léo, César Menotti e Fabiano, Edson e Hudson e muitas outras. Essas duplas consagraram um estilo de ser/viver díspar do tradicional caipira preconceituosamente representado na figura do Jeca. O pop ou *mega star* sertanejo busca com a carreira: fama, dinheiro, grandes fazendas, caminhonetes importadas, etc.

Dentre as principais características da jovem música sertaneja, ou melhor, ‘pop-sertaneja’, destacamos as seguintes: a) é um produto da indústria massificada do disco voltada para a obtenção de lucro; b) ao contrário da caipira, são músicas mais melódicas que rítmicas¹⁰; c) há uma combinação de instrumentos elétricos e de percussão em busca

de cabelo comprido / Já estive grudado em nosso suor / Quando a gente ama / E não vive junto da mulher amada / Uma coisa à toa / É um bom motivo pra gente chorar / Apagam-se as luzes ao chegar a hora / De ir para a cama / A gente começa a esperar por quem ama / Na impressão que ela venha se deitar / E hoje o que encontrei me deixou mais triste / Um pedacinho dela que existe / Um fio de cabelo no meu paletó / Lembrei de tudo entre nós / Do amor vivido / Aquele fio de cabelo comprido / Já estive grudado em nosso suor.

¹⁰ O ritmo e a melodia são essenciais para a construção de músicas, sejam elas, de qualquer gênero. No que concerne à música caipira raiz e à sertaneja urbana, percebemos diferenças quanto à presença desses dois elementos. No gênero caipira raiz, o ritmo marcado com a viola se sobressai à melodia, já no gênero sertanejo urbano, é a melodia que se destaca na voz do cantor sertanejo. Em uma definição breve, de ritmo e melodia, temos: O ritmo “vem do grego *Rhythmos* e designa aquilo que flui, que se move. É um movimento regulado ou um procedimento com recorrência uniforme de uma batida, marcação. É o que age em função da duração do som. É a definição de quanto tempo cada parte da melodia continuará à tona”

de uma maior sonoridade, destaca-se a guitarra elétrica, o baixo e a bateria; d) são músicas de pequena duração, atendendo ao seu caráter comercial, e tratam dos mais variados temas relacionados ao cotidiano urbano; e) produzida com recursos técnicos e culturais heterogêneos, é um tipo de música que nada mais tem a ver com a música da “roça”, a não ser o nome que preserva; f) é a música das cidades-industriais que se expande pelo interior e propriedades rurais. Atinge, sobretudo, as massas economicamente desfavorecidas e com baixo nível de formação escolar. É, sem dúvida, um gênero musical que corresponde ao multiculturalismo, às presenças do nacional e do estrangeiro em nossa cultura, e reflexo do progresso da indústria musical fundamentada no uso de tecnologia, visando ao aspecto comercial. Os *shows* e/ou eventos (rodeios) que abrigam às duplas pop-sertanejas são excelentes atrativos para empresas exporem seus produtos, para a venda de mercadorias, como tratores, máquinas agrícolas, leilões de animais, etc., sendo um ótimo lugar para a exploração do *marketing* empresarial. Esses *shows* atraem grandes públicos, geram direta ou indiretamente empregos, além de movimentarem muito dinheiro. É uma produção artística massificada da indústria fonográfica, voltada para o acúmulo de capital com a vendagem de CDs e DVDs.

Com a produção da música sertaneja/pop-sertaneja pela indústria, sobretudo, a partir dos anos 1980, a música caipira raiz entrou em declínio na indústria do disco, mas isso não significou o seu desaparecimento, pelo contrário, em meados dos anos 1990, especificamente nas universidades, brotou um movimento que se propôs a resgatar a auréola da música caipira raiz. Os novos caipiras ou neocaipiras, assim chamados os estudantes mineiros, paulistas e goianos, promoveram um resgate da viola caipira e da arte musical da “roça”, conferindo-lhe um prestígio acadêmico-erudito, e a tornaram um produto de consumo da elite intelectual das academias. As velhas modas do compositor-cantador João Pacífico (maior expoente da música caipira raiz) estavam de volta. Para a pesquisadora Rosa Nepomuceno, com o movimento desencadeado pelos violeiros universitários Brás da viola, Pereira da viola, Ivan Vilela, Roberto Correa, Paulo Freire, Milton Edilberto, o violeiro e ator Almir Sater, Renato Teixeira e muitos outros,

<http://www.brasilecola.com/artes/musica.htm>. Além disso, é o terreno de todos os instrumentalistas, no caso da música caipira raiz, o cantor-violeiro. “A melodia também do Grego - melôidía, ‘canção, canto, coral’ é uma sucessão coerente de sons e silêncios que se desenvolvem em uma sequência linear. É a voz principal que dá sentido a uma composição. [...] É a organização simples de uma série de sons musicais, constituindo-se o elemento principal da música. A melodia é a forma que você canta, cada música tem uma melodia diferente” <http://www.brasilecola.com/artes/musica.htm>. Consulta feita em 25/05/2009.

“aqueles lavradores, boiadeiros e poetas de luas e rios, voltavam à cena, rejuvenescidos” (NEPOMUCENO, 1999, p. 179). É sem dúvida um profícuo movimento que, em meio a um período histórico caracterizado pela *fluidéz* dos sujeitos e pelas crises de identidade, resgata aspectos sócio-histórico-culturais da tradição rural.

De 1929 até 1940, apogeu da música caipira raiz, este gênero ocupou os primeiros lugares entre as preferências das gravadoras por sua rentabilidade econômica. Na década de 1950, a música raiz, já arraigada na cidade, começou a se separar de suas raízes rurais, para se vestir de uma nova roupagem, momento em que entra no cenário musical brasileiro a chamada Jovem Música Sertaneja com a presença de duplas com perfil muito diferente daqueles vindos da “roça”. As gravadoras passaram a exigir das jovens duplas que se adaptassem às exigências de mercado, que mudassem o figurino apresentando-se nos *shows* com roupas da moda, que incorporassem instrumentos modernos: guitarra, baixo, piano, etc., que adotassem ritmos como a rancheira, o tango, o bolero e o maxixe. “Utilizando-se de instrumentos eletrônicos e de avançados efeitos de estúdio e mixagem, roupas incomuns e grande investimento em publicidade, a partir dos anos 1980 os ‘sertanejos’ conseguiram sucesso estrondoso” (SANT’ANNA, 2000, p. 360). A música sertaneja passou a ganhar cada vez mais importância pela lucratividade que gerava às gravadoras, vindo a se tornar, a partir dos anos 1990, o gênero musical por excelência do *marketing* fonográfico.

1. 5 Considerações Finais

Neste capítulo, discorreremos sobre a noção de identidade a partir de apontamentos e discussões feitas por estudiosos da perspectiva cultural e pós-moderna, que enfatizam a identidade como uma produção social, que se caracteriza pela pluralidade e possibilita evidenciar os diferentes papéis sociais ocupados pelos sujeitos nos lugares em que se inscrevem. A identidade constrói-se no sujeito como um processo inacabado, sempre em mutação, ao mesmo tempo, contraditória, indefinida, não-resolvida. Na identidade, relações de poder disseminadas no cotidiano dos sujeitos perpassam seu processo de construção, explicitando-a como um lugar de embate/conflito entre os sujeitos e as diferentes identidades colocadas em jogo no funcionamento do sujeito nos/pelos discursos.

As noções de identidade apresentadas por Hall, Bauman e Silva corroboram e coadunam com a noção de sujeito discursivo, tomado como objeto de análise nas músicas que compõem o *corpus* desta Dissertação. Tais conceituações são importantes por atestarem a heterogeneidade do sujeito discursivo, tomado como plural e constituído pelo outro, de natureza social (otro) e inconsciente (Otro), e mostrarem aspectos próprios do funcionamento complexo do sujeito nos discursos, como seus embates, contradições, não fixidez, relações de poder e efeitos de sentido.

Na segunda parte deste capítulo, tecemos algumas considerações sobre a música caipira e sua dissidente música jovem e/ou pop-sertaneja, a fim de nos situarmos social e historicamente sobre esses gêneros musicais que retratam a existência do sujeito rural e da cidade. Mostramos que cada um desses gêneros musicais aponta para posições-sujeito historicamente produzidas e retratam a existência sociocultural de grupos que se diferem quanto a sua maneira singular de existir. Evidenciamos as transformações sofridas pela música caipira, a partir de sua entrada na indústria fonográfica, que desencadearam a sua descaracterização como gênero tipicamente rural para se (trans)formar na música comercial da indústria de produção do consumo em massa. Apontamos o multiculturalismo (SILVA, 2007) presente no gênero híbrido caipira, desde sua formação no Brasil-colônia, com a miscelânea de elementos da cultura indígena, ibérica e africana.

Em continuidade ao nosso estudo, nos capítulos seguintes, promoveremos um retorno à música caipira raiz com o objetivo principal de estudar a constituição discursiva do sujeito cantado nessa música. Apresentaremos também neste capítulo a teoria a que nos firmaremos para a sustentação deste estudo.

2 A CONSTRUÇÃO SÓCIO-DISCURSIVA DO ENTRELUGAR

Neste capítulo, faremos uma incursão no campo epistemológico da Análise do Discurso de vertente francesa, para sustentarmos nossa proposta de estudo: analisar a constituição do sujeito caipira em músicas do gênero afim, a partir da inscrição desse sujeito em um entrelugar. Para tanto, discorreremos sobre as noções-conceitos de sujeito discursivo, memória e contradição que fornecerão às bases para nossa proposição do conceito de entrelugar, que vislumbramos formalizar junto ao campo teórico da AD. O discurso, objeto de investigação científica da AD, requer considerações teórico-metodológicas que o diferenciam de outras acepções da Linguística e o singularizam na área do conhecimento em questão. Trata-se de considerá-lo em uma instância sócio-histórica e ideológica, conforme expõe Pêcheux (1990a, p. 82): “o termo discurso implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação [ente sujeitos], mas, de um modo mais geral, de efeitos de sentido entre os pontos A e B”.

2.1 O Sujeito...

A Análise do Discurso não trata o sujeito como centrado em uma esfera individual, mas toma-o em sua existência sócio-histórica e coletiva, o que implica sua inscrição em diferentes posições nos discursos, e faz suscitar as condições de produção do discurso. O sujeito discursivo é plural e fragmentado, o que o caracteriza por uma heterogeneidade própria a sua constituição nos discursos. Rompe-se com um sujeito homogêneo, fechado em si mesmo e tratado como constituinte. Ao contrário, o sujeito, nessa teoria, é constituído de múltiplos fragmentos de discursos em diferentes segmentos sociais, e não é o centro de seu dizer, nem a fonte dos sentidos que acredita produzir, mas se constitui na relação com o outro (um outro de natureza social e um Outro de natureza inconsciente). O sujeito é, portanto, plural e descentrado de si. Somente na ilusão necessária que o constitui, o sujeito é a instância produtora de seu dizer e fonte dos sentidos que produz em suas enunciações. Para Pêcheux (1997, p. 173), o sujeito discursivo se constitui sobre a base de dois esquecimentos: o nº. 1 e o nº. 2. Pelo esquecimento nº. 1, o sujeito crê ser a

fonte e ter o poder de controlar os sentidos que produz, mas não se “dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina”; pelo esquecimento nº. 2, o sujeito pensa ser a fonte/origem do dizer, acredita “selecionar no interior da formação discursiva que o domina, isto é, no sistema de enunciados, formas e seqüências que nela se encontram em relação de paráfrase”.

O sujeito na AD enuncia a partir de sua inscrição nos discursos, de sua voz ecoam vozes, pelas quais se faz ouvir uma polifonia. O sujeito é tratado como polifônico, constitui-se por uma pluralidade de vozes que atestam o outro como condição de existência do “eu”. Esse outro social decorrente das inter-relações do sujeito em um espaço sociocoletivo expõe a natureza complexa e, sobretudo, o caráter heterogêneo do sujeito discursivo, constituído por uma diversidade de elementos. As enunciações do sujeito nos/pelos discursos sempre se dão em um lugar específico e em um momento na história, o que coloca em evidência as condições de produção dos discursos e dos sujeitos. Essas condições referem-se ao exterior constitutivo dos discursos e dos sujeitos. Referimo-nos essencialmente a elementos de ordem sócio-histórica e ideológica.

Uma outra visada sobre o sujeito discursivo remete-nos ao funcionamento desse sujeito pelo viés inconsciente, que dá vazão à manifestação do desejo e mostra o sujeito em um lugar desconhecido a si mesmo. Se no social o sujeito interage com outros sujeitos, no âmbito do inconsciente, há um Outro que o sujeito não controla, desconhece. Esse Outro desconhecido aparece em forma de linguagem nos atos falhos e nos lapsos de memória sofridos pelo sujeito.

O sujeito imbuído de uma ilusão própria ao seu funcionamento nos/pelos discursos, desconhece o exterior que atua em seu interior, e que é tomado como responsável pela construção de sua subjetividade. É justamente por ser o discurso produzido pela exterioridade, que o sujeito discursivo é caracterizado pelos conflitos, embates e por certa instabilidade no social. Os embates e/ou conflitos decorrem da inscrição do sujeito em espaços socioideológicos opostos e contraditórios, pois, ao mostrar-se, o sujeito inscreve-se em um lugar sócio-histórico, ideológico e não em outro. Nos diferentes lugares e/ou posições de sujeito, há sempre o entrecruzamento de discursos e elementos díspares oriundos de diferentes épocas e/ou momentos, o que atesta a rede de tensões própria ao cotidiano dos sujeitos. Assim, as relações do sujeito no social são sempre batalhas, pois o sujeito, que não é fixo, inscreve-se em lugares que se contrapõem,

ocupa posições-sujeito divergentes, revelando o jogo de conflitos-instabilidade que o integra. Para Fernandes (2003, p. 110) “o lugar histórico-social em que os sujeitos enunciativos de determinado discurso se encontram envolve o contexto e a situação e intervém a título de produção de discurso”.

Para a AD, não se trata de um sujeito empírico, dotado de razão, menos ainda, de um sujeito de vontades e intenções, quanto às suas práticas e enunciações nos/pelos discursos. Não estão em questão sentimentos e/ou emoções, que remetem o sujeito à ordem do pessoal ou individual. Pelo contrário, versa-se sobre lugares construídos historicamente, e um conjunto de representações que dão conta do lugar sócio-histórico, ideológico de existência do sujeito. Referimo-nos a uma exterioridade compreendida como discursos e que configura todos os ‘outros’ sociais, históricos e de ordem inconsciente constitutivos do sujeito discursivo. A incompletude é marca intransponível desse sujeito, que não cessa de se construir entre conflitos, tensões e contradições.

As considerações por nós arroladas, neste capítulo, até o presente momento, sobre pluralidade, heterogeneidade, ilusão constitutiva e ‘outro’ entendido como instância social, e ‘Outro’ de natureza inconsciente, basilares para uma abordagem do sujeito na AD, dão suporte para discorrermos sobre questões oriundas da obra de Michel Foucault, e de estudiosos da obra desse autor. Tais estudos constituem um terreno fértil para se problematizar, na teoria da AD, a noção-conceito de sujeito discursivo, ampliando-a, ainda mais, quanto à sua complexidade.

Foucault (1984), em sua reflexão sobre o sujeito, buscou na história diferentes modos para explicar os processos de (trans)formação dos seres humanos em sujeito. O primeiro a aparecer, foi o modo de investigação que procurou atingir o estatuto de ciência; para tanto, Foucault tratou da objetivação do sujeito no discurso da Gramática, da Filosofia e da Lingüística, momento em que o homem se constituiu como saber para a ciência. O segundo modo de investigação do sujeito recaiu naquilo que o autor tratou por práticas divisoras, por meio das quais, “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros” (FOUCAULT, 1984, p. 231). Esse processo, que objetiva o sujeito, separa, por exemplo, o sujeito sócio-historicamente construído como caipira do considerado sertanejo. Já no terceiro modo de investigação, a objetivação se dá no domínio da sexualidade, compreendida não como ato sexual, mas como papel social e/ou lugares assumidos na sociedade. Com esse processo, somos levados a pensar o lugar social de constituição do sujeito caipira. A figura do morador da “roça” expresso no sujeito de traços e modos

grosseiros, de falar rude, tímido e desengonçado, é para os moradores da cidade um pobre sujeito, estigmatizado na figura do Jeca Tatu.

Os modos de objetivação tratados por Foucault põem em pauta relações de poder e resistência. Poder que, nos trabalhos desse autor sobre o tema, aplica-se à vida cotidiana e “designa relações entre parceiros” (FOUCAULT, 1984, p. 240). Quanto à resistência, ela aparece sempre como uma condição para o exercício do poder. O sujeito caipira, foco nas músicas que integram o *corpus* deste estudo, aparece em uma via de poder/resistência com outros sujeitos dos quais se diferencia. Há sempre um lugar de embates e enfrentamentos entre o caipira e o morador urbano. O caipira é nas músicas aquele que se objetiva por um conjunto complexo e exterior a si de elementos, como, por exemplo, a maneira de vestir (chapéu de palha, calça rasgada e botina velhas), o que corrobora a construção sócio-histórica e identitária de um sujeito diferente daquele objetivado na cidade. Para Foucault, as formas de objetivação e subjetivação são sempre em relação aos modos de constituição do homem em sujeito, sendo o “indivíduo preso à sua própria identidade pela consciência de si (‘genealogia do indivíduo moderno enquanto sujeito’)” (FONSECA, 2003, p. 24). O sujeito é, portanto, construído historicamente em suas práticas e enunciações nos discursos, lugar em que é marcado sócio-histórico e ideologicamente. Daí, a pertinência e necessidade de se compreender o sujeito discursivo fora da esfera do sujeito psicológico e antropológico.

O sujeito, produto da objetivação e subjetivação, está envolto por relações de poder/saber que incidem sobre ele e o produzem como um objeto. A produção do sujeito preso a uma identidade definida, mas nunca estagnada, nos faz refletir sobre a constituição do caipira nas músicas tomadas para análise. O caipira enquanto sujeito-objeto aparece no *corpus* destituído de uma dada situação social e desidentificado do espaço urbano. A cidade é o lugar dos conflitos e o espaço da destituição do poder; decorrente da situação de crise, há a instauração do entrelugar, espaço sócio-discursivo de busca de identidade, estabilidade, segurança e por desejo de (re)estabelecimento da condição perdida. O sujeito é, nesse jogo de (re)construção de sua subjetividade, objeto de conflitos, embates e contradições. A destituição do poder é tomada por nós como a impossibilidade, ou a falta de estratégias para reverter uma situação de crise da qual o sujeito é tratado como objeto.

A subjetividade como o que produz o sujeito implica estilos de vida. É sempre do social, historicamente determinado, que o sujeito se objetiva em um “eu” de identidade definida, pelo menos por algum tempo. Para Foucault (2007a), existem técnicas e/ou

processos que corroboram para a construção do sujeito, e são sempre de ordem exterior. Trata-se das relações de poder/saber da micro-instância cotidiana, que envolve o exercício do poder pelo controle da conduta do outro e pelas formas de resistência configuradas em batalhas, às vezes, sutis. E, também, de um conjunto de elementos associados à existência de uma moral (ética) e uma estética da existência. Por esses elementos, a moral se impõe ao sujeito para ajustá-lo às normas sociais de seu grupo, definindo ações e comportamentos. “É um sujeito que observa os diferentes regimes (morais, políticos, econômicos, sexuais)” (CAMPILONGO, 1999, p. 66) da comunidade que integra. Em se tratando do caipira, os regimes da moral (ética) e da estética de seu grupo social atuam conjuntamente para a construção de seu lugar de sujeito. Há sempre um regime de vontade de verdade, relativo às épocas e às culturas, que define as posições-sujeito e explicita as divergências e desencontros com outros posicionamentos. No grupo social caipira, o recato feminino, o compadresco, o matrimônio, a figura do pai como chefe da casa, a religiosidade e o valor atribuído à participação nas formas solidárias de organização do trabalho (mutirão, demão e traição) são tradições assentadas entre esses sujeitos.

A constituição do sujeito caipira subjetivado por identidades, estas produto de um devir histórico, é resultante de formações sociais e práticas discursivas, que se inscrevem nas relações cotidianas de poder/saber e resistência e nos processos definidos por Foucault como tecnologias de si. Nestas tecnologias, o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos, trata-se de uma cultura de si (FOUCAULT, 2007b) fundamentada no princípio délfico: “ter cuidados consigo”, o que exige uma moral rigorosa e regras de conduta pessoal. Nesse sentido, o grupo sociocoletivo do sujeito caipira se ancora em regras e normas de comportamento sócio-grupal que definem a posição de cada membro do grupo. No que tange ao trabalho solidário, temos a construção social de um sujeito dotado de valores como o companheirismo. Conforme Candido (1987, p. 127) “a troca de trabalho se dá quando um vizinho é requisitado para auxiliar o outro, e fica seu devedor de uma parcela de tempo igual à que recebeu, podendo-a requerer quando julgar conveniente, pois o cômputo de semelhante serviço se faz rigorosamente, como se fosse dívida monetária”.

O sujeito, por meio de ações/práticas que o singularizam, busca o governo de si, a “arte da existência”, que implica determinadas atitudes e comportamentos em relação à posição-sujeito que ocupa. A adoção de um estilo de vida requer a aceitação de um modo de ser, que nem sempre é aceito por outros sujeitos. O caipira, com seu estilo Jeca, linguagem enrolada e comportamento grosseiro, não é bem visto pelos moradores da

cidade, lugar de conflitos e sofrimento para esse sujeito. Mesmo alijado de muitos lugares na sociedade, o caipira é um sujeito que preserva suas raízes socioculturais, preocupa-se com os valores e as verdades¹¹ de seu grupo social. Esse preocupar-se com valores e verdade é entendido como a admissão de normas e regras de comportamento de um determinado grupo com o qual o sujeito se identifica. Assim, o preocupar-se do caipira é entendido como a subjetivação pela cultura de si, assim definida por Foucault (2007b, p. 49):

Pode-se caracterizar brevemente essa “cultura do si” pelo fato de que a arte da existência – a *techne tou biou* sob as suas diferentes formas – nela se encontra dominada pelo princípio segundo o qual é preciso “ter cuidados consigo”; é esse princípio do cuidado de si que fundamenta a sua necessidade, comanda o seu desenvolvimento e organiza a sua prática. [...] deve-se aplicar-se a si próprio, ocupar-se consigo mesmo (*heautou epimeleisthai*). [...] e é o mais precioso – ocupar-se consigo mesmo.

A subjetivação pela cultura de si é uma prática social, um modo de conhecimento que constrói um saber. Trata-se da existência de discursos produzidos em enunciações que caracterizam a ocupação do sujeito com atividades voltadas para a conquista da felicidade. As músicas que serão analisadas mostram um caipira voltado para o passado, tomado como lugar de felicidade, ao passo que se acentua a condição nostálgica desse sujeito na cidade, lugar de sua melancolia.

Concernente ao cuidado de si, Foucault (2007b, p. 55) emprega o termo *epimeleia* para designar um “conjunto de ocupações” voltadas não só para o trabalho doméstico com a casa, ou à preocupação com bens materiais, mas principalmente, para as ocupações com o espírito, ou seja, a alma. As ocupações ou cuidado com si com a alma são processos exteriores de subjetivação do sujeito, na busca de se atingir a verdade. Para tanto, exige-se do sujeito vigilância, moldar-se a comportamentos específicos e a conseqüente transformação do sujeito.

¹¹ Nos discursos, há uma irrupção de acontecimentos verdadeiros, mas essa idéia de verdadeiro é sempre relativa à posição-sujeito. As verdades são sócio-historicamente produzidas e, segundo Foucault (2007a, p.12), “a verdade não existe fora do poder ou sem poder. [...] A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros”.

Foucault (2006), em suas reflexões, retoma as questões da filosofia antiga a partir de Aristóteles para tratar dos preceitos do cuidado de si (*epiméleia heautoû*) e conhece a ti mesmo (*gnôthi seautón*). Na antiguidade, desde o século V a.C., os filósofos preocupavam-se com um preceito moral, no sentido do sujeito cuidar de si, ser vigilante de si. Questões estas que, para nós, apontam para a subjetividade, funcionando como exterior que possibilita a construção social do sujeito. Por isso, o objetivo dos princípios délficos, como mostra Foucault (2006), é moldar o sujeito pela produção exterior da subjetividade para que ele se torne o melhor possível em termos da capacidade, enquanto sujeito de ação.

O longo percurso de Foucault (2006) para mostrar o funcionamento do cuidado de si passa pelo cristianismo, no qual esse estudioso mostra como a Instituição Cristã dita regras que disciplinam as ações/práticas do sujeito, no sentido dele se moldar pelo princípio do cuidado de si. Podemos pensar a religião, que funciona como um forte elemento na subjetivação do caipira, uma vez que ela impõe ao caipira governo e disciplinarização de suas práticas sociais. Em trabalhos como o mutirão, a obrigação de ajudar não é para com a pessoa que recebe o benefício, mas para com Deus e pelo amor de servir ao próximo. Pela religião, o caipira mostra-se um sujeito sócio-historicamente subjetivado pelo cuidado de si, na medida em que as ações sociais desse sujeito são fundamentadas por princípios morais e éticos como os presentes na religião do caipira.

O cuidado de si enquanto subjetividade revela o sujeito em estreitas relações de poder, na medida em que esse princípio provoca no sujeito transformações, deslocamentos e rupturas. Pelo cuidado de si o sujeito busca atingir um *status* de verdade e, nessa busca, o conhecimento é um meio, mas o conhecimento somente é alcançado por um processo exterior ao sujeito ('prática de subjetivação') que impõe uma maneira de ser, agir, comportar no interior de discursos. Por isso, o caipira de nosso *corpus* mesmo deslocado de seu espaço físico/social, tenta manter o passado vivo ou volta-se para ele; o passado é, então, objeto de desejo e lugar de verdade para o caipira. É nele, que acontece a ratificação do sujeito como integrante de uma cultura específica.

O cuidado de si, na cultura caipira, pode ser visto e tem sua importância reconhecida como um conjunto de valores/verdades da cultura caipira, questão por nós apontada no capítulo anterior, quando discorreremos sobre aspectos dessa cultura. O cuidado de si é, então, um elemento essencial na construção da subjetividade por ser um princípio norteador da identificação do sujeito a um grupo sociocultural específico. O

caipira é exemplo de sujeito que, pelo cuidado de si, constitui-se em um grupo social definido. A religiosidade, a estrutura patriarcal, o compadresco, a solidariedade no trabalho, as normas de recato feminino são elementos da cultura caipira que corroboram o funcionamento do cuidado de si como princípio que atua na identificação desse sujeito à cultura caipira.

A escolha da música caipira como objeto de análise se dá justamente pela presença do caipira tradicional, mantenedor da cultura rural, nas músicas. E se pensamos os processos de subjetivação desse sujeito por relações de poder/saber, e por uma cultura de si, fundamentada numa moral (ética) e estética da existência, é porque o objeto tomado para análise nos faz lançar mão dessa teoria, tomamos, assim, o princípio de que o objeto pede a teoria. O caipira é em nossa proposta de estudo um sujeito coletivo, sócio-historicamente produzido nos/pelos discursos. É um sujeito tomado fora de seu espaço sociocultural e, mesmo ausente de sua cultura, busca preservar e/ou (re)construir valores, verdades, princípios morais e regras de comportamento de seu grupo social rural. Mesmo a subjetivação se mostrando um processo não fixo de construção do sujeito, o caipira do *corpus* é aquele sujeito que mora na cidade, e, mesmo vivendo em um mundo de relações sociais, econômicas, culturais globalizadas, o que provoca certa desestabilização das tradições locais, está assentado em tradições rurais, construídas em práticas individualizantes dos sujeitos que pertencem a grupos socioculturais rurais.

Considerando as transformações na subjetividade do sujeito de natureza profunda, o impacto dos valores contemporâneos da cidade grande sobre os sujeitos de tradição rural produz o que Paiva (2000, p. 38) denomina “colapso das identidades locais fixas”, que para o caipira pode ser entendido como a desestabilização de sua identidade rural e a conseqüente crise de sua identidade, decorrente da insegurança oferecida pela cidade, e de choque de valores, conflito de verdades. A cidade é, ainda, segundo Rolnik, apud Paiva (2000, p. 38), o lugar onde se encontra “uma diversidade de drogas disponíveis aos ‘adictos em identidade’: as drogas farmacológicas, a mídia (TV, publicidade, cinema) fornecendo verdadeiras próteses de identidade, ‘identidades *prêt-à-porter*’; [...] as tecnologias *diet/light*, trabalhando o corpo *top model* como receptáculo das identidades *prêt-à-porter*”. Há para sujeitos deslocados de um grupo social, tomado como seu lugar de identificação, novos processos de subjetivação. Processos estes que podem gerar conflitos e crises pela não-identificação do sujeito ao ‘todo’ complexo exterior que o subjetiva em sujeito de uma nova identidade e/ou estilo de vida. A subjetivação que o caipira sofre na

cidade é para ele conflito e contradição, devido ao choque que seu estilo de existência rural sofre ao se contrastar com o urbano. Assim, expor a problemática da subjetividade, como processo que não cessa na construção do sujeito, é considerá-la como o que promove novas e variadas formas de existência para o sujeito nos discursos que integra. E esse processo se dá não apenas na via da identificação do sujeito a uma dada maneira de ser, mas também pela recusa de certos tipos de individualidade que lhes são impostos. A subjetivação é, então, um processo de estabilidade/instabilidade, segurança/insegurança, identificação/desidentificação, conflito, crise e contradição na construção do sujeito.

Foucault (2005b, p. 8-9), ao tratar de discurso, considera que “em toda a sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”. Alguns desses procedimentos podem ser pensados a partir dos processos de subjetivação que constroem lugares para o sujeito no interior de práticas discursivas. A interdição, tomada como um procedimento de exclusão, age na construção do sujeito a partir de sua subjetivação por regras que determinam a maneira como o sujeito se comporta nos grupos sociais que integra, a forma como lida com sua existência, no sentido da ética e da moral. Ao sujeito não é dado o direito de falar de tudo o que deseja e em qualquer circunstância, afinal, “qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2005b, p. 9). Trata-se da subjetivação do sujeito pelo que Foucault designa de “tabu do objeto, ritual da circunstância ou direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala”. Essa questão é por nós explicitada, pois o sujeito discursivo constitui-se por práticas plurais, oriundas de diferentes momentos históricos, e que ao se entrecruzarem interditam o sujeito provocando crises e conflitos entre valores morais e éticos pelos quais se subjetivou.

O caipira presente no *corpus* deste estudo, ao mostrar-se deslocado da “roça” para a cidade, evidencia-nos as interdições que o atingem. Explicita-nos que na cidade os valores morais, éticos e o saberes que o constituíram como sujeito caipira são interditados por novos valores, verdades e saberes dos grupos sociais citadinos. Há uma desconstrução da subjetivação do sujeito no espaço sócio-discursivo rural, para uma (re)construção do sujeito no cenário da cidade. No que concerne à produção de uma nova subjetividade, o sujeito tem os elementos de sua identidade interditados e desconstruídos por um novo saber, envolto de uma vontade de verdades. Especificamente para o caipira, elementos característicos que evidenciam seu lugar social, como a linguagem, são interditados na

cidade. Tomada como transgressão às normas consideradas de prestígio, a linguagem do caipira é um elemento que contribui para sua exclusão do cenário social urbano. A interdição se dá na medida em que o caipira, para se integrar ao funcionamento do social cotidiano urbano, é obrigado a usar a modalidade lingüística da cidade e não mais a que trouxe da “roça”.

O discurso constitui-se como uma prática de subjetivação social, e é na exterioridade da língua, materialidade para o discurso, que a subjetividade tem eco. Isso significa que discorrer sobre os processos de subjetivação é apreendê-los não pela interioridade que nos remeteria à concepção de um sujeito como centro. Não se trata de uma relação do sujeito consigo mesmo, mas de uma exterioridade constitutiva, produzida historicamente sob determinadas condições sociais. Nessa feita, o sujeito é sempre o resultado de produções discursivas em constante elaboração e transformação, e como a subjetivação se dá na relação com o discurso, a partir do funcionamento de uma exterioridade, o sujeito é, então, efeito de processos exteriores, que inclusive corroboram a produção de sua(s) identidade(s).

Considerando que os modos de subjetivação produzem sujeitos singulares, a noção de singularidade é entendida como o conjunto de *predicados* que são constitutivos dos sujeitos. “Soma-se certo número de predicados, exteriores ao sujeito, a partir dos quais se pode falar em identidade” (FERNANDES, 2008, p. 157). Esses predicados, não são, seguramente, pontos fixos dos sujeitos, mas pontos moventes e divergentes, em constante deslocamento e transformação. Trata-se de características ou processos de singularização que constroem a subjetividade do sujeito. E esta, dado o conjunto de *predicados* que singularizam o sujeito, pode causar conflitos e contradições, que, presentes no funcionamento de um sujeito não integrado a um determinado lugar ou grupo social, revelam a possibilidade do sujeito de se subjetivar em um espaço sócio-discursivo com o qual não se identifica.

Das reflexões por nós arroladas, neste tópico, a subjetivação é, talvez, o grande conceito que nos possibilita compreender o funcionamento do sujeito no/pelo discurso. Em Foucault, estudioso em que nos respaldamos para discorrer sobre esse processo, a subjetivação é tratada como historicamente produzida a partir de relações de poder/saber; práticas ou técnicas de si (cultura de si); mecanismos de interdições e controle dos sujeitos. Vimos que o sujeito é constantemente povoado pela exterioridade, compreendida como: a) um conjunto de outros sociais e um ‘Outro’ de viés inconsciente; b) pluralidade e

heterogeneidade constitutivas; c) identidade mutante; d) ilusão necessária de centralidade; e) jogos de poderes e saberes; f) vontade de verdade relativa às posições-sujeito; g) governo de si, pela moral e ética da existência; h) predicados singulares; i) crises, conflitos e contradições.

Feitas essas considerações, discorreremos sobre o conceito de memória discursiva que opera nos discursos e corrobora a construção histórico-social do sujeito discursivo.

2.2 A Memória...

O conceito memória discursiva corrente na Análise do Discurso francesa tem suas origens nos trabalhos de J. J. Courtine na França. Esse estudioso da teoria do discurso buscou em conceitos já estabelecidos na área suporte teórico para formalizar a noção-conceito de memória discursiva. Courtine (1981) introduziu a problemática da memória a partir da análise do discurso político. Para propor a noção de memória, Courtine tomou como acontecimento a enunciação de Georges Marchais, em junho de 1976, quando do lançamento da *política da mão estendida* pelo Partido Comunista francês. Marchais retoma maio de 1936, quando Maurice Thorez enuncia pelo Partido Comunista. Assim, concomitante a enunciação de Maurice Thorez: “Nos lhe estendemos a mão, católico, trabalhador, empregado, camponês, porque você é nosso irmão e você está, como nós, acabrunhado pelas mesmas inquietações” (COURTINE, 1981, p. 51)¹², (re)aparece quarenta anos mais tarde, ressignificada em uma nova cena enunciativa, a condenação pronunciada por Pio XI, em uma faixa erguida no fundo da sala por integrantes da platéia: “O comunismo é intrinsecamente perverso”.

Considerando o retorno da enunciação de Thorez, quarenta anos depois, na enunciação de Marchais, podemos dizer que a memória funciona nos discursos como o (re)aparecimento de um discurso anterior sob novas condições sócio-históricas. Consoante com Courtine (1981, p. 52), “o ressurgimento dessa formulação, quarenta anos mais tarde, vem sublinhar o fato de que toda a produção discursiva que se efetua nas condições de produção determinadas de uma conjuntura remete e põe em movimento, faz circular

¹² Cf. Tradução de Sírio Possenti do original em francês: “nos te tendons la main, catholique, ouvrier, employé, paysan, car tu es notre frère et que tu es comme nous accablé par les mêmes soucis.” Tradução de circulação restrita.

formulações anteriores, já enunciadas: interpretamos, assim a ‘manifestação discursiva’ [...] como um efeito de memória na atualidade”¹³. Dessa forma, memória discursiva é a retomada do passado, mas não no sentido de repetição do acontecimento, e sim, de acontecimento novo produzido em condições diferentes das do anterior.

Ao introduzir a noção de memória no campo teórico da AD francesa, Courtine (1981) expõe esse conceito como subjacente à análise das formações discursivas conforme propõe Foucault na *Arqueologia do Saber*. Nesse livro, Foucault ao tratar do enunciado¹⁴ explica que ele constitui um campo enunciativo que “compreende o que se poderia chamar domínio de memória (trata-se dos enunciados [...] em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica)” (FOUCAULT, 2005a, p. 64). A análise histórica empreendida por Foucault (2005a) sobre os enunciados mostra que eles aparecem, desaparecem e reaparecem no interior das formações discursivas, mas já não são mais os mesmos, pois sua historicidade de acontecimento não se repete. No tocante à memória em funcionamento nos enunciados “qualquer formulação tem em seu ‘domínio associado’ outras formulações, que ela repete, refuta, transforma, denega..., isto é em relação às quais ela produz efeitos de memória específicos” (COURTINE, 1981, p. 52)¹⁵.

A noção de memória discursiva implica considerações teórico-metodológicas específicas, que a diferenciam de outras concepções teóricas. Tratamo-la como concernente à existência histórica dos enunciados, sendo ainda social e coletiva. Para compreendê-la é fundamental elementos intra-discursivos como a noção-conceito de sujeito discursivo, uma vez que o sujeito se inscreve nos discursos pelo acionamento de uma memória sócio-histórica e coletivamente produzida. Pelo funcionamento da memória discursiva, discursos dispersos (re)aparecem no interior de discursos ditos ou que ainda serão ditos. Há sempre o movimento, a transformação e a reaparição do dito. A retomada

¹³ Cf. Tradução de Sírio do original em francês: “Le ressurgissement de cette formulation, quarante ans plus tard, vient souligner le fait que toute production discursive qui s'effectue dans les conditions déterminées d'une conjoncture remet en branle, fait circuler des formulations antérieures, déjà énoncées : nous interprétons ainsi la « manifestation discursive » de ce groupe d'intégristes, venant briser par le rappel d'une formule le rituel qui préside à renonciation d'un discours politique, comme un effet de mémoire dans l'actualité”. Tradução de circulação restrita.

¹⁴A noção de enunciado foi por nós empregada, segundo os postulados foucaultianos, no capítulo I da dissertação, p. 15-18.

¹⁵Cf. Tradução de Sírio Possenti do original em francês: “toute formulation possède dans son « domaine associé » d'autres formulations, qu'elle répète, réfute, transforme, dénie 1..., c'est-à-dire à l'égard desquelles elle produit des effets de mémoire spécifiques”. Tradução de circulação restrita.

ou reaparecimento de um discurso em outro é definida por Pêcheux (1997, p. 162) como interdiscurso; trata-se do “‘complexo com dominante’ das formações discursivas”, pelo qual no interior de um discurso, outros discursos são ditos. É exatamente a relação entre o interdiscurso e o intradiscurso que designamos efeito de memória.

Muitos são os campos do saber que procuram uma definição teórica para o conceito de memória. Convém, a fim de compreendermos memória discursiva, entender o que ela não é. Em um sentido geral, memória discursiva não se refere às lembranças que os indivíduos têm de seu passado, e muito menos a aspecto psíquico. Em um de seus livros, o historiador Jacques Le Goff faz um estudo sobre a memória e a apresenta:

a) “Como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas” (LE GOFF, 1994, p 423);

b) Memória como escrita: “armazenamento da nossa memória que [...] pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas” (p 425);

c) “Numa época recente, os desenvolvimentos da cibernética e da biologia. Fala-se da memória central dos computadores e o código genético é apresentado com uma memória hereditária” (p.426);

d) “‘Memória selvagem’ verifica-se também nos nomes próprios. No Congo, nota Balandier, depois do clã ter imposto ao recém-nascido um primeiro nome dito “de nascença”, dá-lhe um segundo, mais oficial, que suplanta o primeiro. Este segundo nome perpetua a memória de um antepassado ancestral” (p. 429);

e) Homens-memória: “‘genealogistas’, guardiões dos códices reais, historiadores da corte, ‘tradicionalistas’, dos quais Balandier (1974, p. 207) diz que são ‘a memória da sociedade’ e que são simultaneamente os depositários da história ‘objetiva’ e da história ‘ideológica’” (p. 429);

f) Memória-arquivo: “outra forma de memória é o documento escrito. [...] Os reis criam instituições-memória, arquivos, bibliotecas, museus. [...] Na época helenística brilham a grande biblioteca de Pergamo e a célebre biblioteca de Alexandria, combinada com o famoso museu de Ptolomeu” (p.432; 434);

g) Memória-cristã: “o cristão é chamado a viver na memória das palavras de Jesus. É preciso lembrar-nos das palavras do senhor Jesus” (p. 444). Essa forma de memória fundamenta-se na transmissão do ensinamento de Jesus aos seus apóstolos.

h) “A memória é um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual reevocamos as coisas passadas, abraçamos as presentes e contemplamos as futuras” (p. 453);

i) Memória dos mortos: após a Revolução Francesa “a grande época dos cemitérios começa com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e ritos da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança” (p. 462);

Um outro estudo sobre memória, em sentido diferente do tomado pela Análise do Discurso francesa, foi o empreendido por Colombo (1986). Esse historiador tratou a memória como lembrança: “lembranças individuais e sociais, [...] [em que] documentos, imagens, objetos-lembranças, seqüência de dados ascendem à função de depositários de memória” (COLOMBO, 1986, p. 118). Nesse autor e em Le Goff (1994), a memória é um conceito que se estende à esfera do psiquismo e é tratada como lembrança.

Há também as pesquisas de Maurice Halbwachs dedicadas ao estudo da memória. Esse estudioso aborda-a enquanto lembranças coletivas do passado. O caráter coletivo da memória ocorre porque engloba o outro. Por conseguinte, o outro, para Halbwachs (2006), sustenta a noção de memória coletiva, no sentido de que um fato evocado toma lugar na vida de um grupo, pois “não há lembranças que reaparecem sem que de alguma forma seja possível relacioná-las a um grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 42). Trata-se de uma memória coletiva que retém do passado somente os acontecimentos que permanecem vivos na consciência do grupo; ela não ultrapassa os limites desse grupo.

Nos estudos sobre memória, a noção-conceito de memória social aparece definida como acontecimento presente no corpo social, centrada em grupos de sujeitos, “a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social” (DAVALLON, 1999, p. 25). Essa memória tem sempre o passado vivo na consciência de um grupo social, mas não ultrapassa seus limites. Entendida como memória coletiva, a memória social se constrói, a partir de práticas sociais dos sujeitos. Sua organização se dá sob um paradoxo: conservar o passado de um grupo social, mas se restringe e desaparece com ele. Essa noção de memória possui um caráter transitório, não resiste ao tempo. A transitoriedade dessa noção mostra-nos que o acontecimento memorizado pelo grupo social esfacele-se com o tempo.

O conceito de memória mítica (DURAND, 1999), também aparece agregado à cultura de grupos sociais. Na Grécia, o conceito de memória aparece pelo mito. É a epopéia, codificada em forma de mito que possibilita aos gregos o reconhecimento de si.

Essa memória constrói-se a partir de um acontecimento, ou uma série de relatos produzidos coletivamente ou não, agregados de um peso e valor normativo, e é essencialmente fixado como memória grega em formas literárias como a epopéia.

Voltando a discorrer do lugar teórico da AD, a memória discursiva é um processo que provoca constante trans(formação) e resignificação nos discursos. As enunciações do sujeito nos discursos se dão sempre a partir de já-ditos que remetem a um discurso anterior e exterior à enunciação. Na enunciação há sempre um já-lá, um discurso precedente e em funcionamento pela memória, presente na repetição de um discurso em outro, mas sempre sob novas condições sócio-históricas. Dessa maneira, a constituição do “espaço do repetível toma a forma de uma retomada palavra por palavra, de discurso em discurso, de numerosas formulações” (COURTINE, 1999, p. 19), atestando a memória como condição de produção e funcionamento discursivo.

Pela memória uma enunciação e/ou acontecimento anterior, já realizado, encaixa-se em novas enunciações produzindo um efeito de retorno. Mas ao retornar, a historicidade de acontecimento produzido por regras e em lugar específico na história é diferente e nunca coincidente com a anterior. A memória é, então, o retorno do acontecimento, resignificado, em discursos dispersos na história¹⁶; pode ser compreendida como uma memória interdiscursiva caracterizada pela mobilidade de enunciados que ganham corpo em outros discursos.

O interdiscurso, conceito chave na obra de Michel Pêcheux, aparece como “a relação entre o discurso e o já dito, o já entendido [...]. Posteriormente, a reflexão sobre o pré-construído apontou as marcas, no discurso, de elementos discursivos anteriores”. Dessa análise, Pêcheux derivou a idéia de que o discurso se constitui a partir de um discurso já-lá, de um interdiscurso” que “[...] *reside no fato de que isto-fala (ça parle) sempre antes, alhures, independentemente*” (PÊCHEUX, apud GREGOLIN, 2001, p. 18).

¹⁶ Empregamos o termo história no sentido da História Nova. A história considerada como “vista de baixo”, em outras palavras, como história que considera “as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (BURKE, 1992, p. 12-13). Trata-se de uma história total, que, contrária ao paradigma tradicional da história, centrada “nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos” (p. 12), “inclui todo traço e vestígio de tudo o que o homem fez ou pensou desde seu aparecimento sobre a terra” (p.17). No paradigma tradicional, o documento escrito (texto), tornado monumento, é a fonte que possui valor de verdade para registro do passado – são os registros oficiais das autoridades do Estado. Mas, para os fundadores da revista “‘Annales d’ histoire économique et sociale’ (1929), pioneiros de uma história nova [...]. A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem” (LE GOFF, 1997, p. 98).

Se pudermos pensar em uma enunciação-origem, é para entender que ela, por meio da memória discursiva, é (trans)formada para reaparecer em um discurso outro. Essa enunciação-origem pode ser tomada como um pré-construído e funcionar ao longo do discurso como efeito de exterioridade por evidenciar que a historicidade dos discursos nunca se repete, transforma-se. Essa idéia de exterioridade da memória se dá no sentido de que ela é sempre exterior ao sujeito. E, em se tratando de sujeito, a memória é sempre a memória coletiva, de um grupo, que se inscreve nos discursos por práticas comuns aos seus integrantes.

Em relação ao sujeito e a memória, as questões referentes ao sujeito colocam em pauta uma memória social que implica a retomada de elementos histórico-sociais para a construção do presente. Ocorre uma ressignificação do já experimentado/vivido pelos sujeitos, tendo em vista as condições de produção passadas e presentes. A noção de memória discursiva não está presa à lembrança centrada na esfera individual. Referimo-nos a uma memória de natureza social, coletiva, descentrada do indivíduo e centrada no grupo social. Como pontua Foucault (2005a, p. 28), “todo discurso manifesto repousaria secretamente em um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um jamais-dito”. Nesse processo, há sempre a retomada histórica de acontecimentos discursivos fora da esfera individual.

A memória discursiva aponta para a noção de interdiscurso (PÊCHEUX, 1997) que pressupõe o entrelaçamento de diferentes discursos na produção de um outro; são discursos produzidos em outras épocas e lugares, que, em um processo de ressignificação, aparecem no presente por uma rede de memória (re)atualizando acontecimentos passados. O sujeito caipira, nas músicas que compõem o *corpus*, sofre uma descontinuidade, desaparecimento de seu lugar sociocultural de constituição como caipira, para aparecer em um outro lugar, a cidade. Há um deslocamento do sujeito caipira de um lugar social para outro; nesse sentido, a memória discursiva mostra a inscrição do sujeito na história e o revela voltado para a busca do passado, do já vivido. A esse respeito, Foucault (2005b, p. 26) reitera: “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.

As considerações por nós arroladas, neste tópico, sobre a memória, possibilitaram-nos compreender que, no campo teórico da AD francesa, memória discursiva não se refere a indivíduo e não se centra em lembranças do passado. Vimos que há diferentes concepções para o termo memória: memória neurobiológica, eletrônica, biológica, memória-lembrança, memória social, coletiva, mítica, etc., mas quando se trata da relação

discurso – história, a memória é entendida como um saber coletivo historicamente produzido; trata-se de “um conjunto complexo, pré-existente e exterior ao organismo, constituído por uma série de ‘tecidos de índices legíveis’, que constitui um corpo sócio-histórico de traços” (PÊCHEUX, 1990b, p.286)¹⁷. Pêcheux ao propor abordar a memória em seus estudos, tratou-a como condição para o funcionamento discursivo, e o interdiscurso, atrelado ao pré-construído foi o corpo de traços que a possibilitou.

Ainda com Pêcheux (1990b), a memória não é algo interno ao organismo, como se fosse um recipiente no qual informações são depositadas, ao contrário, é exterior ao sujeito e constitui-se de traços legíveis que possibilitam pensar a materialidade discursiva. Essa materialidade discursiva complexa possibilitada pela memória “seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais especificamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Para Pêcheux (1999) a memória é inscrita em práticas sociocoletivas, que produzem efeitos de sentido decorrentes das condições específicas de produção do discurso, e se materializa em fontes diversas como, por exemplo, a imagem definida como um operador de memória. E é na base da materialidade discursiva que os implícitos da memória, sentido e história surgem como efeito a produzir sujeitos.

Os elementos implícitos da memória discursiva, e que desencadeiam efeitos de sentido sob a materialidade do discurso, criam o que Pêcheux chama de efeito de opacidade da memória, aspecto responsável pela não completude, pelos deslocamentos e transformações dos sentidos que não se cessam de (re)produzirem. Dessa maneira, a memória discursiva “não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polemicas e contra-discursos” (Pêcheux, 1999, p. 56).

A memória é, então, um conceito de suma importância para a análise por nós proposta, uma vez que o caipira construído nas músicas que serão analisadas inscreve-se

¹⁷ Cf. tradução de Maria do Rosário Gregolin do original em francês: “un ensemble complexe, préexistant et extérieur à l’organisme, constitué par des séries de *tissus d’indices lisibles*, constituant un corps sócio-historique de traces”. Tradução de circulação restrita.

nos discursos através de práticas plurais e contraditórias que acionam uma memória sociocoletiva grupal e aponta para a existência do entrelugar. Cabe ressaltar que o cerne deste tópico é a noção-conceito de memória discursiva e que, portanto, as outras noções de memória por nós arroladas justificam-se para melhor compreendermos a especificidade da memória discursiva no campo epistemológico da AD francesa. Daí, não aprofundarmos nas outras acepções de memória apresentadas.

2.3 A Contradição...

A contradição é um conceito importante para as reflexões na Análise do Discurso, porque ela possibilita, ao analista, compreender o funcionamento do sujeito discursivo inscrito em discursos que se confrontam, contestam-se, digladiam-se. Nesta pesquisa, esse conceito é relevante por contribuir para a compreensão a do sujeito no entrelugar, que se dá pela contradição de diferentes espaços sócio-discursivos. Para a organização deste tópico, faremos um percurso por Louis Althusser, especificamente as contribuições desse autor sobre as noções de ideologia e assujeitamento; em seguida, passaremos por Michel Pêcheux que rediscute o conceito de ideologia proposto por Althusser, para, então, chegarmos a Michel Foucault, em que a contradição é tomada como constitutiva do discurso e do sujeito.

Louis Althusser em “Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado” propõe a organização da sociedade em duas grandes estruturas. A primeira dessas estruturas tem origem na ‘teoria marxista do Estado’, em que “o Estado é explicitamente concebido como um aparelho repressor” (ALTHUSSER, 1996, p. 111), destinado a assegurar a exploração da classe trabalhadora pelas classes dominantes, que a impõe a extorsão da mais-valia. A segunda estrutura, e que se encontra ao lado do Aparelho Repressivo de Estado (ARE), são os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), instituições distintas e especializadas no controle e disciplina das massas. São elas: o AIE religioso, o AIE escolar, o AIE familiar, o AIE jurídico, o AIE político, o AIE sindical, o AIE da informação e o AIE cultural.

O Aparelho Repressivo, composto pelo governo, ministérios, exército, polícia, tribunais e presídios, tem seu funcionamento calcado na violência e repressão (inclusive física), enquanto os AIEs funcionam maciçamente pela ideologia. O funcionamento desses aparelhos, seja via repressão ou ideologia, é destinado ao uso da classe dominante, que,

sob a ideologia dominante, assegura através da força física e/ou psicológica “as condições políticas [também econômicas] de reprodução das relações de produção, que são, em última instância, relações de exploração” (ALTHUSSER, 1996, p. 118). Por conseguinte, em Louis Althusser, a ideologia está em serviço da classe dominante que detém o poder estatal e o controle da exploração capitalista. Contudo, a realização da ideologia dominante no ARE e no AIEs se dá através de suas próprias contradições.

É o funcionamento da contradição na ideologia dominante que nos interessa estudar; portanto, mostraremos em que consistem essas contradições na teoria althusseriana sobre os aparelhos ideológicos e repressivos de Estado. Para Althusser (1996), a ideologia pela qual funcionam os aparelhos de Estado é unificada sob a forma da ‘ideologia dominante’, mas esse funcionamento se dá pela diversidade e contradição. Se pensarmos no exército e na polícia, por exemplo, temos a contradição da ideologia funcionando na medida em que essas instituições reprimem as massas para manutenção da ideologia dominante, mas os agentes dessa repressão são recrutados na própria massa. E, se por um lado, o aparelho político reprime com o exército e a polícia, por outro, ele submete os indivíduos à ideologia política do Estado pelo exercício da cidadania (democracia).

Segundo Althusser (1996), as classes no poder não se sustentam nesse lugar por muito tempo, não apenas por serem impedidas de ditar as leis nos AIEs com a mesma facilidade com que o fazem no ARE, mas por esbarrarem nas antigas classes dominantes que preservam seus valores ideológicos. E, também, porque “a resistência das classes exploradas é capaz de encontrar meios e oportunidades de se expressar ali, seja utilizando as contradições que ali existem, seja pela conquista de posições de combate dentro deles, na luta” (p.117, grifo nosso). Como vimos, a ideologia é composta pela contradição, seja no interior da própria ideologia dominante, seja na resistência da classe explorada. Conforme Althusser (1996, p. 118), “a unidade dos diferentes Aparelhos Ideológicos de Estado é garantida, em geral sob formas contraditórias, pela ideologia dominante, a ideologia da classe dominante”.

Para Althusser (1996, p. 124), a ideologia não é, como em Marx, “puro sonho, vazio e fútil” e sem história, ao contrário, tem uma existência material e suas práticas são sempre regidas por rituais que se inscrevem nos AIEs. Nesse sentido, a prática do sujeito é sempre a prática da ideologia dominante, que exerce a função de interpelar os indivíduos em sujeitos. Porém, a interpelação não se dá de forma consciente para o sujeito, que

acredita ser livre e responsável por seus atos (subjetividade livre). No entanto, a única liberdade possível para os sujeitos nas práticas ideológicas dos AIEs é a de “aceitar livremente sua submissão [...] para que execute sozinho os gestos e atos de sua sujeição” (ALTHUSSER, 1996, p. 138).

Em Louis Althusser, há, como vimos, um sujeito sujeitado à ideologia dominante, ideologia que funciona por contradições presentes nos diferentes mecanismos de controle, disciplina, vigilância, punição dos AIEs e do ARE, nas diversas práticas materiais da ideologia, e, sobretudo, na luta dos contrários. Courtine (1981, p. 6), citando Althusser, explicita:

a contradição tal como aparece em O Capital, apresenta esta particularidade surpreendente de ser desigual, de pôr em jogo contrários que não se obtêm afetando o outro com o signo oposto ao primeiro, porque eles são tomados numa relação de desigualdade que produz sem cessar suas condições de existência, a partir do próprio fato dessa contradição... A classe capitalista e a classe trabalhadora não têm a mesma história, elas não têm o mesmo mundo, elas não têm os mesmos meios, elas não têm a mesma luta, e, no entanto, elas se confrontam e isso é perfeitamente uma contradição, dado que a relação de seu confronto reproduz as condições de seu confronto...”¹⁸

Pêcheux, ao tratar da contradição no discurso lança mão da teoria althusseriana acima apresentada, mas não no sentido de endossar o que Louis Althusser escreveu sobre a contradição. Ao contrário, Pêcheux toma a contradição em Louis Althusser e propõe algumas modificações no tratamento dado a esse conceito, que é mola propulsora e primado da discursividade pecheuxtiana. Para o tratamento da contradição, Pêcheux discute questões próprias ao materialismo histórico em torno da ideologia, como forma de dominação, luta de classe e condições de produção. Nessas discussões, o sujeito aparece como cerne da questão.

Antes de tratarmos, especificamente, da questão do sujeito, passemos pela noção de ciência, na qual Pêcheux mostra-nos o primado da contradição. Pêcheux (1997, p. 69) ao expor: “a convicção subjetiva, e não a certeza objetiva, é o único fim acessível a toda

¹⁸ Cf. Tradução de Sírio Possenti do original em francês: “la contradiction, telle qu'on la trouve dans Le Capital, présente cette particularité surprenante d'être inégale, de mettre en jeu des contraires qu'on n'obtient pas en affectant l'autre du signe opposé au premier, parce qu'ils sont pris dans un rapport d'inégalité qui reproduit sans cesse ses conditions d'existence du fait même de cette contradiction... La classe capitaliste et la classe ouvrière n'ont pas la même histoire, elles n'ont pas le même monde, elles n'ont pas les mêmes moyens, elles n'ont pas la même lutte de classe, et pourtant elles s'affrontent et c'est bel et bien une contradiction, puisque le rapport de leur affrontement reproduit les conditions de leur affrontement...” Tradução de circulação restrita.

ciência”, mostra-nos que o discurso da ciência é sempre uma construção subjetiva do sujeito, a partir de um lugar tomado como verdade. Portanto, todas as ciências são ideológicas e historicamente produzidas. O objeto da ciência, pautado em um rigor metodológico e critérios teóricos, emerge de um lugar de enunciação que é tido como lugar de verdade, mas sempre relativo ao posicionamento do sujeito inscrito em um discurso e não em outro. Daí, Pêcheux contestar a ciência de caráter positivista, que trata o objeto da ciência como absoluto e lugar de verdade incontestável.

A contradição aparece no discurso científico, em Pêcheux, a partir da noção de verdade, pois esse cânone da teoria do discurso, em contraposição à ciência positiva e idealista, evidencia a ciência como lugares de verdades, produzidas pela exterioridade e interesses sócio-econômicos e políticos de sujeitos. Para Pêcheux, não há neutralidade quando se trata de ciência, mas sempre um efeito ideológico da relação sujeito e verdade. Assim, a ciência mantém estreitas relações com a ideologia, não é neutra, é ideologicamente marcada, o que está bem explicitado no caráter político da Análise do Discurso. Pêcheux, partidário comunista, pauta-se em orientações marxistas (interpelação-sujeito, luta de classes, ideologia) como norte orientador de seus estudos. Por isso, a AD se ocupar, em seu primeiro objeto de análise, do discurso político.

Pêcheux, para a construção de seu objeto de estudo, o discurso, rompe com a perspectiva tradicional de ciência. Põe-se em oposição ao existencialismo sartreano, rompe com o sujeito centrado em uma subjetividade interiorana e com o positivismo kantiano. A crítica ao aspecto racional e/ou lógico de Kant se dá visando a explicitar o caráter instável, não lógico e/ou racional, mas relativo, contraditório da produção científica. Nesse sentido, a importação do materialismo histórico, via Louis Althusser, foi imprescindível e, ao mesmo tempo, o pilar ao tratamento ideológico dado à ciência. “Toda ciência, escreve Herbert-Pêcheux, é produzida por uma mutação conceitual num campo ideológico [...] toda ciência é, antes de tudo, a ciência da ideologia com a qual rompe. Logo, o objeto de uma ciência não é um objeto empírico, mas uma construção” (PÊCHEUX, 1990a, p. 16).

A crítica pecheuxtiana aos modelos tradicionais de ciência, como o positivista e o existencialista, é no intuito de mostrar que o objeto da ciência não está no espaço do lógico e centrado no sujeito a partir de sua interioridade. Em diversos modelos científicos, inclusive em lingüísticos, existem séries de universos discursivos logicamente estabilizados, que são compreendidos como construídos por conceitos centrados em uma

estabilidade, lógica, não-ambígua, inequívoca que fornece a esse universo falsa-aparência de um real homogêneo com proposições verdadeiras. Esses espaços, segundo Pêcheux (1990c, p. 31), “(designados como logicamente estabilizados) supõe-se que todo sujeito falante sabe do que se fala, porque todo enunciado produzido nesses espaços reflete propriedades estruturais independentes de sua enunciação: essas propriedades se inscrevem, transparentemente, em uma descrição adequada do universo”.

Em contraposição ao espaço discursivo logicamente estabilizado, Pêcheux defende que todo discurso, científico ou não, ancora-se em espaços discursivos não-logicamente estabilizados, que dão lugar ao equívoco, à ambiguidade, ao heterogêneo e ao contraditório. Nesses espaços, há sempre o jogo do instável, dos embates e conflitos, crises de identidade, deslocamentos e rupturas, interrogações. São universos “próprios ao espaço sócio-histórico dos rituais ideológicos, dos discursos filosóficos, dos enunciados políticos, da expressão cultural e estética” (PÊCHEUX, 1998, p. 24). Funcionam sempre a partir de elementos não-lógicos e que se contestam, confrontam-se, dando lugar a interpretações possíveis.

A contradição, própria ao funcionamento do discurso, aparece na contraposição dos espaços discursivos estabilizados e não estabilizados logicamente, pela negação do estável pelo instável, do equívoco pelo inequívoco, do ambíguo pelo não-ambíguo, do homogêneo pelo heterogêneo. Contudo, a contradição é, sobretudo, explicitada no discurso e na ciência, por Michel Pêcheux, a partir do funcionamento da ideologia. Como vimos, para Pêcheux, toda ciência é uma construção ideológica e seu objeto é heterogêneo e contraditório, pois “uma ideologia é não-idêntica a si mesma, ela não existe a não ser sob a modalidade da divisão, ela não se realiza senão dentro da contradição que organiza nela a unidade e a luta dos contrários” (PÊCHEUX, 1990d, p. 255)¹⁹.

No que concerne ao funcionamento do sujeito nos/pelos discursos, Pêcheux mostra-nos que a ideologia, integrante de todo discurso e constitutiva do sujeito, é contraditória. Como assevera o autor em questão, uma ideologia não é um bloco homogêneo, não é idêntica a si mesma, é dividida, desigual. Ela não forma “um bloco ou uma lista homogênea, mas existe dentro de relações de contradição-desigualdade-

¹⁹ Conforme tradução de Maria do Rosário Gregolin do original em francês: “une idéologie est non identique à soi-même, elle n'existe que sous la modalité de la division, elle ne se réalise que dans la contradiction qui organise en elle l'unité et la lutte des contraires”. Tradução de circulação restrita.

subordinação” (PÊCHEUX, 1990d, p. 258)²⁰, aspectos explicitados na relação do sujeito com a ideologia dominante. A relação entre a burguesia e o proletariado, formada no modo de produção capitalista, aponta para a dominação da ideologia burguesa, mas o proletariado não se constitui apenas pela ideologia burguesa, porque tem sua própria ideologia. Trata-se de considerar a propósito da ideologia “a contradição de dois mundos em um só já que, segundo a afirmação de Marx, ‘o novo nasce dentro do velho’, e que Lênin reformulou dizendo: ‘o um se divide em dois’” (p. 257-258)²¹. O sujeito é, então, contraditório e funciona nos discursos pela contraposição de diferentes ideologias.

Michel Pêcheux, retomando Louis Althusser, defende que a ideologia constitui os indivíduos em sujeitos, por isso, Pêcheux centra seus estudos no materialismo histórico, na ideologia como o que instaura uma forma-sujeito para os sujeitos nos discursos. A ideologia, processo não-subjetivo, exterior, revela o assujeitamento do sujeito, mas não se trata de um pleno assujeitamento, na medida em que há resistência, desidentificação e contraposição a uma determinada forma-sujeito. Nesse sentido, a interpelação ideológica não provoca fixidez, pelo contrário, implica deslocamentos, transformações e contradições.

A ideologia responsável por interpelar os sujeitos, evidencia o funcionamento do sujeito no discurso pela sua inscrição em uma dada forma-sujeito. Forma-sujeito que pode ser compreendida como o complexo sócio-histórico e ideológico que constrói uma identidade para o sujeito. Esta, não fixa, está em constantes deslocamentos e em transformação. Mas, quando se trata de ideologia e contradição em Pêcheux, devemos considerar que a ideologia falha, e o que falha no sujeito é justamente o que o interpela. O sujeito, por assim dizer, escapa à dominação da ideologia dominante, pois na forma de luta de classe, ou resistência o sujeito rompe com a ideologia que o domina para se identificar com outra.

A noção de desidentificação é crucial para o entendimento do funcionamento contraditório da ideologia no sujeito. É através da luta contra o assujeitamento, que o sujeito inserido em uma formação social rompe com a ideologia que lhe é imposta. Mas,

²⁰ Conforme tradução de Maria do Rosário Gregolin do original em francês: “ils ne forment pas un bloc ou une liste homogène, mais existent dans des rapports de contradiction-inégalité-subordination”. Tradução de circulação restrita.

²¹ Conforme tradução de Maria do Rosário Gregolin do original em francês: “la contradiction de deux mondes en un seul puisque, selon le mot de Marx, ‘le nouveau naît dans l’ancien’, ce que Lénine en disant: ‘Un se divise en deux’”. Tradução de circulação restrita.

como assevera Pêcheux (1997, p.270), “a interpelação ideológica continua a funcionar [...] contra si mesma”. No complexo contraditório, sócio-histórico que constitui o sujeito, a ideologia funciona pelo viés da identificação, mas também pelo viés da desidentificação ideológica a uma forma-sujeito. E, assim, revela as contradições presentes na ideologia. Para encerrar, por ora, o primado da contradição em Pêcheux, expomos que, se por um lado a ideologia falha como forma de dominação, porque há a contradição ideológica da luta de classe, e ao mesmo tempo a resistência, por outro, a ideologia falha pelo funcionamento inconsciente. O sujeito na ilusão de controle se esquece da interpelação ideológica que sofre.

Nos trabalhos de Michel Foucault, profícuos ao desenvolvimento da AD francesa, encontramos a contradição, conceito preponderante para a compreensão do funcionamento do discurso. Muito além de um elemento constituinte do discurso, a contradição é, antes, um aparato metodológico para o engendramento do discurso. Faremos, a fim de nos apoiar nesse conceito para a sustentação de nossa proposta de formalização do conceito de entrelugar, alguns apontamentos sobre as considerações de Foucault (2005a) sobre a contradição.

Para mostrar a contradição operando no discurso, Foucault (2005a) lança mão de elementos que funcionam no próprio discurso. Dentre eles, o princípio de coesão e coerência que constroem uma unidade para o discurso. Se o discurso rege-se por esses princípios, é porque, em seu interior, ele organiza-se não somente a partir de elementos regulares e integrados entre si, mas também por irregularidades, conceitos incompatíveis, significações ou sentidos que não se ajustam uns aos outros e, que, ao invés de promoverem a cisão do discurso, garantem-lhe uma unidade mesmo que oculta. Daí Foucault (2005a, p. 169-170) afirmar que “a coerência assim descoberta desempenha sempre o mesmo papel: mostrar que as contradições imediatamente visíveis não são mais que um reflexo de superfície”.

A contradição é uma lei de existência para os discursos, é condição para o aparecimento, transformação e deslocamentos de enunciados no interior dos discursos. Longe de ser um conceito inoperante para o discurso, a contradição é uma verdade incontornável, nela ganha corpo os processos sócio-históricos de constituição dos enunciados. Por isso, Foucault (2005a, p. 170) afirma que “a contradição funciona, então, ao longo do discurso, como um princípio de sua historicidade”, sendo ela o que dá fundamento à positividade discursiva, entendida como aquilo que é provocado, incitado,

enfim produzido pelas práticas discursivas. É através da contradição que vemos o discurso como fonte de conflitos para o sujeito, mas conflitos que não são negativos, ao contrário, possibilitam a construção social do sujeito.

Os deslocamentos, as (trans)formações, as mutações identitárias, a subjetivação sofrida evidencia que a inscrição sócio-histórica do sujeito nos/pelos discursos sempre se dá por uma pluralidade e heterogeneidade de elementos exteriores ao sujeito e que corroboram para a sua construção, ao mesmo tempo, em que revela a incompletude como condição para o sujeito. No entanto, o sujeito vive a ilusão de controle e centralidade, pautada em uma completude que aponta para uma unidade do sujeito. Nesse jogo, entre a incompletude e a completude a contradição aparece na contraposição desses dois aspectos mencionados, como princípio, condição de existência e funcionamento do discurso. Foucault (2005a, p. 170) explicita: “a contradição é a ilusão de uma unidade que se oculta ou é ocultada: só tem lugar na defasagem existente entre a consciência e o inconsciente”.

O discurso, sócio-histórico e ideologicamente construído, é a base de irrupção violenta das contradições. É materialidade de contradições que funcionam em diferentes níveis no discurso. Foucault (2005a) define dois níveis de contradição no discurso. As contradições intrínsecas são as que se desenrolam no próprio discurso. Podemos tomar como contradição desse tipo, as noções de incompletude e completude que funcionam no sujeito. Já as contradições extrínsecas são aquelas que remetem às oposições entre discursos distintos, como as presentes nas oposições entre a música caipira raiz e a música sertaneja. “Certas contradições localizam-se no plano [...] da função enunciativa; [...] Outras, ao contrário, ultrapassam os limites de uma formação discursiva e opõem teses que não se referem às mesmas condições de enunciação” (FOUCAULT, 2005a, p. 172-173).

A contradição é uma condição de exercício da função enunciativa, nela Foucault (2005a) destaca oposições que permitem formar novos enunciados, objetos, conceitos, mas sem que elas modifiquem o sistema de positividade do discurso. As transformações na música caipira raiz, a partir dos anos de 1980, possibilitaram o aparecimento de enunciados que constituíram a música sertaneja urbana. Entretanto, as oposições daí decorrentes não alteraram a música caipira raiz quanto a sua positividade. Pelo contrário, as oposições assumiram um papel central em relação aos dois gêneros musicais, uma vez que pôs em jogo uma rede de enunciados que se contrapõem para a produção de cada um dos gêneros. A contraposição de um enunciado ao outro, aparece no discurso ou entre

discursos, não no sentido de um enunciado anular o outro, mas de assegurar a aceitabilidade de um como pertencente a um discurso e não a outro. Enceramos, por ora, com Foucault, com a seguinte exposição:

O discurso é o caminho de uma contradição a outra: se dá lugar às que vemos, é que obedece à que oculta. Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições; é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência, (FOUCAULT, 2005a, p. 170-171).

2.4 O Entrelugar...

Os estudos teórico-analíticos sobre sujeito em Análise do Discurso apontam-no inscrito em um espaço de enunciação do qual sua voz emerge. Esse espaço é sempre histórico e socialmente construído. No entanto, em alguns momentos, vislumbramos manifestações discursivas que revelam o sujeito não inscrito propriamente em um espaço sócio-histórico de enunciação específico. Consideramo-lo em um entrelugar que não se trata de um espaço real, mas discursivamente possibilitado. Para as reflexões que ora propomos, partimos do pressuposto de que o entrelugar é um conceito que não recebe uma definição/explicação específica, mas é tomado como um não-lugar decorrente da desidentificação do sujeito com situações diversas, de crises e conflitos, e/ou de sua destituição sócio-histórica no espaço sócio-discursivo. Logo, o entrelugar implica a não inserção do sujeito em um lugar específico, coloca diferentes lugares em evidência, mas o sujeito não está propriamente em nem um deles. No entrelugar, o sujeito pode aparecer deslocado de uma identidade com a qual acredita se identificar, mesmo que ela não seja fixa, para uma com a qual não se identifica; nele, crises e conflitos são desencadeados pela desidentificação e/ou não-integração do sujeito ao seu novo lugar de sujeito, configurando uma não-participação nas diferentes relações de poder/saber do cotidiano que o envolve.

É, portanto, um não-lugar, e, ao mesmo tempo, um lugar de ausência²² sócio-histórica e de desidentificação com as mais diversas situações nos espaços sócio-discursivos em que o sujeito se insere. Nesse sentido, o entrelugar é um espaço discursivo de representação social do sujeito, constituído de múltiplos fragmentos de discurso, o que coloca em evidência a existência de lugares que se contrapõem, e, ao mesmo tempo, expõe a alteridade existente entre os discursos e/ou os lugares que o constituem. Para Authier-Revuz (2004, p. 69), “‘todo discurso parece se alinhar sobre várias pautas de uma partitura’ e o discurso é constitutivamente atravessado pelo ‘discurso do outro’”. No entrelugar, a identidade do sujeito desponta como plural, heterogênea e fragmentada, decorrente dos deslocamentos e dos diferentes discursos presentes na produção histórica da subjetividade, que, por sua vez, é tratada como um processo exterior que constrói o sujeito (FOUCAULT, 1984).

Em princípio, o entrelugar apresenta-se como um lugar inexistente, uma vez que não tem como o sujeito se deslocar para ele, e nele se situar social e historicamente. A existência do entrelugar é uma construção discursiva resultante da junção de dois mundos (ou dois espaços discursivos que se opõem), entre os quais o sujeito se divide. Logo, o entrelugar apresenta aspectos sociais e históricos que se mostram como ausência para o sujeito, porquanto não há a possibilidade de uma junção desses elementos, então ausentes, para com eles o sujeito constituir um lugar para sua inserção social. Decorre daí a desidentificação e a ausência sócio-histórica do sujeito no entrelugar.

A destituição sociocultural com o deslocamento do sujeito para o entrelugar aponta para uma posição-sujeito inscrita na história, mas pela ausência mostra um sujeito fora de seu grupo social. No entrelugar, diferentes discursos revelam o funcionamento da contradição na presença de elementos díspares, sua produção explícita o entrecruzamento de discursos oriundos de diferentes épocas e/ou momentos históricos. Cada discurso, singular quanto a sua historicidade e condições de produção, retrata a ausência, os conflitos, e também o desejo do sujeito em restabelecer uma determinada condição social da qual tenha sido alijado, além de projetar o entrelugar como o lugar da instabilidade, da incerteza, da perda de identidade e da não integração social. Os conflitos, os embates com outros sujeitos e/ou instituições decorrem da situação de não-inserção ao cotidiano de um

²² Empregamos ausência no sentido de que o sujeito, diante de dois espaços sócio-históricos distintos, nos quais tem e/ou teve existência, não se inscreve em nenhum deles; essa desidentificação remete o sujeito ao que denominaremos entrelugar. Todavia, a existência do entrelugar é sócio-historicamente determinada.

espaço sócio-discursivo específico, o que se traduz em diversas formas de desidentificação ao espaço social, do qual o sujeito se encontra expurgado.

O entrelugar é um lugar que não tem existência real, mas existe pelos posicionamentos do sujeito, marcado pela tensão e embate, construção de subjetividade e identidade conflituosas. É um não-lugar construído discursivamente a partir das posições-sujeito, marcadas por desidentificação e por busca de identidade.

O espaço discursivo, na Análise do Discurso, não é meramente o espaço físico, mas um lugar sócio-histórico e cultural de produção de sentidos, de construção de subjetividade e de identidade, caracterizado por deslocamentos e movência de discursos. Por se tratar de uma exterioridade ao sujeito, o espaço atua na sua constituição a partir de sua inscrição em diferentes espaços/lugares histórico-sociais. A alternância de posição-sujeito e os deslocamentos de sentido daí decorrentes atestam a heterogeneidade e a não fixidez do espaço discursivo. Os diferentes posicionamentos, pela inscrição do sujeito em discursos, e a subjetividade, como um processo exterior e efeito dos deslizamentos de sentido, duplicam e reduplicam infinitamente o espaço histórico de produção de subjetividade e sentidos.

Para Maingueneau (2006), o espaço discursivo se constrói a partir da cenografia, em que o espaço é um dos elementos da cena enunciativa, que também envolve os sujeitos, situados no tempo e no espaço. É um espaço situado no tempo e existe a partir da presença do sujeito. “É nessa cenografia, [...] que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252). Em se tratando de entrelugar, temos sua produção pelos posicionamentos do sujeito, a partir das relações que são historicamente construídas, na relação com o espaço e o tempo. O sujeito inscrito no entrelugar encontra-se em um espaço físico-social real, com o qual não se identifica, e o entrelugar só existe pelos embates, na/pela rede de relações conflituosas em que se constrói a subjetividade e pela impossibilidade de reverter uma determinada situação de desidentificação.

O entrelugar enquanto espaço físico não existe, mas há elementos que o possibilitam. Para tratá-lo, é necessário considerar as relações do sujeito discursivo com os espaços físico-sociais nos quais ele teve/tem existência, porque o sujeito existe em espaços físicos reais construídos sociocultural e historicamente. Foucault (2001a), ao discorrer sobre espaço, sustenta que ele se constrói a partir dos posicionamentos dos sujeitos, e que

podem ser de dois grandes tipos: a) os espaços utópicos, essencialmente irreais. “As utopias são os posicionamentos sem lugar real [...] É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade” (FOUCAULT, 2001a, p. 4141); b) os heterotópicos, que, por sua vez, são os lugares reais que só existem em relação de posicionamentos, sendo, portanto, heterogêneos e transformados sempre. É um espaço sociocultural e historicamente produzido, organizado pelas posições-sujeito instauradas na sociedade. “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2001a, p. 418). É assim que o entrelugar se organiza como um espaço discursivo caracterizado pelos posicionamentos do sujeito, pelos movimentos de sentido e de discursos, espaço em que a subjetividade opera no elo da tensão e do conflito dos entremundos que o constituem, e, ao mesmo tempo, desvela as contradições nele existentes. A não fixidez do sujeito em espaços heterotópicos revela uma subjetividade mutante, expressa nas diversas posições-sujeito nos discursos. Há um conjunto exterior de elementos e culturas que atuam no processo de constituição do sujeito e sempre se diferem de um espaço heterotópico para outro. A subjetividade, assim considerada, emana do exterior, “em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar ‘o pensamento do exterior’” (FOUCAULT, 2001b, p. 222).

Entre os espaços utópicos e heterotópicos, há uma outra forma que é a atopia. Esta forma mista de espaço é uma mistura da utopia e com a heterotopia, e ela tem o espelho como seu principal lugar de representação. O espelho, afirma Foucault (2001a, p. 415), “é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho”, mas ao mesmo tempo o espelho é, também, uma heterotopia, porque o espelho existe de verdade. “É a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” (p. 415). Em relação ao entrelugar, este pode ser tomado a partir da metáfora do espelho como uma atopia, na medida em que o sujeito encontra-se entre o espaço utópico e o heterotópico. O caipira, alvo desta pesquisa, situa-se em um entrelugar que se dá justamente pela presença desse sujeito na cidade, lugar heterotópico de conflitos e desidentificação histórico-social, ao mesmo tempo em que pela memória volta-se para seu passado, tomado como um espaço utópico, por não existir mais.

O entrelugar, para o caipira, existe uma vez que a cidade é um lugar heterotópico, onde esse sujeito se vê em um lugar físico do qual não faz parte. Na cidade, não há a inserção social desse sujeito, que deslocado para o entrelugar volta-se para a utopia de seu passado, na tentativa de revivê-lo. É a partir do entrelugar que o sujeito vê-se longe do lugar (cidade) onde se encontra. Nele, o sujeito situa-se pela memória de seus discursos e pela contradição dos espaços por onde teve/tem existência. Assim como o espelho, o entrelugar é um espaço irreal, mas também como o espelho, é real. O entrelugar só é possível pelos lugares reais, ou seja, pelas heterotopias que o possibilitaram.

A produção do entrelugar pela ausência/destituição de um espaço sócio-discursivo e pela desidentificação com determinada posição-sujeito também coloca em questão a existência de uma identidade estagnada. O entrelugar, desencadeado pelos conflitos e contradições, mostra um sujeito não identificado a um dado posicionamento em um espaço discursivo, que não se identifica a esse lugar de sujeito, visto seus desencontros com as mais diversas relações sociais, políticas, culturais, ideológicas que o permeiam, e pela crise de sua identidade. Não se identificar com um grupo social, como integrante de suas relações, é estar ausente do espaço sociocultural de existência, mesmo que fisicamente o sujeito o ocupe. Dessa maneira, o entrelugar produz o efeito de mostrar o sujeito expropriado de relações sociais grupais. A não identificação pela inscrição do sujeito no entrelugar decorre, então, de uma subjetividade em crise. Nesse sentido, há sempre uma busca do sujeito visando a (re)construir a subjetividade e a identidade transformadas. Entendemos por subjetividade, ou por técnicas/práticas de subjetivação, conceito extraído de reflexões de Michel Foucault, um processo em movimento, um devir histórico em que os sujeitos jamais cessariam de se construir. Trata-se dos diferentes modos de construção e transformação dos sujeitos em nossa sociedade. A subjetividade é uma prática interminável de produção do sujeito que se desloca sempre para diferentes lugares de objetivação, ou seja, de afirmação do “eu” em uma identidade, mas nunca tomada como pronta ou definitiva. O sujeito se constitui (e se objetiva) por meio de práticas nos discursos que integra, e os discursos são sempre práticas ou técnicas que projetam o sujeito em relações éticas, estéticas, morais. “Trata-se, portanto, de pensar o sujeito como um objeto historicamente constituído sobre a base de determinações que lhe são exteriores” (REVEL, 2005, p. 84). No caso do entrelugar, a construção social do sujeito no presente, sua subjetivação e objetivação em sujeito de uma identidade acontecem sob o colapso de contradições. O exterior que atua na construção da

subjetividade é marcado por conflito, contradição, desidentificação, crise de identidade (HALL, 2006).

A identidade produzida nos/pelos discursos, assim como o sujeito, não é tomada como estanque, antes, decorre de processos sócio-históricos que colocam em evidência a existência de elementos que se contrapõem. A identidade é, para o sujeito discursivo, plural e fragmentada, própria aos deslocamentos e ao caráter heterogêneo de constituição do sujeito, que está sempre em processo de construção por uma via de mão dupla com o outro de natureza social, e o Outro inconsciente. Este entendido como o desconhecido, o lugar do desejo, ou, como expõe Roudinesco (1998, p. 559), “como ‘lugar do Outro’ e perfeitamente distinto do que é do âmbito de uma relação com o outro”. No processo histórico de construção e transformação da identidade, elementos de diferentes discursos conflitam-se, desencadeando uma identidade plural e inacabada, aspecto que corrobora a não fixidez do sujeito e seu funcionamento contraditório nos discursos. A contradição aparece como condição de produção e funcionamento do sujeito e de sua identidade, na medida em que ambos se constroem pelos conflitos e embates, pelas oposições, identificação e não-identificação com os diferentes lugares por onde o sujeito teve/tem existência. As diferentes posições ocupadas pelo sujeito nos discursos, os diferentes elementos que contrastam na sua constituição, a identidade não-pronta, as batalhas próprias ao cotidiano que integra, sua não-inserção sócio-histórica a uma dada posição de sujeito atestam-nos que a contradição funciona no entrelugar e nos discursos que o perpassam, conforme pontua Foucault (2005a, p. 169), como um “princípio de coesão que organiza o discurso e lhe restitui uma unidade oculta”. No entrelugar, o entrecruzamento de elementos histórico-culturais de diferentes épocas e/ou momentos, a ausência de um determinado espaço físico-social, e, ao mesmo tempo, a busca do sujeito em (re)estabelecer esse lugar destituído, ou a desidentificação com diferentes espaços sócio-discursivos, sendo impossível existir fora de um deles, supõe que “o discurso dos homens esteja continuamente minado, a partir do interior, pela contradição de seus desejos” (FOUCAULT, 2005a, p. 169).

Produzida discursivamente no entrelugar, a identidade é tomada como um processo ininterrupto, decorrente dos conflitos e das contradições que atingem o sujeito. Presente em um não-lugar, entre o jogo da contraposição de entremundos, o sujeito discursivo se mostra pela crise de sua identidade. A chamada crise de identidade é definida por Stuart Hall como a desestabilização das velhas identidades que estão em declínio, provocando o

aparecimento de novas identidades e fragmentando o sujeito. “A crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas [...] e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2006, p. 7). Nesse sentido, a memória discursiva em funcionamento no entrelugar, pela busca do sujeito em restabelecer uma velha identidade passada, mostra-nos um sujeito em crise, que não se reconhece como sujeito em um novo lugar por sua desidentificação histórico-social. A perda de estabilidade e segurança, decorrente dos deslocamentos e da fragmentação do sujeito no entrelugar, revela-nos a necessidade ilusória do sujeito de estar ancorado a uma identidade estável, fixa, daí o desejo de (re)construção de uma condição social ausente, que, ao mesmo tempo, aponta para a crise de sua identidade no entrelugar. Uma identidade “plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p. 13).

A existência do sujeito no entrelugar coloca em pauta relações entre poder e saber. O poder inerente a todas as relações entre os sujeitos, exercício integrante do cotidiano, não é tomado no entrelugar como uma forma de dominação de um sujeito sobre o outro, ou mesmo entendido como um poder hierárquico e/ou posto de comando – não se trata, contudo, de negar a existência dessas formas de poder. O poder, em uma acepção foucaultiana, não se encontra nas bases legais do Estado calcado em um modelo institucional como, por exemplo, o poder judiciário e o da polícia. Ao tratar do poder, Foucault (1984) reflete sobre as relações entre os sujeitos. Trata-se de uma forma de poder que se aplica à vida cotidiana (micro-instância do poder) e refere-se a “um modo de ação de alguns sobre os outros” (FOUCAULT, 1984, p. 242), com o objetivo de conduzir, levar o outro a uma ação desejada. O poder, nessa acepção, é sempre uma maneira de agir sobre a conduta do outro, é sempre uma ação sobre uma ação, na tentativa de condução da ação do outro. Por se tratar de relações entre os sujeitos, a liberdade é uma exigência para que se exerça o poder. Ser livre, ter diante de si um campo vasto de possibilidades de reação contra uma ação que recaia sobre si, poder resistir a uma tentativa de controle é condição para o poder. “Não há relação de poder onde as determinações estão saturadas [...] é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça” (p. 244).

Ao tratar do poder existente no cotidiano, integrante das relações entre os sujeitos, Foucault (2007a) não o toma em uma instância repressora e o desvincula dos Aparelhos de Estado. O poder, numa vertente repressora ou negativa, no sentido de algo que diz não, que impõe limites ou castiga, é inadequado por não explicitar sua verdadeira eficácia, que

é a produtiva. Não se trata de um poder estatal, jurídico, que funciona pela força, como o poder de um juiz, mas do poder que produz sujeitos.

A noção de repressão é totalmente inadequada para dar conta do que existe justamente de produtor no poder. Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2007a, p. 7-8).

No que tange ao entrelugar, o poder, nessa forma produtiva proposta por Foucault, produz sujeitos, constrói lugares de existência sócio-histórica, possibilita os deslocamentos e as movências que não cessam de (trans)formar o sujeito. No entanto, o entrelugar pode revelar um sujeito destituído do poder, pela sua impossibilidade de reverter determinada situação de desidentificação social; o sujeito pode não dispor de armas para transformar o cotidiano em que vive e que representa sua estratificação. Por outro lado, o funcionamento da memória discursiva, na busca do sujeito em restabelecer outra condição social com a qual acredita se identificar, mostra que o entrelugar pode também ser o lugar da resistência, em que o sujeito luta contra um cotidiano que acredita não ser o seu. “Não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica [...] uma estratégia de luta” (FOUCAULT, 1984, p. 248).

Em síntese, designamos entrelugar a desidentificação do sujeito com espaços sócio-discursivos historicamente produzidos, e a conseqüente construção discursiva de um espaço que não tem uma existência físico-social, no qual esse sujeito se inscreve. Dessa não identificação com os espaços reais decorrem crises, conflitos e contradições em sua subjetividade e/ou identidade. Trata-se da não-integração do sujeito ao cotidiano de um espaço sócio-discursivo e da destituição desse sujeito que, não se inscrevendo em um lugar determinado, no entrelugar, pode revelar-se alijado do poder por encontrar-se sem estratégias para reverter a crise da qual se encontra revestido.

2.5 Considerações Finais

Neste capítulo, discorreremos sobre as noções de sujeito, memória e contradição para sustentarmos teoricamente a noção de entrelugar, por nós formalizada no rol dos conceitos da AD francesa. Especificamente, a noção de sujeito discursivo mostrou-se fundamental ao conceito de entrelugar, pois o funcionamento desse conceito é possível pelo sujeito que se inscreve em diferentes espaços sócio-discursivos.

Tratado como heterogêneo pela inscrição em diferentes discursos, o sujeito atesta a existência do entrelugar nos diversos discursos, às vezes, opostos/contraditórios, que constituem os lugares sociais de sua existência. Há, nos discursos em que o sujeito se inscreve, um exterior atuando, sem cessar, em sua constituição, e é justamente esse exterior constitutivo que nos possibilitou tratar de: pluralidade, heterogeneidade, inconsciente, poder, subjetivação, identidade, memória e cultura de si – suporte teórico para a sustentação da noção-conceito de entrelugar.

No tópico destinado à memória, discorreremos sobre alguns estudiosos que se propuseram a tratar desse conceito. As diferentes concepções do termo memória, por nós apresentado, serviram para distinguirmos memória centrada em uma esfera individual e/ou coletiva enquanto lembrança, de memória discursiva tomada como condição para o fazer nesta pesquisa. A memória discursiva presente nos discursos possibilita-nos compreender o funcionamento do sujeito, sua inscrição em um entrelugar, uma vez que o passado (o já vivido/experimentado) é objeto de desejo do sujeito.

A contradição, constructo teórico importante para o funcionamento dos discursos e do sujeito, foi por nós apresentada como condição para este estudo. Próprio ao funcionamento do sujeito face aos processos de transformação, deslocamento e subjetivação, é a contradição que atua no sentido de evidenciar os embates/conflitos, o jogo de poder e a subjetivação como objeto de luta no cotidiano dos sujeitos. No que concerne ao entrelugar, a contradição garante coerência à existência desse espaço sócio-discursivo por evidenciar a constituição do sujeito em lugares que se contrapõem, se completam e se contestam .

No capítulo seguinte, procederemos à análise do *corpus* face à luz da teoria discorrida no primeiro e segundo capítulos desta dissertação.

3 O CAIPIRA NO ENTRELUGAR

3.1 Análise de “Meu Reino Encantado”

Feitas as considerações teóricas apresentadas nos capítulos anteriores, procederemos a uma análise do sujeito enunciador, primeiramente, na música “Meu Reino Encantado”, com a qual mostraremos aspectos sócio-históricos que apontam para o mundo rural destituído, e a não-integração desse sujeito à cidade, e, dessa forma, revelam a constituição do sujeito em um entrelugar. O sujeito enunciador que abordaremos nessa música é textual e discursivamente construído, mas é ele que tem a palavra uma vez que a letra da canção é enunciada em primeira pessoa. A seguir, apresentaremos o texto da música “Meu Reino Encantado” para então realizarmos a análise proposta.

Meu Reino Encantado

Composição: Valdemar Reis e Vicente F. Machado

Eu nasci num recanto feliz
Bem distante da povoação
Foi ali que eu vivi muitos anos
Com papai mamãe e os irmãos
Nossa casa era uma casa grande
Na encosta de um espigão
Um cercado pra guardar bezerro
E ao lado um grande mangueirão
No quintal tinha um forno de lenha
E um pomar onde as aves cantava
Um coberto pra guardar o pilão
E as traíças que papai usava
De manhã eu ia no paiol
Um espiga de milho eu pegava
Debuiava e jogava no chão
Num instante as galinhas juntava
Nosso carro de boi conservado
Quatro juntas de bois de primeira
Quatro cangas, dezesseis cansis
Encostados no pé da figueira

Todo sábado eu ia na vila
Fazer compras para semana inteira
O papai ia gritando com os bois
Eu na frente ia abrindo as porteiras.
Nosso sítio que era pequeno
Pelas grandes fazendas cercado
Precisamos vender a propriedade
Para um grande criador de gado
E partimos pra a cidade grande
A saudade partiu ao meu lado
A lavoura virou colônia
E acabou-se meu reino encantado
Hoje ali só existe três coisas
Que o tempo ainda não deu fim
A tapera velha desabada
E a figueira acenando pra mim
E por último marcou saudade
De um tempo bom que já se foi
Esquecido em baixo da figueira
Nosso velho carro de boi. .

A música “Meu Reino Encantado”, composta por Valdemar Reis e Vicente F. Machado, evidencia-nos a inscrição do sujeito enunciador que a integra em um espaço discursivo heterogêneo, caracterizado pelos deslocamentos e movência de sentido. O sujeito aparece inscrito em um entrelugar devido ao seu deslocamento no espaço sociocultural; é um sujeito de origem rural que se mostra fora desse espaço sociocoletivo e não integrado ao cotidiano citadino, espaço físico que ocupa. O título da música “Meu Reino Encantado” é sugestivo do espaço físico-social do sujeito enunciador, e, na música, pode ser tomado como o espaço de uma utopia, pois o sujeito está destituído do reino encantado que não existe mais, e encontra-se em um entrelugar, espaço atópico: entre a heterotopia da cidade e a utopia do sítio. Do entrelugar, o sujeito enunciador volta-se para a utopia de seu passado desfeito, e, então, revela a impossibilidade de tê-lo novamente, o que desencadeia os conflitos e as contradições da heterotopia que vive.

A existência do entrelugar, na música, se dá na medida em que o sujeito enunciador aparece destituído do sítio, tomado por ele como Reino Encantado, e desidentificado das relações socioculturais da cidade. Vale reiterar, o enunciador na música não se encontra no sítio e muito menos na cidade, mas sim em um entrelugar, tomado como conflito, contradição, lugar de construção da subjetividade pela tensão. É do entrelugar que o sujeito mostra seu espaço (trans)formado, e também a não-identificação com sua nova posição/lugar de sujeito, mostra-se também inscrito em uma memória discursiva que remete à (re)construção do já experimentado/vivido no Reino Encantado, o que nos atesta ser sua identidade heterogênea e contraditória, constituída da contraposição de elementos de diferentes lugares. É um sujeito em crise, no que concerne aos conflitos estabelecidos no entrelugar pela contradição entre o passado no sítio e o presente na cidade.

No primeiro verso da música tomada para análise, temos a presença do enunciado *feliz* em “Eu nasci num recanto feliz”, que remete o sujeito enunciador na música a um espaço físico-social ao qual se mostra integrado, o sítio. *Feliz* produz um efeito de subjetividade por mostrar o sujeito inscrito em uma identidade, além de se contrapor a lugares tristes, como a cidade, tomada pelo enunciador como espaço de desidentificação e destituição sócio-histórica do passado: “E partimos pra a cidade grande / E acabou-se meu reino encantado”. Os espaços físico-sociais nos quais o sujeito da música se mostra, pelos seus deslocamentos, apresentam-se como um efeito de subjetividade resultante da

contradição dos mundos rural e urbano, sendo que o primeiro é exposto como o lugar da felicidade, da integração sociocultural, ao passo que o segundo é o lugar da estratificação social. Daí o sujeito fazer na música uma descrição do sítio como Reino Encantado.

O verso “Bem distante da povoação” revela uma das características do espaço discursivo rural. Ele assinala o isolamento dos sujeitos que vivem no campo em relação aos moradores da cidade, ainda que o contato com moradores urbanos seja constante. Esse isolamento, um elemento da subjetividade do sujeito, tomado como tranquilidade, segurança, felicidade, afinal Reino Encantado, aponta para o entrelugar do sujeito construído na música, na medida em que o sujeito não consegue se integrar ao cotidiano agitado e inseguro da cidade grande. Em Piovezani (2004, p. 147), a cidade é apreendida como o lugar da “exclusão promovida por meio de grades, altura dos muros, das cercas elétricas e, sobretudo, dos condomínios fechados, que sintetizam os casos mais emblemáticos do distanciamento, da ‘clausura’ voluntária, da segregação, do não-acesso ou, mais radicalmente, da impossibilidade de habitar, da frustração do desejo de ter um canto”. A cidade é, na música, o lugar da infelicidade, promovida pela desidentificação do sujeito com um modo de vida enclausurado; é espaço de crise e embates, em que o exterior constitutivo subjetiva o enunciador pela tensão.

Diferentes elementos na música, tomados como enunciados, promovem a descrição do espaço rural, o sítio, como um lugar de existência sócio-histórica de sujeitos integrantes de uma maneira singular de viver. Os enunciados “espigão”, “mangueirão”, “forno de lenha”, “pilão”, “traias”, “debuiava” e “carro de boi” apontam para uma posição-sujeito que se inscreve na história sociocoletiva de moradores de regiões rurais, além de corroborarem a construção identitária desses sujeitos. Esses enunciados são elementos do exterior que atuam na construção da subjetividade do enunciador na música, revelam muito do lugar ocupado por esse sujeito, mostrado como um lugar de felicidade e identificação. Quanto à materialidade lingüística, esses enunciados, em especial, “traias” e “debuiava”, em seu aspecto formal, fogem à norma padrão da língua portuguesa, produzem efeitos de sentido que remetem o sujeito a uma cultura específica, explicitam características dos sujeitos rurais como a pouca escolaridade. O grau de escolaridade pode ser tomado como elemento que contribui para a inscrição do sujeito no entrelugar, uma vez que o falar caipira é estigmatizado na cidade. Para o sujeito rural deslocado para a cidade, o uso de “traias” e “debuiava”, em vez da forma padrão “tralhas” e “debulhava”, implica o alijamento desse sujeito de muitas relações sociais cidadinas. “‘Todos podem/devem falar... mas não de qualquer jeito!’ (sob a pena de não serem ouvidos, ou de

terem suas falas circunscritas, sem a promoção de maiores ecos, ou estigmatizadas)” (PIOVEZANI, 2004, p. 146).

A descrição do Reino Encantado, na música, se dá pela presença forte da forma verbal pretérito imperfeito do indicativo, que designa passado não-concluído. A recorrência pelo enunciador às formas verbais era / ia /, e verbos terminados em ava, como em “Nossa casa era uma casa grande / E as traíás que papai usava / De manhã eu ia no paiol”, corroboram a localização do sujeito no entrelugar, pois, inscrito em um espaço discursivo em que sua subjetividade se constrói pela tensão, em decorrência da não-integração ao cotidiano urbano, o passado é colocado como não-acabado e possível de ser (re)construído. Quanto a esse tempo verbal, Eco (2002, p. 19) reitera: “o imperfeito é [...] simultaneamente durativo e iterativo. Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não fornece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como iterativo, indica que a ação se repetia. Porém, nunca sabemos ao certo quando é iterativo, quando é durativo, ou quando é ambos”. É um tempo que, pela ambigüidade, torna-se impreciso, o que na música evidencia o enunciador no entrelugar, visto que, nele, o sujeito encontra-se não situado em relação ao tempo real que ocupa.

Os discursos que circulam no entrelugar colocam em funcionamento uma memória sociocoletiva discursivamente produzida. Na música, o contraste de diferentes elementos marca o entrelugar do sujeito. O jogo entre o novo e o velho, entre o passado e o presente assinala o lugar da resistência. A casa grande virou tapera, a lavoura, colônião, o carro de boi ficou velho. Mesmo transformados, esses elementos característicos do mundo rural se mantêm, mostram o desejo do sujeito destituído de reverter a situação de crise em que se encontra. Temos, no espaço heterogêneo de deslocamentos de sentidos e discursos, um sujeito saudosista que não se vê na cidade, portanto, sua existência no entrelugar.

O verso “Precisamos vender a propriedade” marca o lugar da transformação, a ruptura entre o passado e o presente, as mutações na subjetividade do enunciador. São alterações no espaço e na vida do morador do sítio, que resultaram no entrelugar. O presente é visto como o lugar do qual o enunciador na música olha para o passado e evidencia as mudanças por ele sofridas. A invasão do latifúndio às regiões de pequenas propriedades rurais familiares, por exemplo, os sítios, expurga seus moradores e os refugia nas cidades. Deslocado de seu espaço rural, designado como Reino Encantado, o sujeito situa-se na cidade grande, mas a explicita como não sendo o seu lugar – “E partimos pra a cidade grande / E acabou-se o meu reino encantado”. A cidade, nesse sentido, é, para o

enunciador na música, o lugar do sofrimento, da penúria, marcado pela saudade de um tempo que já se foi – “A saudade partiu ao meu lado” –, e da destituição do poder. O caipira, no *corpus* em análise, não vive mais na “roça”, um espaço que, para além de físico, é social, cultural, historicamente produzido e transformado sempre; nele, o sujeito se insere e há uma produção de subjetividade na relação com esse lugar. As transformações no espaço rural do sítio levaram a uma destituição desse mundo sócio-rural. O processo de mutabilidade nesse espaço, o deslocamento do sujeito para a cidade, tomada como outro mundo sociocultural, distinto da “roça”, provoca a edificação de uma nova subjetividade e uma outra construção identitária com a qual o sujeito não se identifica. É o que o leva a olhar para o passado na esperança de restabelecê-lo, mas o que vê é um passado destituído, ausente, e um presente conturbado, em que parece já não haver forças para mudar a situação de amargura.

A análise desenvolvida possibilitou-nos compreender o funcionamento do sujeito a partir de seus posicionamentos em diferentes espaços discursivos, plurais e heterogêneos. Os posicionamentos possíveis para o sujeito nos discursos revelaram relações cotidianas de identificação e não-identificação social, na qual o sujeito aparece como partícipe. A não-identificação com um espaço sociocultural produzido pelos posicionamentos do sujeito, e uma conseqüente situação que provoque crise e conflito de identidade e/ou produção de subjetividade, mostrou-nos a inscrição do sujeito em um não-lugar, enquanto espaço físico-social real, tomado por nós como entrelugar. Este, desencadeado pelos conflitos e contradições de uma subjetividade em crise e pelas tensões do sujeito no espaço discursivo, apontou para a desidentificação do sujeito com um determinado lugar sócio-histórico. Dessa maneira, o entrelugar pode ser possibilitado por inúmeras situações que remetam o sujeito ao lugar da perda, da incerteza, da saudade, mas ao mesmo tempo, da busca e do desejo de (re)construção.

O sujeito, tendo em vista os constantes deslocamentos que sofre no espaço, sempre construído socioculturalmente pelas posições-sujeito, constitui-se de uma heterogeneidade de elementos que promovem construções identitárias plurais e contraditórias. Há, em cada lugar ocupado pelo sujeito, um conjunto exterior (é o fora que o constitui) complexo de elementos de ordem sócio-histórica, cultural e ideológica que atuam na construção da subjetividade, tomada como um processo não-fixo, sempre em transformação, em conformidade com a mutabilidade do sujeito no espaço.

A identidade, tomada como inacabada e em constante processo de construção, pôde ser vista nas diferentes identidades do enunciador da música, que, quando de sua existência no Reino Encantado, possuía uma identidade de morador rural; já na cidade esse sujeito vestir-se-ia de uma nova identidade com a qual não se identificou. No entrelugar, uma outra identidade foi formada da contradição entre o passado no sítio e o presente na cidade. A existência do enunciador da música em um entrelugar, devido à desidentificação com o cotidiano citadino, pôs em evidência relações de poder, não o poder enquanto repressão, mas o poder integrante das relações cotidianas entre os sujeitos. Na música, o enunciador revelou-se destituído do poder por não dispor de estratégias ou conseguir impor resistência à destituição de seu lugar sociocultural, aspectos que o levaram ao que compreendemos como entrelugar. O sujeito mostrou a cidade como um lugar de desencontro em que a integração não acontece, e, na busca do restabelecimento do passado, encontrou seu Reino Encantado destruído, transformado pela grande fazenda capitalista. O passado tornou-se lugar de saudade e o presente de crise, conflito e contradição.

O entrelugar, efeito de uma subjetividade em choque, mostrou ao longo do texto a busca incessante do sujeito pela afirmação de uma identidade e aceitação por um grupo social definido. É o que o enunciador da música revela quando do presente volta-se para o passado e reclama sua ausência. A destituição do mundo rural, suas transformações, e a desidentificação com a cidade levaram o sujeito a um entrelugar, entre a vida no sítio e na cidade, o que resultou nos conflitos e crises próprios a esse espaço discursivamente construído. Este, tomado na música analisada como um não-lugar, uma vez que fisicamente não existe; construído da tensão, devido à subjetividade conflituosa; lugar de contradição, pois o que o possibilita existir, mesmo não sendo um lugar real, é a contraposição, o contraste de dois mundos distintos; lugar de memória em que o passado é objeto de desejo; lugar de tristeza, visto a cidade ter sido o passaporte para a destituição.

3.2 Análise de “Jeitão de Caboclo”

Na análise dessa música, evidenciaremos aspectos constitutivos do sujeito no seu espaço sociocultural rural, na música representado pelo sítio, com elementos que corroboram uma identidade plural e fragmentada, dada a inscrição do sujeito em diferentes

discursos e sua constituição em um entrelugar, espaço sócio-discursivo de conflitos e contradições.

A música *Jeitão de Caboclo*, composta por Valdemar Reis e Liu, retrata os conflitos de um sujeito destituído de seu espaço sociocultural rural e transposto para o mundo urbano, com o qual não se identifica. Para procedermos à análise da constituição discursiva desse sujeito, conforme propusemos, apresentaremos a seguir a letra da música, nosso objeto de análise.

Jeitão de Caboclo

Composição: Valdemar Reis e Liu

Se eu pudesse voltar aos bons tempos de
criança
Reviver a juventude com muita perseverança
Morar de novo no sítio na casa de alvenaria
Ver os pássaros cantando quando vem
rompendo o dia

Eu voltaria a rever o pé de manjerição
A curruila morando lá no oco do mourão
Os bezerros do piquete e nossas vacas
leiteiras
O papai tirando leite bem cedinho na
mangueira;

Eu voltaria a rever o ribeirão Taquari
Com suas águas bem claras onde eu pesquei
lambari
O nosso carro de boi, o monjolo e a moenda,
As vacas Maria-Preta, Tirolesa e a Prenda
Na varanda tábua grande cheia de queijo
curado

E mamãe assando pão no forno de lenha ao
lado
Nossa reserva de mato, linda floresta fechada
As trilhas fundas do gado retalhando a
invernada;

Queria rever o sol com seus raios
florescentes
Escondendo atrás da serra roubando o dia da
gente
O pé de dama-da-noite junto ao mastro de
São João
Que até hoje perfumam a minha imaginação
O caso é que eu não posso fazer o tempo
voltar
Sou um cocão sem chumaço que já não pode
cantar
Hoje eu vivo na cidade perdendo as forças
aos poucos
Mas não consigo perder o meu jeitão de
caboclo.

A análise da música “Jeitão de Caboclo” evidencia-nos a construção de um sujeito a partir de discursos produzidos historicamente na tensão entre diferentes lugares. No título da música, temos a evidência de um sujeito enunciativo inserido em uma prática de si, por sugerir o título um sujeito arraigado a uma identidade cultural caipira. “Jeitão de Caboclo” remete-nos historicamente a um lugar de sujeito socioculturalmente construído por práticas singulares a um grupo social específico. E são essas práticas que mostraremos ao longo da análise, para explicitar a destituição do sujeito de sua cultura e a conseqüente transposição do sujeito para o entrelugar.

A música trabalha a constituição do sujeito pela presença de elementos socioculturais característicos de um espaço definido como rural. O sítio, definido como

lugar de representação social rural, constitui-se da presença de elementos e objetos simbólicos que asseguram a identificação do sujeito a um modo de vida singular. Temos a produção histórico-social de um lugar pela presença de elementos típicos da cultura caipira, como carro de boi, forno a lenha, monjolo, moenda, etc. Esses elementos apontam para uma posição-sujeito que se situa na história, evidenciam o cotidiano de uma coletividade de sujeitos adaptados a uma maneira de viver que se difere de sujeitos que vivem nos centros urbanos. O monjolo e a moenda mostram que os trabalhos no campo são essencialmente manuais, ao contrário das cidades em que muitas atividades são realizadas com máquinas. O carro de boi, por sua vez, explicita a importância dos animais domésticos para o morador rural, que, além da função de transporte, auxilia no desenvolvimento de muitas tarefas.

O sujeito, produzido nos/pelos diferentes discursos que integram a letra da música, remete para um entrelugar, que representa sua destituição do mundo rural e a sua desidentificação com o cidadão. O sujeito, provavelmente um caipira, visto que os elementos descritos na música apontam para a cultura caipira, aparece destituído de seu espaço sociocultural para o qual aponta como partícipe, representado na música por um sítio. A cidade, espaço físico em que se encontra, revela-se um não-lugar, e o sujeito se mostra não integrado/identificado às mais diversas relações cidadinas: trabalho, lazer, educação, etc. O entrelugar a que nos referimos é um lugar de representação histórico-social em que o sujeito aparece distante do campo, e fora da cidade, mesmo que fisicamente exista nela. É um lugar de ausência dos elementos histórico-sociais de constituição do sujeito no espaço rural. A produção do entrelugar explicita o entrecruzamento de discursos oriundos de diferentes épocas e/ou momentos históricos. Cada discurso, singular quanto a sua historicidade e condições de produção, retrata a ausência, o conflito, mas também, a esperança para o caipira de que, no entrelugar, onde já não existe mais o sítio, no Jeitão de Caboclo que preserva, possa manter o passado vivo. Nesse sentido, a memória discursiva implica o deslocamento ou retomada do passado (re)significado para a produção de um outro discurso; assim, nos mostra ser um conceito essencial que possibilita apreender o sujeito da música em discursos produzidos historicamente em diferentes lugares.

O sujeito referido na música não se centra em uma esfera individual, o que está em questão não é a existência de um único indivíduo ausente de sua cultura. Trata-se da existência histórico-social e coletiva de sujeitos destituídos de seu espaço sociocultural. O caboclo, produzido no interior dos discursos que contrastam entre o passado e o presente,

e dessa maneira formam o entrelugar, é plural e fragmentado, o que caracteriza uma heterogeneidade própria a sua constituição nos/pelos discursos. Nota-se, assim, uma identidade plural e fragmentada, produzida pela constituição histórica do sujeito em diferentes lugares e por seus deslocamentos de um espaço físico-social para outro. Essas movências atestam o caráter *mutante* e *cambiante* da identidade (HALL, 2006) e explicitam, sobretudo, um sujeito deslocado e descentrado, cuja identidade se revela instável pelas constantes transmutações que sofre. No entrelugar, a identidade do sujeito é inacabada “composta de não uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

A AD considera o sujeito discursivo por um viés social e pelo inconsciente, o que significa dizer que ele se constitui na relação com outros sujeitos em diferentes instâncias sociais, e, pelo funcionamento do inconsciente, mostra um Outro sujeito que não se reconhece em si. Essas instâncias, o social e o inconsciente, são atestadas por Authier-Revuz (2004) ao tratar do outro, de natureza social, decorrente da inscrição do sujeito em diferentes lugares da sociedade, e um Outro, de natureza inconsciente, que dá vazão à manifestação do desejo e mostra o sujeito em um lugar desconhecido e não dono de si.

Sobre a constituição do sujeito nos discursos presentes na música, estes revelam-nos aspectos de natureza contraditória em funcionamento. O sujeito, integrante de um espaço social definido como rural e dele destituído, insere-se em um entrelugar que se constitui na/pela oposição de lugares – o presente na cidade e o passado no campo. Alguns elementos descritos na música, como a casa de alvenaria, existem tanto no campo como na cidade, mas na música, especificamente, revelam o caráter contraditório do sujeito na tentativa de restabelecimento do passado. A contradição se dá na medida em que o passado que busca (re)construir constitui-se da presença não apenas de elementos rurais, mas também de elementos da cidade; a existência do caipira é perpassada por traços e/ou objetos que integram e são comuns a diferentes lugares. Nesse sentido, a contradição aparece como condição para o funcionamento do sujeito, assim como do discurso, aspecto também atestado pelo entrelugar constituído da ausência do campo e da negação da cidade.

Na primeira estrofe da música, o sujeito mostra-nos a ausência de seu mundo histórico-social, em seu desejo de novamente ter o sítio e o seu encanto como realidade que se encontre no lugar do possível, o que só é possível fora do entrelugar, que, pela ausência, mostra-se distante/impossível. Temos, na materialidade discursiva da música, a descrição de elementos que exaltam a riqueza natural do sítio, como em “Ver os pássaros

cantando...”, próprios do mundo rural, e que fazem parte da construção identitária do sujeito rural. A presença de animais domésticos como bezerros e vacas e o trabalho de tirar o leite ao pé de uma mangueira remetem à existência social de sujeitos que possuem um modo singular de viver. Esse sujeito se diferencia de outros que não possuem uma construção identitária sociocultural rural, contudo, notamos que sua constituição, na música, reflete explicitamente uma heterogeneidade constitutiva, uma vez conviveu, em sua juventude no sítio, com elementos de discursos que contrastam entre o campo e a cidade. A heterogeneidade é tomada como condição de existência dos discursos e dos sujeitos, pois tanto os discursos, como os sujeitos resultam de um entrelaçamento de diferentes discursos dispersos no social.

A segunda estrofe traz os enunciados *carro de boi*, *monjolo*, *moenda* e *forno de lenha* que apontam para uma posição-sujeito que se inscreve na história. Esses enunciados evidenciam aspectos histórico-sociais que constituem o mundo rural, do qual o sujeito descrito na música faz parte. Tais elementos revelam a existência do sujeito em um espaço de tensão e conflito – o carro de boi, instrumento de trabalho tradicional do mundo rural, já não existe mais, substituído pelo trator e pelo caminhão, assim como outras ferramentas artesanais substituídas pela maquinaria moderna. Os elementos peculiares ao rural desfazem-se, e outros discursos caracterizados pelo avanço tecnológico ganham o lugar antes ocupado por instrumentos tradicionais como o carro de boi.

A ausência do passado mostra-nos o desejo do sujeito de novamente ter um lugar em que possa desfrutar de um ribeirão de águas claras, de reservas de mata fechada, saborear alimentos feitos no forno de lenha, e que não existem mais. Ao remeter às trilhas deixadas pelo gado, o sujeito refere-se à saudade deixada pela profissão de boiadeiro, atividade realizada por sujeitos que, com a utilização de cavalos, conduziam o gado de uma região para outra. Profissão esta substituída pelo caminhão boiadeiro. A ausência remete a uma memória discursiva, uma vez que o passado é colocado pelo caipira como aspecto que denota a felicidade, e, portanto, é por ele buscado. No entanto, esse passado retomado pela memória aparece tornado-se outro, em discursos produzidos por condições histórico-sociais diferentes das anteriores, atestando o caráter singular do discurso no que concerne a sua historicidade. Quanto aos enunciados *carro de boi*, *monjolo*, *moenda* e *forno de lenha*, podemos dizer, pautando-nos em Foucault (2005a), que sua existência enquanto acontecimento historicamente produzido não se repete, é marcada pela singularidade. Eles implicam uma função enunciativa na medida em que apontam para uma posição-sujeito que se inscreve na história, e reiteram, na música, a ausência

constitutiva do sujeito. Os enunciados relacionam-se com outros com os quais formam um campo associativo, projetam-se do passado para o futuro e excluem outras formas de enunciados, por exemplo, o enunciado carro de boi relaciona-se com o enunciado caminhão, ambos têm a função de transporte. Contudo, há uma relação de exclusão, pois a utilização do caminhão se dá em um momento em que o carro de boi já não tem mais lugar.

A terceira estrofe enfatiza o lugar da ausência para o sujeito, que se mostra perdido face à destituição do passado. Parece não ser mais possível para o sujeito rever raios de sol, pés de dama-da-noite, elementos que perfumam sua imaginação. O discurso caracterizado pela ausência expõe uma memória discursiva em funcionamento, visto que o passado é objeto de (re)construção do sujeito. O entrelugar aparece como obstáculo para a retomada do passado e a sua (re)significação no presente; ele impede o caipira de ter sua vontade satisfeita. Distante da “roça”, e fisicamente na cidade, o caipira não vive as relações cidadinas. Essa estrofe aponta relações do sujeito com elementos sócio-históricos de seu passado, e evidencia a constituição do sujeito pelo conflito que se estabelece no entrelugar pelo passado distante e a não identificação com o presente na cidade. As relações construídas pela ausência e pelo conflito com o urbano mostram-nos um sujeito destituído do poder pela impossibilidade de reverter a situação em que se encontra, o sujeito, ainda caboclo, não possui estratégias para mudar o presente na cidade, o que é atestado pelo enunciado “Hoje eu vivo na cidade perdendo as forças aos poucos”. O poder, em uma acepção foucaultiana, não se restringe às estruturas políticas, governo, lugares assumidos em instituições, compreendidos como um posto de quem comanda. Nas relações humanas, quaisquer que sejam, o poder está sempre presente; há relações de poder em todas as relações entre sujeitos. O poder na música é focalizado em micro instâncias, é um exercício integrante do cotidiano e refere-se às estratégias que o sujeito pode ou não utilizar em benefício próprio. Na música, a (re)construção idealizada do passado é destituída pela falta de instrumentos de poder que o caipira possa utilizar em benefício próprio.

Ainda na terceira estrofe, quando o sujeito se define como um *cocão sem chumaço*, que já não pode cantar, e como quem não perdeu seu *Jeitão de Caboclo*, mesmo vivendo na cidade, percebemos novamente a contradição em funcionamento no discurso e na constituição do sujeito. *Cocão* e *chumaço* são peças de madeira em que se movimenta o eixo do carro de boi, produzindo um chiado característico – *a cantiga do carro de boi* –, no texto, são tomados como metáfora que denotam um aspecto de tristeza, representam o

caipira inutilizado, deslocado de seu lugar, onde não pode mais cantar. Já o termo *Jeitão de Caboclo* refere-se ao cuidado desse sujeito em não perder a identidade construída no campo. A contradição aparece quando o sujeito, mesmo destituído de seu cantar, preserva aspectos característicos de seu mundo rural. O sujeito da música busca preservar sua identidade de caipira, mas, como pontua Silva (2007, p. 84), “a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo uma impossibilidade”.

O cuidado do sujeito, em relação a si, mostra-nos que, mesmo fisicamente na cidade, mas sem estar integrado a ela, busca preservar em seu modo de viver aspectos de seu passado no sítio. Segundo Foucault, apud Campilongo (1999), o cuidado do sujeito consigo passa por uma questão ética (moral) e uma estética da existência. “A formação do sujeito subjetivado por identidades é resultante de formações e práticas discursivas que se inscrevem nas relações de poder/saber” (CAMPILONGO, 1999, p. 66). Essas tecnologias de si “apresentam-se sob a forma do estabelecimento de uma ética da existência, através de tratados morais, de como tratar-se de si, definindo ações e comportamentos” (CAMPILONGO, 1999, p. 66). O sujeito da música necessita preservar, por meio de práticas e comportamentos, elementos sócio-históricos de sua cultura rural, para existir como sujeito do campo, mesmo que na cidade. Nesse sentido, a prática de si, é um elemento subjetivador do caipira, ela funciona como um processo exterior ao sujeito, definindo modos de ações e comportamento.

A prática de si mostra que na história o sujeito sofre transformações, mutações que estão diretamente ligadas às condições sociais de existência dos grupos que o sujeito integra. No caso do enunciador da música, temos um sujeito destituído de seu grupo social rural, mas a transformação e o conseqüente deslocamento desse sujeito para a cidade, não significou o apagamento de seus traços socioculturais rurais. Pelo contrário, pela prática de si, o sujeito da música tenta manter e, ao mesmo tempo, resgatar uma identidade rural por ora não existente. Mesmo destituído do poder, o ‘Jeitão de Caboclo’ é um elemento do cuidado de si que atesta a heterogeneidade discursiva-identitária na qual o sujeito se inscreve. A identidade é, então, vista sob a óptica do pluralismo por mesclar práticas de diferentes culturas do sujeito voltadas para si.

A análise de Jeitão de Caboclo possibilitou-nos compreender os processos sócio-históricos de constituição do sujeito a partir de diferentes discursos. Na música, o sujeito mostra-se em um entrelugar que se constitui pela ausência de elementos socioculturais próprios ao mundo rural e pela desidentificação social do sujeito com a cidade. O

entrelugar é um espaço de tensão e conflito para o sujeito que, destituído do poder, luta para preservar sua identidade de caboclo. Quanto à identidade do sujeito na música, observamos ser esta plural e fragmentada decorrente dos deslocamentos do caipira de um espaço físico-social para outro.

Para o sujeito, o entrelugar é, de fato, o lugar de impossibilidade de (re)construção do passado. E o principal elemento que corrobora a possibilidade de reedificação do passado é a ausência de poder do sujeito, pois, na música, o enunciador mostrou-se sem ferramentas de poder capazes de livrá-lo do entrelugar. Assim, destituído do poder, o caipira se mostra inutilizado na cidade e um dos fatores que ratifica essa inutilização, por exemplo, é o trabalho, visto não haver espaço para o trabalhador rural nas relações de trabalho capitalistas, que exigem certa qualificação e nível de formação escolar. Situação esta, que corrobora a exclusão do sujeito do cenário social urbano e provoca o entrelugar.

A música evidenciou o funcionamento da memória nos discursos em que o enunciador da música inscreveu-se como sujeito. A presença de enunciados referentes a uma posição-sujeito inscrita na história, como a produzida pelos enunciados analisados na letra da música, remeteu a uma memória sociocoletiva, uma vez que o passado rural é alvo de desejo do sujeito, que expropriado desse espaço busca (re)construí-lo. Pela memória, o passado foi tornado vivo para o sujeito, mas a presença do entrelugar mostrou que, do passado do enunciador, somente restou o Jeitão de Caboclo.

Além da memória, outro conceito que resplandeceu a análise e reluziu o entrelugar foi a contradição que mostrou que o processo de subjetivação do sujeito deu-se em um espaço heterogêneo marcado por movências e re-significações constantes em sua cultura. Outro aspecto marcante da contradição, na música, foi a presença do enunciado “casa de alvenaria”, que revelou ser o espaço histórico-social de constituição do sujeito plural e composto por elementos díspares, presentes em mundos socioculturais distintos. A contradição, marca do discurso caipira, é concernente ao entrelugar, visto este possibilitar-se pelo choque de elementos distintos, que, por vezes, compõem lugares que se confrontam. A “casa de alvenaria”, como vimos, é um elemento que integra diferentes culturas e, sob a óptica do entrelugar, funciona como objeto de desejo do sujeito a partir da contradição que a perpassa.

Quanto à prática de si, este princípio délfico evidenciou que o sujeito ancorou-se em um estilo de vida, especificamente o caboclo, o qual buscou preservar como forma de garantir que o passado sociocultural rural se mantivesse presente em sua existência na cidade, e conseqüentemente no entrelugar.

3.3 Análise de “Mágoa de Boiadeiro”

Na análise da música *Mágoa de Boiadeiro*, evidenciaremos aspectos constitutivos do sujeito no entrelugar pela contraposição de elementos discursivos que integram o espaço sociocultural rural e o urbano, na música, representados pela figura do peão de boiadeiro e pelo caminhão boiadeiro. Diferentes discursos e a constituição do entrelugar apontam o sujeito enunciador em um espaço sócio-discursivo de conflitos e contradições em que a destituição do passado é o que desencadeia o entrelugar.

A música *Mágoa de Boiadeiro*, composta por Índio Vago e Nonô Basílio, retrata a destituição do espaço sociocultural rural e a conseqüente produção de um novo espaço social – o mundo urbano, com o qual o sujeito enunciador não se identifica. Para procedermos à análise dos elementos discursivos que corroboram o entrelugar, conforme propusemos, apresentaremos a seguir a letra da música, nosso objeto de análise.

Mágoa de Boiadeiro

Composição: Índio Vago e Nonô Basílio

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas
estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com progresso nossa gente nem sequer faz
uma idéia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopéia
Tenho saudade de rever nas currutelas as
mocinhas
nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada me aperta o
coração
E quando eu vejo minha tralha pendurada de
tristeza
dou risada prá não chorar de paixão
O meu cavalo relinchando pasto a fora

que por certo também chora na mais triste
solidão
Meu par de esporas meu chapéu de aba larga
uma bruaca de carga o meu lenço e o facão
O velho basto o cinete e o mateiro
o meu laço e o cargueiro o ginete e o gibão
Ainda resta a guoiarca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão
Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando encolhido nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção
Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de
um galpão
Saudade louca de ouvir um som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do
meu sertão.

Saudade louca de ouvir um som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do
meu sertão.

O título da música em análise, *Mágoa de Boiadeiro*, sugere o entrelugar, no qual se constitui o sujeito enunciador, uma vez que remete ao lugar da destituição sociocultural do

sujeito, que nos versos da música lamenta a destruição de seu passado. Na música, a desconstrução do passado expressa na substituição da profissão de boiadeiro pelo caminhão boiadeiro é o que provoca o entrelugar. O contraste entre o velho – cavalo, estrada de terra, etc., objeto de desejo do enunciador –, e o novo – rodovia e caminhão –, dá o tom para o lamento de um sujeito que não mais integra um mundo social rural, transformado pela implementação de tecnologia. Nos versos da música, o sujeito é uma voz coletiva que expressa a dor da destituição de uma coletividade de trabalhadores rurais que perderam não somente o trabalho, mas o espaço social de identificação à cultura campestre.

O primeiro verso da música, “Antigamente nem em sonho existia”, remete a um lugar histórico-social de grupos de sujeitos identificados à vida rural. Trata-se do antigo mundo rural, distante das transformações que a modernidade possibilitou. Nesse antigo mundo, os enunciados: “sinuelos” (porção de gado, acostumado a ser conduzido, que serve de guia ao rebanho por acompanhar os cavalos), “pantaneiro” (gado crioulo do pantanal mato-grossense) e “peão de boiadeiro”, que remetem a discursos identitários da cultura caipira, marcam a contraposição com o progresso representado na música pelos enunciados “pontes”, “asfalto”, “jamanta”, que apontam para transformações no cotidiano de diferentes grupos de sujeitos, em especial, o sujeito rural e/ou caipira, pela brusca mudança que a modernidade significou para esse grupo de sujeitos. Referimo-nos aos processos de destituição e desidentificação que provocam o entrelugar.

Nos enunciados “antigamente” e “hoje em dia”, que representam espaços sócio-discursivos caracterizados por culturas diferentes, temos o tempo como elemento que marca a desconstrução de um mundo e a conseqüente produção de outro. O enunciador da música mostra pela presença do tempo as transformações sofridas em sua cultura, o que provoca crise de identidade e desidentificação do sujeito rural. O tempo antigo descrito como um lugar simples, sem pontes sobre os rios, sem asfalto nas estradas e de “currutelas” (vilarejos isolados; pequenas vilas à beira de estradas, onde funcionavam as casa de prostituição freqüentadas pelos tropeiros em viagem com suas boiadas), em vez de cidades grandes, é mostrado como um lugar de ausência, devido à destituição do sujeito de seu espaço rural e transformações em sua identidade. Em contraposição, o progresso, ou modernidade, é enfatizado como o lugar de “grande dor”, pois o enunciador revela-se não integrado e distante dele. A contraposição de mundos pelo tempo é, então, desencadeante do entrelugar na medida em que a ausência do passado, a crise de identidade e a não-identificação ao progresso desestabilizam o sujeito rural.

A voz enunciativa do texto em análise constitui-se de uma pluralidade de vozes que representam uma coletividade de sujeitos. Na música, quando o enunciador expõe a sua gente que já foi peão de boiadeiro, é para se referir à antiga profissão que não existe mais. O enunciado “fui peão de boiadeiro” inicia com um verbo no pretérito perfeito do indicativo, que indica passado concluído e/ou acabado, contraposto ao enunciado “Cada jamanta que eu vejo carregada / transportando uma boiada”, revela uma profissão que se tornou memória passada. O uso do verbo “vejo”, presente do indicativo, no enunciado supracitado, enfatiza o lugar da destituição e o presente como entrelugar, pois “os heróis da epopéia”, referência às longas viagens de peões, que em seus cavalos conduziam o gado de uma região para outra, não existem mais. As jamantas carregadas de gado transportam pelas rodovias asfaltadas o rebanho de um lugar para outro. A substituição do cavalo pela jamanta marca rupturas e transformações na cultura do sujeito rural. O sujeito que era peão perde sua profissão para os “jamanteiros”, o entrelugar torna-se, então, o lugar de dor e de saudade de um tempo que se acabou – “pobre boiadeiro que perdeu a profissão”.

O entrelugar construído a partir de discursos que confrontam o velho e o novo aponta para uma memória discursiva em funcionamento, e para a contradição por mostrar o sujeito no presente, voltado para o passado. O presente é lugar de não-integração e de uma subjetividade em constante conflito. O passado, por sua vez, seria o lugar da felicidade. O jogo do tempo construído na contraposição entre o passado e o presente, desencadeante do entrelugar, aciona uma memória discursiva por evidenciar discursos presentificados no contexto sócio-histórico em que o sujeito se encontra, como podemos observar no enunciado “a marcha do progresso é a minha grande dor”, em que o enunciador expressa a saudade do espaço sociocultural ausente. A contradição aparece no sentido de conflito e crise de identidade do enunciador, que se apresenta ausente no lugar em que se encontra, ou seja, é o passado distante no tempo o lugar da integração e identificação sócio-grupal.

A letra da música traz elementos que apontam para características do sujeito identificado como caipira. O enunciado “Tenho saudade de rever nas currutelas as mocinhas / na janela acenando uma flor” remete a valores que integram o grupo social caipira, como o recato feminino, bastante acentuado nesse grupo. A tradição calcada em um regime de valores e verdades relativos à cultura caipira define as posições-sujeito e explicita as divergências e conflitos com outros posicionamentos discursivos. O recato feminino expresso em discursos por uma memória corrobora a existência do entrelugar, por mostrar que o enunciador não consegue integrar-se às relações modernas em que o

recato feminino sofreu alterações. E são justamente os conflitos e desencontros com os posicionamentos da modernidade que segregam o caipira e instauram o entrelugar.

O advento das máquinas possibilitou transformações no espaço físico/social do caipira ou sujeito rural, a construção do caminhão, identificado na letra da música como jamanta, representa um marco histórico de rupturas e transformações que desencadearam a destituição e a crise na identidade do caipira. Dessa maneira, a música funciona como um entrelugar, pois ao descrever em versos uma profissão extinta, o enunciador revela-se ausente do presente dominado por máquinas, e do passado que só pode retornar em versos de lamento, angústia e saudade como em “de tristeza dou risada prá não chorar de paixão”. O entrelugar decorre da presença do enunciador em um lugar que, na verdade, é um não-lugar por representar a não-inserção social do sujeito.

O contraste entre as profissões peão boiadeiro e “jamanteiro” assinala posições-sujeito inscritas em lugares diferentes na história. O peão boiadeiro, ao contrário do caminhoneiro que precisa basicamente do caminhão boiadeiro e da rodovia para trabalhar, necessita de um conjunto de ferramentas, que, além de auxiliar a atividade laborativa, integra o rico universo cultural rural, e são instrumentos desenvolvidos de forma rudimentar. O conjunto de objetos definidos como “tralhas”, no entanto, não mais úteis para o trabalho, “pendurados” como expressa o enunciador, remetem à inutilização do sujeito rural no cenário urbano modernizado.

Os objetos²³ definidos como “traia” são: “esporas”, “chapéu de aba larga” (proteger do sol; a copa, às vezes, era usada para beber água ou comer alimentos), “bruaca de carga” (bolsa de couro colocada sobre o lombo do cavalo, usada pelo peão boiadeiro para transportar alimentos e objetos nas comitivas), “lenço”, “facão”, “basto” (o mesmo que lombilho – cada uma das partes acolchoadas e paralelas do lombilho, que se apóiam no lombo da cavalgadura: basteira, suadeira, bata), “cinete”, “apero” (conjunto das peças necessárias para encilhar o cavalo), “laço”, “cargueiro”, “ginete”, “gibão” (paletó de couro de vaqueta), “guaiaca” (cinto largo de couro macio, enfeitado com bordados, moeda de prata ou ouro, serve para o porte de armas e para guardar dinheiro e pequenos objetos) e “berrante”, compõem o espaço sócio-histórico cultural do caipira. Todos esses elementos constituem aspectos identitários que expressam a singularidade de vida e trabalho desse sujeito. Esses objetos representam uma prática de si, por serem elementos que possibilitam

²³ As definições dos termos que apresentaremos a seguir foram encontradas em: www.violasertaneja.sites.uol.com.br. Consulta feita em 09/09/2009.

ao caipira uma prática social voltada para um regime de valores e verdades relativos à cultura rural. Contrapostos a “jamanta”, os objetos que compõem a “traia” mostram lugares distantes no tempo e sujeitos em práticas sociais distintas.

O enunciado “jamanta”, objeto que causa dor, e marca cultural de um novo tempo, é o símbolo histórico do fim de grandes epopéias, das quais os peões, os cavalos e o gado são protagonistas. Tomado como elemento lexical, na música em análise, “jamanta” é um caminhão, marca FENEMÊ, articulado de cinco eixos em que o motor, o eixo dianteiro, a cabine do motorista e o eixo de tração formam o primeiro elemento, seguido do reboque, conhecido por carreta, no qual a carga é transportada. As jamantas eram lentas e as cabines desconfortáveis pelo calor excessivo, as portas abriam-se no sentido inverso para ventilar a cabine. Possuíam muitas marchas, geralmente doze cilindros, além de consumir muito diesel. O sentido de “jamanta”, na música, é, sobretudo, o de uma peça do entrelugar de constituição do enunciador. Nos dias de hoje, é uma genuína peça de museu.

O enunciado “fibra de peão” remete a uma qualidade constitutiva do próprio corpo do sujeito rural, o suporte para o trabalho físico-braçal e/ou artesanal. Na música, esse enunciado é tomado como marca de resistência à situação presente de desidentificação e destituição social. É uma forma de o caipira mostrar o desejo de reconstrução de seu lugar social de sujeito. “Fibra de peão” refere-se ao cuidado do enunciador em não perder a identidade construída no campo, pois, como ele mesmo afirma, “sou apenas um caipira” e é, também, um elemento de contradição, porque mesmo destituído, o sujeito (re)significa em versos seu mundo sociocultural rural – “Não sou poeta, sou apenas um caipira / e o tema que me inspira é a fibra de peão”. A resistência, uma forma de poder, como já explicitado no capítulo anterior, evidencia que, mesmo em situação de conflito e de crise identitária, o caipira exerce poder, porque este integra toda relação entre sujeitos e não se dá de forma unilateral.

A palavra mágoa, integrante do título da música, permeia a construção de todo o texto. Mágoa, no texto, extrapola seu significado dicionarizado para explicitar efeitos de sentido de uma coletividade de sujeitos que historicamente foram destituídos de seu patrimônio cultural. As transformações na vida do caipira, em especial o trabalho, são expressas na “mágoa” de um sujeito enunciador que é a voz social de um povo que perdeu identidade e espaço social. As palavras de lamento e de dor rabiscadas nos versos da música encadeiam objetos, instrumentos histórico-discursivamente produzidos, integrantes de uma posição-sujeito destituída no presente. Mágoa, além do sentido de dor, tem, na

música, essencialmente o sentido de saudade, o que nos possibilita traduzir o título como saudade de boiadeiro.

O sentido de saudade é fortemente expresso em uma tradição cultural rural em que o enunciador refere-se à saudade deixada pela pousada como algo que integrava a existência desses sujeitos. Essa atividade consistia na reunião do grupo, após o dia de trabalho, junto a uma fogueira para descanso e diversão. Com a substituição do cavalo pelo caminhão, não apenas a profissão de boiadeiro deixou de existir, mas também as pousadas, prática cultural característica identitária de um grupo de sujeitos. Quanto ao “berrante”, corneta feita de cifre de boi, espécie de buzina que imita o mugido do gado, esse instrumento é usado para chamar o gado ou transportá-lo em comitivas. O som do berrante aparece na voz do enunciador como entrelugar, porque apresenta o sentimento de saudade do tempo desfeito e a dor de um canto vazio, sem lugar. Na reunião dos peões boiadeiros, quando dos pousos, era garantia certa de diversão.

Mágoa de Boiadeiro corroborou a noção-conceito de entrelugar por mostrar o sujeito expropriado de seu espaço sociocultural rural e sem lugar no presente. O jogo entre o passado e o presente expresso em enunciados que se contrapõem afirma o entrelugar, uma vez que o enunciador mostra sua destituição dos elementos integrantes do espaço social rural desfeitos e/ou transformados. Na música, o passado descrito em versos, aparece em enunciados que compõem os elementos de identificação cultural do grupo rural caipira. Em especial, o grupo profissional dos peões boiadeiros, que perdem a profissão com o advento do caminhão e da rodovia.

Os diferentes objetos utilizados como suporte para os boiadeiros são mostrados como ferramentas inúteis, peças sem utilidade, a não ser para enfeitar ou fazer parte de museus. O conjunto das “traias” representam o entrelugar, porque o enunciador perdeu parte de seu espaço social e não se identifica com os objetos profissionais do presente em que vive. Dessa maneira, o sentido construído nesse conjunto de objetos, tomados como enunciados por explicitar uma posição-sujeito inscrita na história, é o sentido de dor e de saudade de um tempo que se acabou e não volta mais. Na música, as transformações sofridas na vida do enunciador o colocam no entrelugar, pois os versos são a única forma encontrada para voltar ao passado.

Percebemos uma memória em funcionamento na esfera de dor e saudade construída na contraposição entre o tempo passado e o tempo presente. A destituição e/ou inutilização do sujeito e dos objetos de sua cultura revelam o funcionamento discursivo da

memória, porque os elementos e a própria cultura caipira aparecem como objetos de desejo do sujeito, como evidenciado no enunciado “Saudade louca de ouvir o som manhoso de um berrante preguiçoso / nos confins do meu sertão”. A saudade e a dor intensificam o entrelugar pela ausência e distância do sujeito enunciatador de seu passado.

A contradição foi explicitada na ausência do passado e funciona como elemento que provoca conflito e crise identitária. Na ausência dos elementos da “roça caipira”, da profissão extinta, a contradição ganha corpo por evidenciar o espaço do enunciatador como um não-espaço, ao passo que, o passado de volta nos versos da música possibilita, mesmo que simbolicamente, um lugar para o sujeito enunciatador. Os versos funcionam, então, como elemento de contradição pelo jogo de tempo expresso. Ora o passado está presente na saudade, ora o passado está ausente na dor. Contraste este desencadeante do entrelugar.

O entrelugar, na letra da música, se expressa pelos detalhes que compõem a canção. As pontes construídas sobre os rios, o asfalto nas estradas, a profissão de boiadeiro extinta, a marcha do progresso, as jamantas carregadas de gado, a traia pendurada, o cavalo abandonado no pasto, o pobre boiadeiro sem profissão, a fibra de peão, a saudade das pousadas, a saudade louca do som do berrante, assinalam o entrelugar, que é o contraste entre o mundo antigo desfeito e o progresso presente.

3.4 Análise de “Caboclo na Cidade”

Pretendemos, com a análise da música *Caboclo na Cidade*, explicitar o entrelugar existente na enunciação do sujeito-caipira sócio-historicamente construído na música. Mostraremos o entrelugar a partir de elementos lexicais que remetem a discursos e a construções identitárias plurais – elementos que produzem sentidos, às vezes, opostos, embates e/ou conflitos para o caipira enunciatador da música. Para a existência do entrelugar, a destituição e a desidentificação social constituem foco da análise. Para tanto, evidenciaremos a cidade como lugar de perda e crise de identidade, e a ausência da “roça” como destituição sócio-histórica e cultural.

Caboclo na Cidade, composta por Geraldo Viola e Dino Guedes, retrata um enunciatador que narra, nos versos da música, a infelicidade que vive na cidade, traduzida em discursos de destituição e desidentificação com o espaço sociocultural urbano. Nesta pesquisa, como já exposto neste capítulo, a cidade causa desconforto por ser o lugar da

clausura e de choque identitário. Para a análise proposta, apresentaremos a seguir a letra da música, nosso objeto de análise.

Caboco Na Cidade

Composição: Geraldo Viola e Dino Guedes

Seu moço eu já fui roceiro
No triângulo mineiro
Onde eu tinha o meu ranchinho.

Eu tinha uma vida boa
Com a Isabel minha patroa
E quatro barrigudinhos.

Eu tinha dois bois carreiros
Muito porco no chiqueiro
E um cavalo bom, arriado.

Espingarda cartucheira
Quatorze vacas leiteiras
E um arrozal no banhado.

Na cidade eu só ia
A cada quinze ou vinte dias
Para vender queijo na feira.

No demais estava folgado
Todo dia era feriado
Pescava a semana inteira.

Muita gente assim me diz
Que não tem mesmo raiz
Essa tal felicidade

Então aconteceu isso
Resolvi vender o sítio
E vir morar na cidade.

Já faz mais de doze anos
Que eu aqui estou morando
Como eu vivo arrependido.

Não me dou com essa gente
Tudo aqui é diferente
Vivo muito aborrecido.

Não ganho nem pra comer
Já não sei o que fazer
Estou ficando quase louco.

É só luxo e vaidade
Penso até que a cidade
Não é lugar de caboclo.

Até mesmo a minha velha
Já está mudando de idéia
tem que ver como passeia.

Vai tomar banho de praia
Está usando mini-saia
E arrancando a sombrancelha.

Nem comigo se incomoda
Quer saber de andar na moda
Com as unhas todas vermelhas.

Depois que ficou madura
Começou a usar pintura
Credo em cruz que coisa feia.

Minha filha Sebastiana
Que sempre foi tão bacana
Me dá pena da coitada.

Namorou um cabeludo
Que dizia ter de tudo
Mas foi ver não tinha nada.

Se mandou para outras bandas
Ninguém sabe onde ele anda
E a filha está abandonada.

Como dói meu coração
Ver a sua situação
Nem solteira e nem casada.

Voltar "pra" Minas Gerais
Sei que agora não dá mais
Acabou o meu dinheiro.

Que saudade da palhoça
Eu sonho com a minha roça
No triângulo mineiro.

Eu não sei como se deu isso
Quando eu vendi o sítio
Para vir morar na cidade.

Seu moço naquele dia
Eu vendi minha família
E a minha felicidade!

“Caboclo na Cidade” narra, na voz de um caipira, a triste história de um chefe de família que resolve mudar de vida, para tanto, vende o sítio no Triângulo Mineiro e muda para a cidade grande com a esposa e os filhos. O enunciador explicita as mudanças e transformações em seu estilo de vida, identidade e práticas socioculturais, mudanças que, na perspectiva do enunciador, não promoveram a ascensão social do sujeito e de sua família. Pelo contrário, a cidade tornou-se lugar de angústia e sofrimento, marcado pela não-inserção do caipira às culturas citadinas, como os versos “Já faz mais de doze anos / eu aqui estou morando / Como eu vivo arrependido” evidenciam pela referência à vida na cidade. O entrelugar é, na música, apreendido pela cidade, narrada como um não-lugar em que o enunciador, pela contraposição de elementos, mostra-se em um entre – o sítio-felicidade e a cidade-tristeza.

As primeiras sete estrofes iniciam-se com elementos discursivos que descrevem o espaço social caracterizado como rural. O caipira apresenta nos versos que compõem as primeiras estrofes a vida como ela era – uma vida boa, com a patroa Isabel e os filhos barrigudinhos. O rancho era lugar de fartura e de posse, o caipira era senhor de seu espaço e de tudo o que nele existia. Os bois carreiros, os porcos no chiqueiro, o bom cavalo arriado, a cartucheira de caça, as vacas leiteiras e o arrozal banhado são marcos históricos de um tempo passado feliz, mas desfeito. Nesse tempo, a cidade não era objeto de desejo, possibilidade de vida e/ou promessa de felicidade, era apenas o lugar onde se ia para vender a fartura da “roça” como, por exemplo, o queijo. “Na cidade eu só ia / A cada quinze ou vinte dias / para vender queijo na feira”, os sentidos produzidos por esses versos revelam a existência histórica de um lugar, em que a ausência da cidade não impossibilita o sujeito de viver feliz com sua família.

A construção do rancho como um espaço de memória se dá uma vez que a “roça” é apresentada como o lugar em que há espaço para a felicidade. A relação do caipira-enunciador com o trabalho não é como na cidade grande, marcada pelo fiel cumprimento de horário. O trabalho é prazeroso, ocupa apenas parte do dia e ainda sobra tempo para a pesca. É como se todo o tempo, no rancho, fosse ocioso e voltado para a prática da felicidade, como o enunciador mesmo expõe “Todo dia era feriado”. Sempre havia tempo para os momentos de prazer, para ocupar se consigo mesmo. Nesse sentido, a prática de si é um elemento da subjetivação do sujeito enunciador, mostrada a partir de discursos voltados para a conquista da felicidade. E é justamente essa subjetivação, em contraposição à prática de subjetivação que o sujeito encontra na cidade, que desencadeia o

entrelugar. A cidade, como já exposto, é a subjetivação conflituosa, a descaracterização identitária, a perda, o sofrimento, a tristeza.

A prática de si refere-se ao cuidado do sujeito consigo mesmo. Para o enunciador, o tempo dedicado a si, expresso nos momentos de lazer como pescar e curtir os dias da semana, que são como feriados, é o cuidado que lhe garante e/ou possibilita viver o cotidiano rural, sinônimo de felicidade. No tocante à prática ou cuidado de si, a produção da subjetividade do caipira se dá por meio de técnicas ou práticas integrantes de seu cotidiano, e são responsáveis pela sua constituição em um espaço social. Por essas práticas, o caipira pode mostrar-se identificado ou desidentificado com um determinado lugar. No caso da música, a contraposição e/ou os efeitos de sentido produzidos pelas enunciações “[...] não tem mesmo raiz / Essa tal felicidade”, referência à vida no campo, e “Como eu vivo arrependido”, referência à vida na cidade grande, revelam práticas de subjetivação opostas, marcadas por embates. Uma decorrente das práticas campestres, e a outra dos conflitos estabelecidos na relação com a cidade.

O sujeito, por meio de práticas singularizantes, procura firmar-se em um estilo de vida voltado para o prazer. Alcançá-lo, no entanto, exige um cuidado consigo que somente é possível pela prática do governo de si ou “arte da existência”, que implica atitudes e comportamentos condizentes com a posição-sujeito que ocupa. Na música, o governo de si, como garantia de felicidade, está expresso no modo de vida do sujeito no rancho, onde trabalho e lazer conviviam harmoniosamente, como visto no enunciado “No demais estava folgado”. Como sofrimento, o cuidado de si aparece a partir da vida na cidade grande que edifica choques e crises identitárias, pois o governo de si é interrompido por um processo acelerado na relação com o tempo em que o caipira submete-se ao cumprimento de carga horária de trabalho e, no entanto, o resultado da jornada horária de trabalho impede o prazer, pois, como ele expressa, “Não ganho nem pra comer”.

Na cidade, a relação conflituosa é marcada pelo estranhamento das diferentes práticas e maneira de viver do sujeito urbano. Nos enunciados “Não me dou com essa gente / Tudo aqui é diferente / Vivo muito aborrecido”, o caipira evidencia a não-inserção ao espaço sociocultural citadino; para ele, alheio, lugar de desalento face às maneiras do outro se comportar. Desalento que tem o sentido de entrelugar por mostrar o sujeito totalmente sem lugar no espaço que ocupa. A cidade torna-se, então, um não-lugar, um espaço estranho, de aversão ao outro-diferente.

A relação conflituosa com a cidade, motivo do entrelugar, aparece no estranhamento do caipira aos hábitos citadinos. Os enunciados “É só luxo e vaidade”, “tomar banho de praia”, “usando mini-saia”, “arrancando a sombrancelha”, “Quer saber de

andar na moda”, “Com as unhas todas vermelhas”, “ Credo em cruz que coisa feia” explicitam o entrelugar como um lugar em que o enunciador se sente desconfortado, sem lugar e sem reação face às transformações impostas, com as quais é obrigado a conviver. O luxo e a vaidade dos cidadãos citadinos, chocam-se com a simplicidade do sujeito campestre, e é motivo de crise e sofrimento para o sujeito que não dispõe de instrumentos para mudar o presente que vive e/ou integrar-se a ele. Para o enunciador, as transformações socioculturais de sua esposa Isabel, que toma banho de praia, veste mini-saia, faz a sombrancelha e pinta as unhas para ficar na moda da cidade, são mudanças com as quais ele não consegue conviver, o que desencadeia um processo de afastamento do sujeito da cidade para o entrelugar. As transformações revelam um sujeito destituído do poder, uma vez que o caipira não mais exerce influência/poder sobre o estilo de vida de sua esposa.

A perda ou impossibilidade do exercício de poder é uma característica fortemente apresentada pela música, pois o enunciador mostra não ter mais domínio sobre sua família, sobre o tempo, sobre a posse material ou animal, o que antes tinha. E como já apontado por nós, o caipira em sua terra é senhor e figura central, a quem todos respeitam e obedecem, mas a existência do sujeito na cidade, mostra-nos o contrário. Em vez de senhor, o caipira é um sujeito subornado ao capital, em casa não é mais a figura central, chefe da família, a posse material não é mais realidade de um sujeito que, como ele mesmo afirma, “Acabou o meu dinheiro”, dinheiro que mal supre as necessidades básicas da família. O caipira-enunciador é um sujeito destituído não apenas de seu espaço físico-social, lugar de felicidade, mas também, do exercício do poder de seu papel social de chefe de família, destituição que o faz sofrer diante da impossibilidade de barrar as mudanças de Isabel e o sofrimento da filha Sebastiana abandonada pelo nomeado.

A relação entre pais e filhos na cultura caipira, como exposto no item 1.2 do capítulo I, é marcada por uma organização patriarcal em que o provedor da casa detém responsabilidade e poder de decisão. A escolha de um cônjuge para um filho, principalmente para a mulher, é de iniciativa ou mediante a aprovação do pai, o contrário do que observamos na música. Os enunciados “Minha filha Sebastiana”, “Namorou um cabeludo”, “Se mandou para outras bandas”, “E a filha está abandonada” corroboram a destituição do poder sofrida pelo sujeito, que não pode reagir frente a situação da filha que se relacionou com um estranho que a deixou “Nem solteira e nem casada”. Namoro que o pai, centrado em valores conservadores da tradição rural, não aprovava. O que nos remete a essa consideração é o sentido produzido pelo enunciado “Namorou um cabeludo”, que aponta para uma aversão do pai à identidade do outro. Remotando as reflexões de Silva

(2007) sobre identidade, esta também se dá pela diferença com o outro, e a pertença a uma identidade se contrói pela negação ao diferente, às práticas identitárias do outro.

A cidade que, em um primeiro momento, revelou-se um objeto de desejo para o sujeito, tornou-se, em um segundo momento, um espaço sem lugar, um entrelugar desencadeado pelos conflitos identitários do caipira na relação com o outro. O processo de descaracterização sofrido pelo caipira, na cidade grande, levou-o a arrepender de ter mudado para ela, então promessa de felicidade, com a família. Na condição de estranho no espaço social citadino, o sujeito vive a nostalgia de um tempo passado que não volta mais, como ele mesmo expõe nos enunciados “Voltar "pra" Minas Gerais / Sei que agora não dá mais / Acabou o meu dinheiro”. A velha “roça” dos tempos de fartura, tempo para pescar e dias como feriado tornaram-se saudade – “Que saudade da palhoça” –, e o que restou de felicidade ao caipira foi o sonho de voltar à velha terra no Triângulo Mineiro”: Eu sonho com a minha roça / No triângulo mineiro”. Sonho que para nós, além de um signo verbal, remete a discursos que constroem uma memória discursiva expressa no querer do sujeito em (re)construir o passado sociocultural.

O entrelugar marcado nos enunciados “ Quando eu vendi o sítio / Para vir morar na cidade”, “Seu moço naquele dia / Eu vendi minha família / E a minha felicidade!” remontam a existência de um lugar. Lugar em que a inserção social não acontece; em que o sofrimento é constante; em que o exercício do poder é perdido pela inutilidade do sujeito que não consegue exercer o papel de senhor de sua família e de seu trabalho; em que a diferença sócio-identitária com outro é motivo de conflito, e em que a promessa de felicidade transforma-se em infelicidade, enfim, a cidade.

A análise de *Caboclo na Cidade* possibilitou-nos uma reflexão sobre o processo de constituição do caipira na relação com a cidade. Os apontamentos feitos por nós confirmaram a expropriação do caipira, que, na cidade, não consegue identificar-se aos grupos constituídos por sujeitos sócio-historicamente produzidos por identidades perpassadas por costumes e valores concernetes aos moradores da cidades. A letra da música construiu, a partir de elementos lexicais, sentidos que revelaram um processo de sujeitvação conflituoso para o caipira-enunciador, que, tragicamente, viu na cidade a destuição de sua família e sua destituição sociocultural rural.

Com o enunciado “Como eu vivo arrependido”, observamos sentidos que sustentaram o espaço do entrelugar constitutivo do sujeito, na música, por ser um enunciado que mostrou o tempo presente voltado para o passado. A idéia de entrelugar expressa em um espaço de tensão e conflito para o sujeito, por não se adaptar a uma

determinada situação de crise identitária, deu-se justamente pelo jogo do tempo em que o passado foi apresentado como um lugar feliz e o presente na cidade como lugar de sofrimento e tristeza. A noção temporal construída pela música enfatizou transformações histórico-sociais que levaram o caipira à ruína.

A história apresentada pela música divide-se em duas partes. Nessas partes são apresentadas uma história feliz que se torna trágica. A primeira parte da música é representada pela vida do caipira no racho, e a segunda parte pela vida na cidade grande. O contraste entre esses dois momentos da vida do caipira-enunciador marca a existência do entrelugar, que se situa no presente, mas que só é possibilitado pela ausência do passado vivido, para o qual o sujeito se volta. E é justamente a ausência do passado no presente, expresso na impossibilidade de sua reconstrução, que coloca o sujeito no espaço de tensão e de crise, tomado como entrelugar. Na letra da música, a presença da forma verbal “tinha”, em “Onde eu tinha o meu ranchinho”, “Eu tinha uma vida boa”, “Eu tinha dois bois carreiros”, no pretérito imperfeito do indicativo, construiu sentidos voltados para o lugar da perda e da destituição histórico-social do sujeito. Essa forma verbal aponta para a existência de um lugar desfeito pelo deslocamento do sujeito para a cidade grande, e, por ter o sentido de passado não-concluído, remete ao desejo do sujeito de (re)construção social.

A música possibilitou uma reflexão sobre a noção do cuidado de si por mostrar um sujeito subjetivado por identidades diferentes. A subjetivação como um processo exterior ao sujeito implica diferentes estilos de vida de acordo com as condições de produção social e histórica. Na condição de caipira, o enunciador da música revelou-nos um estilo de vida voltado para o usufruto da felicidade, estilo em que a relação com as condições sociais de trabalho e lazer formam a unidade da felicidade, como visto nos enunciados: “No demais estava folgado / Todo dia era feriado / Pescava a semana inteira”. Na condição de morador urbano, ocorre um processo contrário, no qual a presença do caipira na cidade grande representa a ausência e a destituição histórica do sujeito, processo de subjetivação desencadeado pela dor e sofrimento de viver na cidade.

A prática de si fundamentada como elemento da subjetivação do enunciador foi mostrada como garantia de felicidade ao apontar para um processo de subjetivação do caipira com condições sociais e matérias constitutivas do mundo rural. E é justamente essa subjetivação em contraposição à prática de si do sujeito na relação com a cidade que provoca o entrelugar. Neste, a presença do sujeito é a representação social de uma subjetivação que acontece pelo desencontro do sujeito ao estilo de vida decorrente de práticas cidadinas.

A cidade revelou-se o lugar estranho em que tudo desalenta. Diferentes enunciados, na música, expressaram a desilusão do sujeito em relação ao estilo de vida dos moradores da cidade grande como em: “É só luxo e vaidade”, “usando mini-saia”, “arrancando a sombrancelha”, “Com as unhas todas vermelhas”, enunciados que mostram a não-identificação do sujeito com a pluralidade identitária que encontrou na cidade grande, especificamente, às mudanças sofridas por sua esposa Isabel, que para aderir a moda citadina passou a usar mini-saia, fazer a sombrancelha e pintar as unhas. As transformações na vida do enunciador como a relação com o tempo, que passou a ser controlada pelo mercado de trabalho, a falta de recursos materiais e as mudanças no estilo de vida de Isabel revelaram um sujeito impossibilitado do exercício do poder por não dispor de instrumentos capazes de reverter a situação de desconforto em que se encontra.

Para o sujeito destituído, não-identificado, desacreditado, inutilizado no espaço urbano, o entrelugar é a certeza da infelicidade. O entrelugar é um entre, entre espaços físicos/sociais em que o sujeito não se encontra em nenhum deles, na música, o rancho e a cidade. Portanto, nos enunciados, a seguir, temos elementos que possibilitaram o entrelugar para o enunciador, que neles se mostra fora do campo e da cidade. Entrelugar “Como eu vivo arrependido”; entrelugar “Não me dou com essa gente”; entrelugar “Tudo aqui é diferente”; entrelugar “Vivo muito arrependido”; entrelugar “Não ganho nem pra comer”; entrelugar “Estou ficando quase louco”; entrelugar “Não é lugar de caboclo”; entrelugar “Credo em cruz que coisa feia!”

3.5 Análise de “Alma Caipira”

Procederemos, a seguir, a análise da música *Alma Caipira*, na qual mostraremos a constituição do entrelugar. Tomaremos a enunciação do sujeito-caipira historicamente construído, na música, para evidenciar o espaço do quarto, local de enunciação do matuto, como um lugar que remete o sujeito para um passado ausente, mas que já foi por ele vivido, ao mesmo tempo, em que o situa no presente, que é lugar de saudade e de tristeza. Mostraremos o “quarto” como um espaço social que projeta o sujeito para o entrelugar, por ser o “quarto”, o tempo presente em que o enunciador aparece fora do campo e também supostamente da cidade, pois acreditamos ser o “quarto” o espaço físico/social de uma casa na cidade. O “quarto” será tratado como entrelugar, porque o caipira-enunciador está em um espaço que não é o seu, encontra-se expropriado do espaço rural e não inserido socialmente no espaço que supostamente seria a cidade.

“Alma Caipira”, composição indisponível (aspecto comum na música caipira), como já assinalado por nós, retrata um enunciador que, reservado em um “quarto”, mostra-se em um entrelugar por estar fora de seu espaço sociocultural rural e desidentificado do espaço presente. Partiremos de elementos lexicais, tomados como enunciados, que funcionam no sentido de construir o entrelugar, para retratarmos os diferentes elementos que dão conta da existência do matuto no entrelugar. Para a análise proposta, apresentaremos a seguir a letra da música, nosso objeto de análise.

Alma Caipira

Composição Indisponível

Hoje me tranquei no quarto pra matar a saudade	canção
Onde estão os meus guardados lá do meu sertão	Uma relíquia do avô que um dia deixou Como recordação
A sela toda de couro, o chapéu velho, o pilão	Viola da moda campeira, do cururu e cateretê
E num prego pendurada a viola empoeirada	Do pagode sertanejo, da toada e do som da catira
Que foi feita a mão	Se expressa na moda de viola
Viola esculpida nas mãos de um velho matuto	Surpreende na canção moderna
Violeiro precursor da minha inspiração	Viola que será eterna no peito de quem
Me lembro de seu ponteado, do acorde e da	Tem alma caipira

A música *Alma Caipira* é a história de um matuto que, na solidão de um quarto, revive o passado que já não existe mais. Esse passado refere-se a um mundo distante sociocultural rural, no qual o sujeito viveu momentos de alegria. O que podemos observar em diferentes discursos historicamente construídos por posições-sujeito concernentes à cultura rural, como em: “pra matar a saudade”, “lá do meu sertão”. Esses dois enunciados evidenciam a existência do sujeito fora de um lugar em que ele viveu e que, hoje, é motivo de saudade por não existir mais. E é justamente a ausência do que o sujeito-enunciador viveu em contraste com a condição de desidentificação social que ele, atualmente, vive que o conduz ao entrelugar.

O entrelugar pode ser evidenciado no primeiro verso da primeira estrofe “Hoje me tranquei no quarto pra matar a saudade”, por apontar que o enunciador não está integrado à posição-sujeito que ocupa no presente. Assim, o espaço social do “quarto” constitui-se pelo entrelaçamento de diferentes discursos que fazem funcionar a contradição do passado no presente, pois a partir do presente o passado é tornado vivo. O que chamamos de contradição do passado no presente é a existência do presente como marca de destituição de um momento histórico acabado, mas que se (re)significado teria lugar no presente. Contudo, para o sujeito, essa (re)significação parece não ser mais possível, daí o “quarto”

ser tomado como um entrelugar, espaço em que o sujeito-enunciador sofre pela saudade do que não pode mais ter.

No espaço social do “quarto”, a contradição aparece em discursos que, sócio-histórica e ideologicamente construídos, são a base de irrupção de violentas contradições. Elas funcionam no espaço social do quarto em diferentes níveis no discurso. Como já explicitado por nós no capítulo II, Foucault (2005a) define dois níveis de contradição no discurso. As contradições definidas como intrínsecas que se desenrolam no próprio discurso, podemos considerar como contradição desse tipo, às noções de incompletude e completude que perpassam a constituição do sujeito, uma vez que no espaço do “quarto”, o sujeito que tem como marca a incompletude, ilusoriamente vive a sensação de completude ao rever em pensamentos os seus “guardados”. Já as contradições extrínsecas são aquelas que remetem às oposições entre discursos distintos, como as presentes nas oposições temporais do “quarto” que retomam o passado a partir do presente.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe da música, “Hoje me tranquei no quarto pra matar a saudade / Onde estão os meus guardados lá do meu sertão” podemos destacar alguns itens lexicais que constroem uma pluralidade de sentidos dispersos, mas que formam unidade por apontar o sujeito para o entrelugar. A palavra “hoje”, tomada como enunciado, tem o sentido de ausência, pois o “hoje”, como presente, é o marco da destruição do passado e da transformação social e identitária do enunciador. “Matar a saudade” remonta o sentido de identidades plurais constitutivas do sujeito e, na música, evidencia a resistência identitária como característica do enunciador que, ao buscar matar a saudade do passado, mostra que, ainda, preserva elementos culturais e identitários de seu passado no sertão.

Nos enunciados “sela toda de couro”, “chapéu velho”, “pilão”, temos a produção de uma posição-sujeito historicamente construída por elementos que marcaram a existência de um mundo sociocultural rural que se acabou. Na estrofe em que aparecem esses enunciados, o sujeito-enunciador, na solidão de seu quarto, pergunta para si onde estão os seus “guardados”, querendo, na verdade, expressar a dor que sente por estar ausente de um lugar que não existe mais. A sela de couro, o chapéu velho e o pilão representam as transformações que desencadearam a inutilização de diferentes elementos do espaço rural, que já serviram como instrumento de trabalho. A sela de couro e o chapéu fazem parte do aparato de instrumentos usados pelos peões boiadeiros, profissão a que fizemos referência na análise da música “Mágoa de Boiadeiro” integrante de nosso *corpus*.

Os sentidos produzidos pelos enunciados supracitados remetem a uma memória discursiva em funcionamento no discurso do sujeito. Os enunciados “sela toda de couro”, “chapéu velho”, “pilão” representam discursos que integram um espaço sociocultural rural e funcionam como elementos identitários por evidenciarem a existência singular de grupos com estilo de vida caracterizado e/ou constituído como rural. “Sela”, “chapéu” e “pilão” são integrantes da cultura caipira e, na música, acionam uma memória por (re)significar um mundo sócio-historicamente instituído por sujeitos com identidades plurais, mas, ao mesmo tempo, singulares quanto às maneiras de viver, comportar, trabalhar, etc.

Quanto ao entrelugar, os enunciados em destaque são elementos que possibilitam sua existência, porque mostram o sujeito-enunciador fora do espaço social rural, denominado por ele de “sertão”, além do que são elementos da destituição de um lugar e sinônimos da desidentificação do sujeito com o novo lugar que ocupa e com as identidades que o integram. A solidão do “quarto” e a presença dos enunciados acima, enquanto memória discursiva de um passado acabado para o enunciador, enfatiza o entrelugar como um não-lugar que é o entre-espacos sociais da saudade e do desconforto. Saudade de (re)construção do sertão, deslocamento e (trans)formação do presente, desconforto da cidade.

Na base lingüística do enunciado “E num prego pendurada a viola empoeirada / Que foi feita a mão”, temos a presença de um elemento que compõe o universo musical do caipira, a viola. Na música, “viola”, como enunciado, integra discursos e produz sentidos que se voltam para um mundo social com formas de lazer como, por exemplo, as cantorias em diferentes festas e/ou rituais de caráter profano-religiosos que integram a cultura caipira. Vale destacar, em festas tradicionais como a Folia de Reis, Congadas, Folia do Divino ou em cantigas de roda, os festeiros, às vezes, passavam a noite inteira com a viola cantando. Para o enunciador, ver sua viola inutilizada é ver sua própria inutilização, daí o entrelugar funcionar como um espaço em que o sujeito não se insere em nenhuma prática social, seja ela trabalho ou lazer.

Quanto à “viola”, esse rude instrumento artesanal, conforme expõe o enunciador, “feita a mão”, apresenta uma importância ímpar para a cultura caipira, pois é um forte instrumento de integração e interação social entre os grupos caipiras. Na profissão peão de boiadeiro, como analisado na música “Mágoa de Boiadeiro”, em que os peões faziam longas viagens para transportar o rebanho bovino, a viola era companheira certa para o grupo de peões que, após um dia de trabalho, junto a uma fogueira, reuniam-se para cantar

e descansar ao som de uma viola. Esse instrumento esculpido a mão é o principal instrumento da música caipira raiz.

A viola, presente em todos os ritmos da música caipira raiz, é uma relíquia de um mundo sociocultural rural caracterizado por um rico universo musical com diferentes ritmos. O ponteado e o acorde produzem os ritmos da “Viola da moda campeira, do cururu e cateretê / Do pagode sertanejo, da toada e do som da catira”, recordação que, conforme o enunciador, “será eterna no peito de quem / Tem alma caipira”. Em festas realizadas em propriedades rurais, ou as que envolviam grupos ou comunidades de caipiras, a cantoria com o apoio da viola era freqüente. Os principais ritmos, danças e canções dos quais emergiu a música caipira como o cururu, ritmo marcado por batidas de pé e acompanhado pela viola, e o cateretê, em que os participantes formam duas filas, uma de homens e outra de mulheres e, ao som de música e viola, sapateiam e batem palmas, têm como característica principal a presença do ponteio da viola.

A música caipira, gênero de caráter oral-popular, em que muitas composições são de origem anônima e/ou do povo, como “Alma Caipira”, é muita das vezes cantada ou entoada por uma dupla em terça e o instrumento básico para a produção musical é a viola. Esse gênero musical constitui-se de uma pluralidade discursiva e identitária por constituir uma rede entrelaçada por elementos de discursos dispersos em diferentes momentos da história e em diferentes lugares socioculturais. Dentre esses principais elementos discursivos podemos destacar: a aproximação com a estética romântica Ibérica, os sons dos tambores da África e elementos da fauna e flora dos índios da colônia portuguesa. Na letra da música, o enunciado “Viola esculpida nas mãos de um velho matuto” evidenciamos a pluralidade discursiva e identitária da música caipira raiz, pois a palavra “velho” pode ser empregada com o sentido de antigo, para se referir à música caipira desenvolvida nos primórdios do Brasil-colônia, a partir da interação entre jesuítas e índios e, logo após, com os negros escravizados. Já a palavra matuto pode ser aplicada com o sentido de caipira, por se referir a sujeitos historicamente constituído por valores e verdades relativos aos sujeitos de origem rural, como já exposto por nós na teoria.

Nos enunciados “Viola da moda campeira, do cururu e cateretê / Do pagode sertanejo, da toada e do som da catira”, “Surpreende na canção moderna”, podemos destacar o processo de resgate dos valores sociais da música caipira raiz que entrou em declínio na década de 1980, com a explosão do gênero musical industrializado, conhecido como sertanejo-urbano.

A análise de “Alma Caipira” proporcionou-nos compreender o funcionamento discursivo do entrelugar por retratar o sujeito-enunciador da música em um espaço físico-social de um lugar que inferimos ser o interior de um quarto, em uma casa na cidade. No interior do “quarto”, espaço social de enunciação, o sujeito mostrou-se fisicamente presente em um lugar que não é o seu, e socialmente desidentificado desse lugar, ao passo que o “sertão”, espaço social por onde o sujeito teve existência, apareceu como um lugar que representa sua destituição histórico-social. Dessa maneira, o “quarto pode ser compreendido como um espaço de crise identitária para o enunciador, pois ele é o lugar de confronto entre as identidades presentes que o subjetivam pelo conflito e pela tensão, e as identidades passadas em que a subjetivação no espaço social rural representa o sujeito em sua positividade, conceito que empregamos em uma acepção foucaultiana e não positivista.

Pudemos retomar com a análise da música, a contradição como um conceito que funciona na constituição do entrelugar, pois este existe justamente pela contraposição de discursos de diferentes épocas e lugares na história e que se entrelaçam para evidenciar, em uma situação de crise, o sujeito fora de um espaço social com o qual se identifica e desidentificado do espaço social que ocupa no presente, mesmo que temporariamente, dado o caráter de não-fixidez do sujeito e dos discursos.

Nessa música, o entrelugar apareceu como um espaço de tensão e conflito ao expor o sujeito na busca de uma unidade, que seria a (re)construção do espaço social do “sertão”, no lugar presente que ocupa. Na ilusão de saber o que deseja o enunciador de “Alma Caipira” voltou-se para seu passado para construir o presente, mas como afirma Foucault (2005a, p. 170), “A contradição é a ilusão de uma unidade que se oculta ou que é ocultada: só tem seu lugar na defasagem existente entre a consciência e o inconsciente”. A contradição é, portanto, um elemento que constrói uma unidade para o sujeito entre a ilusão de sua consciência e o funcionamento de seu inconsciente.

Diferentes enunciados funcionaram como uma posição-sujeito marcada na história. Eles evidenciaram o modo de vida singular de um grupo social de sujeitos. “Sela de couro”, “chapéu velho” e “pilão” mostraram peculiaridades de um mundo sociocultural e da inserção do sujeito nesse espaço, por serem elementos ou instrumentos utilitários para o sujeito rural. Como analisado em “Mágoa de Boiadeiro”, a profissão de peão boiadeiro necessita de instrumentos artesanais pelos trabalhadores rurais, como a sela e o chapéu, e mesmo o pilão utilizado no auxílio de preparo de alimentos.

A viola apareceu como um importante instrumento, na música, por ser um elemento de integração entre os grupos caipiras, que em festas de caráter profano-religioso aproxima socialmente os sujeitos de grupos rurais distintos. A viola, “feita a mão”, está presente em todos os ritmos caipiras, desde a “[...] moda campeira, [...] cururu e cateretê [...] pagode sertanejo [...] toada e [...] som da catira”, e ao principal ritmo desse gênero musical, a moda de viola. Ela é o símbolo da expressão artística oral-popular de um grupo sociocultural de sujeitos. “Alma Caipira”, como o próprio título da música indica, é, em essência, a representação do rico universo sociocultural do caipira, pois evidencia a grandiosidade da expressão artístico-musical da cultura raiz.

CONCLUSÃO

As considerações arroladas por nós, nesta dissertação, deram-nos um respaldo para a formalização da noção-conceito de entrelugar no rol dos conceitos da Análise do Discurso francesa. A epistemologia francesa do discurso, especificamente, os conceitos de discurso, sujeito discursivo, memória, contradição e subjetividade formaram os pilares para a construção do entrelugar, como um entre-espços sociais historicamente possibilitados por deslocamentos do sujeito. Também importante para a sustentação da noção de entrelugar, a noção de identidade advinda da perspectiva dos estudos culturais corroborou por evidenciar o entrelugar como um espaço de crise de identidade, bem como o ininterrupto processo de construção identitária para o sujeito em face de suas movências no espaço físico-social.

Quanto ao *corpus* escolhido para mostrar o funcionamento do entrelugar, as letras de músicas do gênero caipira raiz, não somente forneceu elementos discursivos para trabalharmos a noção-conceito de entrelugar, como também possibilitou-nos fazer um estudo com apontamentos históricos da discursividade da música caipira raiz e da cultura caipira raiz. As músicas selecionadas por nós para a análise apresentaram elementos que evidenciaram o sujeito-enunciador fora de um espaço sociocultural, tomado por ele como um espaço de identificação e/ou integração social, ao mesmo tempo em que o apresentaram em um outro espaço, com o qual não se identificava. São justamente os processos de destituição do sujeito de um espaço historicamente construído por uma cultura com qual se identifica, e sua desidentificação com um novo lugar ou posição-sujeito, que o transportam para um espaço de crises, conflitos e contradições, ou seja, para um entrelugar, pois o sujeito, mesmo fisicamente em um lugar, não está socialmente nele inserido.

Como cerne da teoria tomada por nós para a sustentação de nossa proposta de pesquisa, estão as reflexões foucaultianas em que alguns postulados como a noção de subjetividade, a noção de contradição, o cuidado de si, a noção de verdade e a noção de poder foram fundamentais para a construção do conceito de entrelugar. A noção de subjetividade mostrou o sujeito em práticas discursivas plurais que não cessam de construir novas identidades conflitantes ou não, conforme os diferentes lugares que o

sujeito ocupe. A noção de contradição, como uma condição para o exercício da função enunciativa, corroborou a tese de que o sujeito se constitui por meio de práticas e elementos discursivos de lugares díspares e distantes na história. O cuidado de si revelou aspectos característicos da singularidade constituintes do sujeito como o estilo de vida, maneira de se comportar e falar. A noção de verdade mostrou que o regime de verdade de um determinado grupo social é sempre relativo à posição-sujeito ocupada por um membro do grupo. Quanto ao poder, tratado em uma esfera produtiva e integrante das ações dos sujeitos, vimos que no entrelugar o sujeito aparece momentaneamente destituído de seu exercício por não conseguir reverter a situação de crise e conflito que o envolve.

No primeiro capítulo da dissertação, voltamo-nos para a noção de identidade e tomamos as considerações de Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Tomaz Tadeu Silva para discutirmos sobre esse conceito no processo de constituição do sujeito discursivo, tendo em vista a existência do sujeito em um entrelugar. Enfatizamos a identidade como um processo plural e inacabado, sócio-historicamente possibilitado por condições específicas aos discursos como as enunciações do sujeito. A identidade, tratada como um processo mutante, desencadeado por práticas discursivas plurais, marcada por indefinição e contradições revelou o sujeito em processo constante de subjetivação e constituído por uma rede de discursos oriundos de momentos e lugares dispersos na história. Os apontamentos sobre identidade atestaram a heterogeneidade do sujeito discursivo, caracterizado como plural e constituído na relação com outros sujeitos, seja essa relação de natureza social (outro) ou inconsciente (Outro), e também mostraram o funcionamento complexo do sujeito como as crises identitárias, as contradições e a não fixidez.

Ainda no primeiro capítulo procedemos a um apanhado histórico sobre o sujeito caipira e sua cultura, e sobre a música caipira raiz. Mostramos que o sujeito inscrito em uma posição-sujeito caipira possui um modo de vida singular, evidenciado em práticas sociais grupais como o trabalho coletivo e os eventos de integração social, diferentes de outros grupos de sujeito, especificamente os grupos de sujeito do espaço urbano. O caipira foi apresentado por nós a partir da imagem de dois personagens rurais: a figura do morador rural Mané-Chique-Chique, caracterizado como um sujeito aguerrido, esperto que se mostra forte para vencer os perigos, domar os animais selvagens e cultivar a terra, e o personagem Jeca Tatu, tratado como preguiçoso, adepto à lei do menor esforço, indolente e incapaz. Sujeito “idiotizado” e de falar rude .

Nesse capítulo, mostramos também as diferenças entre os gêneros musicais caipira raiz e sertanejo e/ou pop-sertanejo urbano. Esses gêneros musicais apontaram para

posições-sujeito produzidas historicamente e referenciaram a essência de grupos distintos, quanto ao modo singular de vida de cada um expresso especificamente nas principais características de cada gênero. A música caipira raiz apresentou como características principais a presença mestiça de culturas, caráter oral-popular, cancionero marcado por muitas composições anônimas, temática voltada para a vida no campo, cantar anasalado, agudo e alto, músicas mais rítmicas que melódicas, tendo como instrumento principal a viola caipira, de produção artesanal. A música sertaneja, ou pop-sertaneja urbana, por sua vez, apresentou as seguintes características: é um produto de consumo da indústria fonográfica, as músicas têm um caráter melódico, são produzidas com o auxílio de instrumentos elétricos e de percussão, como a guitarra elétrica, o baixo e a bateria, são músicas de pequena duração devido ao seu caráter mercadológico, e a temática volta-se para o cotidiano urbano.

No segundo capítulo, discorreremos e refletimos sobre a base teórica que fundamentou nossa pesquisa. Apresentamos as noções de sujeito discursivo, memória e contradição para, então, sustentarmos nossa proposta da noção de entrelugar. O sujeito centrado em uma base discursiva heterogênea, plural e fragmentada corroborou a existência do entrelugar, justamente por ser o entrelugar um lugar em que o sujeito se constituiu pelo entrecruzamento de diferentes elementos de discurso. A memória discursiva contribuiu para a formação do entrelugar, por mostrar o sujeito fora de um espaço sociocultural que deseja (re)construir. Pela memória, o sujeito revelou-se inscrito em um lugar com o qual não se identificou e destituído do espaço sociocultural com o qual se identifica.

No que tange à contradição, sua importância para o entrelugar se deu na medida em que o funcionamento do sujeito no discurso se dá por elementos que funcionam no próprio discurso. Podemos destacar os princípios de coesão e coerência apontados por Foucault (2005a), que constroem uma unidade discursiva e mostram que o sujeito se organiza no interior dos discursos por elementos regulares e irregulares, sentidos incompatíveis, crises, conflitos e tensões.

O entrelugar, sustentado a partir da discussão dos conceitos da Análise do Discurso francesa, acima mencionados, é, como já exposto por nós no final do segundo capítulo, um espaço sócio-discursivo, historicamente produzido, de destituição e desidentificação do sujeito. A destituição foi apresentada por nós como a expropriação do sujeito de um espaço sociocultural com o qual se identifica e representa sua positividade. A desidentificação, por sua vez, foi mostrada como um processo de não-identificação e/ou

integração do sujeito com uma nova posição-sujeito à qual é exposto. Nesse sentido, o entrelugar apareceu como um não-lugar por ser constituído de crises identitárias, conflitos de posições-sujeito e contradições. Ainda, designamos entrelugar a construção discursiva de um espaço que não tem uma existência físico-social real, trata-se da representação social, de uma não-integração do sujeito ao cotidiano de um determinado espaço sócio-discursivo multiplicador de crise e conflitos. E também espaço sócio-discursivo de alijamento do sujeito no que concerne ao exercício do poder, por ser o entrelugar o lugar sem estratégias para o sujeito reverter o processo de crise que o envolve.

O último capítulo, que concentrou na análise do *corpus*, possibilitou-nos utilizar a noção-conceito de entrelugar desenvolvida nesta pesquisa. Na primeira música analisada, “Meu Reino Encantado”, o entrelugar ficou marcado principalmente na enunciação do sujeito que apareceu destituído do sítio, tomado por ele como Reino Encantado, e desidentificado das relações socioculturais da cidade. Do entrelugar, o enunciador evidenciou seu espaço (trans)formado, e sua não-identificação com o cotidiano urbano. Elementos enunciativos que integraram o espaço rural do sítio intensificaram o sujeito no entrelugar, pois, expressos na música por uma memória discursiva, apontaram o sítio como lugar de felicidade, ao passo que remeteram a cidade como lugar de infelicidade.

A música “Jeitão de Caboclo” focalizou o entrelugar a partir da transposição do sujeito para espaços físicos sociais contrastantes. O deslocamento do sujeito do campo para a cidade revelou aspectos do entrelugar como sua destituição e a desidentificação histórico-social. Um dos aspectos mais importantes trabalhados por nós na análise dessa música foi a questão identitária em que evidenciamos os processos plurais de constituição do sujeito. No enunciado “jeitão de caboclo”, observamos a construção do sujeito por aspectos singulares a uma dada cultura, porque, mesmo na cidade, lugar de desidentificação e crise identitária, o caipira buscou a partir de um cuidado de si preservar a identidade caipira.

Em “Mágoa de Boiadeiro”, o sujeito-enunciador apontou o progresso expresso na figura do caminhão boiadeiro como a causa de sua transposição para o entrelugar. O advento do caminhão representou a extinção da profissão peão de boiadeiro. Na música, transformações no cenário social rural e urbano destituíram o sujeito de sua profissão e desencadearam o entrelugar. O jogo entre o passado no espaço rural e o presente fora dele caracterizaram o entrelugar como um espaço em que o sujeito enunciador não conseguiu integrar-se às mudanças sofridas em sua vida, o que provocou um processo de crises identitárias, conflitos e contradições no caipira-enunciador da música.

A análise de “Caboclo na Cidade” retratou, a partir do entrelugar de constituição do enunciador da música, a cidade como lugar de desconforto por representar a clausura e o choque identitário para o caipira. A não-identificação do caboclo com os grupos constituídos por sujeitos historicamente produzidos por identidades sedimentadas com costumes e valores diferentes dos que integram o estilo de vida caipira corroborou para a transposição do caboclo para o entrelugar. Essa música também possibilitou-nos uma reflexão sobre a noção do cuidado de si ao mostrar o sujeito em processos distintos de subjetivação. Como caipira, o caboclo apresentou um estilo de vida tomado como garantia de felicidade, ao passo que na condição de morador da cidade, explicitou o processo de subjetivação citadino como processo de dor e sofrimento.

“Alma Caipira”, música que encerrou a análise de nossa pesquisa, possibilitou-nos abordar aspectos da cultura raiz e da música caipira raiz. Retratou um sujeito-enunciador que na solidão de um “quarto” mostrou-se em um entrelugar devido à ausência do espaço sociocultural rural por onde teve existência. Na análise, o presente apareceu a partir do passado tomado como lugar de contradição, pois foi justamente do espaço social presente da enunciação do sujeito que o passado foi (re)significado como saudade e, ao mesmo tempo, como destituição. O principal instrumento musical do gênero caipira foi destacado na análise por sua representatividade no universo musical raiz. A viola, instrumento obrigatório em todos os ritmos da música raiz, foi apontado como uma relíquia por representar o rico universo artístico-musical dos sujeitos caipiras.

Por ora, encerramos retomando a concepção de entrelugar como um espaço sócio-discursivo caracterizado pela ausência, por conflitos, crises identitárias, contradições mediante os processos de destituição e desidentificação histórico-social que constituíram o sujeito no *corpus* de nossa pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da Literatura Portuguesa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ŽIŽEK, Slavoj (Org.). **Um Mapa da Ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 105-142.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline **Entre a Transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Trad. Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores Porto Alegre: EDUPUCRS, 2004.
- BAUMAN, Zigmunt. **Identidade** Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: __. **A Escrita da história**. São Paulo: EDUNESP, 1992. p. 7-37.
- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. Ed. Brasiliense, São Paulo/SP, 1987.
- CAMPILONGO, Maria Assunta. A Noção de Sujeito em Michel Foucault. In: **Educação e Subjetividade**. Nº. 6, V. 6, Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.
- COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos**. São Paulo: Perspectivas, 1986.
- COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **Os múltiplos territórios da AD**. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1999. (p. 105-168).
- COURTINE, Jean-Jacques. Analyse du discours politique. **Langages**, 62, Paris: Larrousse, 1981.
- DAVALLON, Jean. A Imagem, uma Arte de Memória?. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999. p. 23-34.

DURAND, Jean-Louis. Memória Grega. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999. p. 39-44.

ECO, Humberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Terra: um Signo Plural. In: FREITAS, Alice Cunha; CASTRO, Maria de Fátima F. Guilherme. **Língua e Literatura** – ensino e pesquisa. São Paulo: Contexto, 2003, p. 109-122.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso** reflexões introdutórias. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2007a.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **(Re) Tratos Discursivos do Sem-Terra**. Uberlândia: EDUFU, 2007b.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Práticas de Subjetivação e Construções Identitárias do Sem-Terra. In: TASSO, Ismara (org.). **Estudos do Texto e do Discurso** Interfaces entre Língua(gens), Identidade e Memória. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 155-165.

FONSECA, Márcio Alves. A preocupação com o sujeito e o poder. In: __. **Michel Foucault e a Constituição do Sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003. p. 22-38.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica** – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 229-249.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos & Escritos. v. III) p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. In: MOTTA, Manoel Barros (org). **Michel Foucault** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. (Ditos & Escritos. v. III) p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 12 ed. São Paulo: Loyola, 2005b.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 24^a ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007a.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9 ed. São Paulo: Edições Graal, 2007b.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do Discurso: os sentidos e suas movências. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CRUVINEL, Maria de Fátima; GREGOLIN, Maria do Rosário (Orgs). **Análise do Discurso: entornos do sentido**. São Paulo: Cultura Acadêmica / Araraquara: UNESP-CAR – Laboratório Editorial, 2001. p. 9-34.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 1. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Lisboa, 1997. p. 95-106.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. 3 ed. Editora da UNICAMP: Campinas/SP, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira** da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PAIVA, Antônio Crístian Saraiva. Novos cenários sociais, nova cena subjetiva. In: ___. **Sujeito e Laço Social** – a produção da subjetividade na arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 23-48.
- PECHÊUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma Análise Automática do Discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia Mariani et al. Campinas: EDUNICAMP, 1990a, p. 61-162.
- PÊCHEUX, Michel. Lecture et Mémoire: projet de recherche. In. MALDIDIER, Denise. **L' Inquietude du Discours** – textes de Michel Pêcheux. Paris: Éditions des Cendres, 1990b. p. 285-293.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas/ SP: Pontes, 1990c.
- PÊCHEUX, Michel. **Remontons de Foucault à Spinoza**. In: MALDIDIER, Denise. **L' Inquietude du Discours**. Paris: Cendres, 1990d. p. 245-260.
- PECHÊUX, Michel. **Semântica e Discurso** – uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: EDUNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **Sobre a (Des-)construção das teorias lingüísticas**. Trad. Celene M. Cruz e Clément Jouët-Pastre. In: *Línguas e Instrumentos Lingüísticos*. Campinas: Pontes, 1998.

PÊCHEUX, Michel. O Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

PIOVEZANI FILHO, Carlos. Entre Vozes, carnes e pedras: a língua, o corpo e a cidade na construção da subjetividade contemporânea. IN: SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro (Orgs.). **M. Foucault e os domínios da linguagem** – discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004. p.133-156.

REVEL, Judith. Foucault: conceitos essenciais. Trad. Carlos Piovezani e Nilton Milanez. São Paulo: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: As 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: GLOBO, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Ed. Unimar, 2000.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 15 ed. Porto: Porto Editora, s/d.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença** – perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

YATSUDA, Enid. O Caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura Brasileira** Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

www.revivendomusicas.com.br Consulta feita em 14/08/2008.

<http://www.brasilecola.com/artes/musica.htm>. Consulta feita em 25/05/2009.

<http://www.yehplay.com/br/musics/Vieira-e-Vieirinha-A-Moca-que-Dancou-com-o-Diabo/158312/>. Consulta feita em 01/06/2009.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)