

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



***BRASIL, MOSTRA TUA CARA:***  
**A IMAGEM DISCURSIVA DA NAÇÃO NAS**  
**LETRAS DO *BRock***

Thereza Maria Zavarese Soares

Rio de Janeiro

2005

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

Thereza Maria Zavarese Soares

***BRASIL, MOSTRA TUA CARA:***  
**A IMAGEM DISCURSIVA DA NAÇÃO NAS LETRAS DO BROCK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – área de concentração em Lingüística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Práticas de linguagem e discursividade.

Orientadora: Prof. Dra. Vera Lúcia Albuquerque Sant'Anna

Rio de Janeiro

2005

## CATALOGAÇÃO NA FONTE

SOARES, Thereza Maria Zavarese.

*Brasil, mostra tua cara: a imagem discursiva da nação nas letras do BRock / Thereza Maria Zavarese Soares – 2005.*  
143 f.

Orientadora: Vera Lúcia de Albuquerque Sant'Anna.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

Bibliografia: f. 105 -108

1. A construção do sentido de nação. 2. Análise do Discurso. 3. Linguística Aplicada. I. Soares, Thereza Maria Zavarese. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

Thereza Maria Zavarese Soares

**BRASIL, MOSTRA TUA CARA:  
A IMAGEM DISCURSIVA DA NAÇÃO NAS LETRAS DO BROCK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – área de concentração em Lingüística, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

---

**Prof. Dra. Vera Lúcia de Albuquerque Sant'Anna** – Orientadora  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

---

**Prof. Dra. Bethania Mariani**  
Universidade Federal Fluminense - UFF

---

**Prof. Dr. Décio Rocha**  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Suplentes:

---

**Prof. Dra. Maria Del Carmen Daher**  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

**Prof. Dra. Maristela Botelho França**  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

À

***Família é***

***Família á***

***Família. (...)***

***Família, família,***

***Vive junto todo dia,***

***Nunca perde essa mania.***

***Titãs***

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Vera Sant'Anna, minha orientadora, por seu apoio e por sua paciência.

A todos os professores do Curso de Mestrado, por me guiarem pelos caminhos da Ciência da Linguagem.

E à minha família, por tudo.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo do processo de construção do sentido de nação em letras de música a partir dos fundamentos teóricos da Análise do Discurso de base enunciativa, onde se encontram os conceitos de gênero de discurso e de cenografia, conforme definidos nos trabalhos de Bakhtin (1992 e 2000) e Maingueneau (1993b; 1995; 1996 e 2002). Esses conceitos nortearam as análises do *corpus*, constituído por catorze letras de música compostas e interpretadas por três artistas do Rock Brasil ou BRock (Dapieve, 2000), movimento artístico-musical brasileiro que se desenvolveu na década de 1980, paralelamente ao processo de desconstrução do regime militar, que deu lugar ao regime democrático. Nessa mesma década, a globalização foi definida pelas ciências sociais como o fenômeno que tem transformado, em todos os aspectos (políticos, econômicos e culturais), tanto as relações entre nações quanto as relações entre cidadãos. Tendo em vista a complexa rede de implicações que envolve o sentido de nação, as análises foram realizadas em meio ao diálogo da Análise do Discurso com outras disciplinas (História, Sociologia, Ciências Políticas, Estudos Culturais e Antropologia), uma vez que esse sentido se constrói transdisciplinarmente, atravessando diversos estudos, o que colabora para evidenciar o princípio da interdiscursividade na construção do sentido no discurso. Procedeu-se, inicialmente, à análise de cada letra de música quanto à categoria da cenografia, para, posteriormente, aproximar e formar conjuntos de análises em torno da construção comum dos constituintes cenográficos. Assim, formaram-se dois conjuntos: um centrado no enunciador e o outro, na cronografia. O primeiro conjunto constrói a imagem de um enunciador em crise, que nega o pertencimento à nação, não se identifica com seus compatriotas e prefere o exterior. Já o segundo conjunto constrói uma noção de tempo circular, que perpetua o estado das coisas pela repetição. Diante dos desdobramentos desses resultados na construção do sentido de nação e no processo de identificação dos sujeitos, concluiu-se que este estudo contribui para a promoção e intensificação do diálogo entre as disciplinas, a fim de somar e multiplicar o conhecimento e, assim, entender melhor quem somos e quem queremos ser na aldeia global.

Palavras-chave: nação, identificação, cenografia, construção de sentido, BRock.



## ABSTRACT

This work presents a study of the construction process of the nation meaning on songs lyrics starting from the theoretical foundations of the Discourse Analysis, where they meet the concepts of discursive gender and scenography, as defined by Bakhtin (1992 and 2000) and Maingueneau (1993b; 1995; 1996 and 2002). Those concepts have led to the analyses of the *corpus*, constituted by fourteen songs lyrics written and interpreted by three artists belonging to the Rock Brazil or BRock (Dapieve, 2000), it's a Brazilian musical artistic movement which was developed in eighties, a period that coincides with redemocratization of the Brazilian politics and with the advance of the globalization process, that advance has evidenced that phenomenon for the social sciences. So, such analyses took place amid the dialog of the Discourse Analysis with others disciplines (History, Sociology, Political Sciences, Cultural Studies and Anthropology), once the nation meanings buildt crossing the several disciplines studies, which it collaborates to evidence the inter-discursivity principle in the construction of the meaning in the discourse. The analyses, that, in a first moment, it corresponds to the individual analyses of each songs lyrics for, in a second moment, are grouped around of the common construction of two scenography constituents, results an enunciator in crisis, that denies your nationality and doesn't identify yourself with your compatriots, and a circular cronography, that perpetuates the things by repeating them. Having in mind the unfoldings of these results in the nation meaning construction and in the subjects identification process, it concluded which this study contributes for the dialog promotion and intensification between disciplines, in order to sum and to multiply the knowledge and, thus, understand better who are and who want to be in the global community.

Keywords: nation, identification, scenography, meaning construction, BRock.

## SUMÁRIO

1. <b>Somos o futuro da nação, Geração Coca-cola: por que pensar a nação em tempos de globalização?</b> .....	8
2. <b>Não sou brasileiro, não sou estrangeiro: alguns diálogos sobre nação</b> .....	11
2.1. Por uma nação transdisciplinar .....	11
2.2. A identidade nacional na era global .....	21
3. <b>Em livros pendurados na estante: fundamentação teórica</b> .....	33
3.1. A Análise do Discurso de linha enunciativa .....	33
3.1.1. A noção de gênero de discurso .....	33
3.1.2. A noção de cenografia .....	42
3.2. A nação como construção discursiva .....	48
4. <b>Cantando sucessos populares: metodologia</b> .....	54
4.1. O cancionário popular brasileiro: diversidade na representatividade ..	54
4.2. Os procedimentos de seleção e coleta do <i>corpus</i> .....	59
4.2.1. O gênero musical .....	60
4.2.2. Os compositores-intérpretes .....	64
4.3. Os procedimentos de delimitação do <i>corpus</i> : as letras de música .....	66
5. <b>Que país é este?: a construção da nação brasileira</b> .....	70
5.1. <i>Sou de lugar nenhum</i> : a cenografia da crise da identidade nacional ..	71
5.1.1. O não-pertencimento à nação .....	72
5.1.2. O emigrado .....	79
5.2. <i>Sempre mais do mesmo</i> : a cenografia da nação circular .....	86
5.3. Afinal, que nação é esta? .....	97
6. <b>E assim nos tornamos brasileiros: considerações finais</b> .....	102
<b>Referências bibliográficas</b> .....	105
Material impresso .....	105
Fontes eletrônicas .....	108
<b>Anexos</b> .....	109

## 1. SOMOS O FUTURO DA NAÇÃO, GERAÇÃO COCA-COLA: POR QUE PENSAR A NAÇÃO EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO?

No princípio, as perguntas. Empregando o conceito bakhtiniano de dialogismo, conforme Charaudeau e Maingueneau (2004: 160), faz-se alusão ao texto da Bíblia para explicar a gênese da presente pesquisa, já referida na pergunta do título deste capítulo. Afinal, tudo tem um começo.

As perguntas a que se pretende responder neste trabalho foram suscitadas pelo pessimismo e pela desconfiança dos cidadãos brasileiros em relação aos assuntos políticos nacionais, o que pode ser verificado tanto numa conversa casual entre as gôndolas de um supermercado ou na fila de um banco, como também numa gigantesca pesquisa de opinião realizada pelo instituto Latinobarômetro entre novembro e dezembro de 1997 em dezessete países, entre eles o Brasil, cujos resultados foram entregues na II Cúpula das Américas, celebrada no ano seguinte, no Chile, para discutir a criação da Área de Livre-Comércio das Américas (ALCA) (Canclini, 2003: 20-21). Essa pesquisa aponta o fenômeno da globalização como o responsável pela reação negativa dos cidadãos diante das ações governamentais, uma vez que, ao interligar as diversas nações do mundo pelas tecnologias de comunicação, que facilitam o trânsito de informações, bens e pessoas, os governos dos países em desenvolvimento são reduzidos à condição de arautos das políticas internacionais reguladas pelos interesses do capital transnacional. Essa condição indica que a desigualdade entre os países reflete a desigualdade entre os cidadãos de cada país. Logo, a globalização ainda está longe de ser um processo que conduz a humanidade a um futuro solidário, pois entre seus efeitos sociais estão o crescimento das atividades econômicas marginais, como o tráfico de drogas, e, conseqüentemente, o agravamento da insegurança.

Assim, surgiu a primeira pergunta: *que imagem da nação brasileira constroem e compartilham os seus cidadãos na era global?*

Essa pergunta ecoa nos trabalhos de renomados estudiosos, onde outras perguntas se juntam a essa:

A que lugar eu pertença? A globalização nos leva a reimaginar a nossa localização geográfica e geocultural (Canclini, 2003: 153).

... como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização? (Hall, 2001: 47).

... os últimos dois séculos da história humana do planeta Terra são incompreensíveis sem o entendimento do termo “nação” e do vocabulário que dele deriva. O termo parece expressar algo importante nos assuntos humanos. Mas o que, exatamente? Aqui está o mistério (Hobsbawm, 1990: 11).

Tais perguntas e seus desdobramentos, como a definição do conceito de nação e os efeitos da globalização no processo de identificação ou de construção de identidades, são assuntos do capítulo 2 desta dissertação.

Sendo a globalização um processo que só foi reconhecido e assim nomeado na última metade do século XX (Canclini, 2003; Giddens, 2002), seu avanço coincide com o período de redemocratização da política brasileira, período esse que se estendeu por onze anos (1978-1989) e determinou o momento histórico atual da nação. Esse caráter determinante foi lembrado na solenidade realizada no Congresso Nacional, em março de 2005, para celebrar os vinte anos de um marco desse período: a posse do primeiro Presidente civil após vinte e um anos de regime militar.

Logo, foi preciso reformular a pergunta inicial: *que imagem de nação constroem e compartilham os cidadãos brasileiros ao longo do período de desconstrução do regime militar?*

Essa reformulação também atendeu, ainda que parcialmente, à necessidade metodológica de delimitação do *corpus*, a partir do critério cronológico. No entanto, muitos enunciados foram produzidos nesse período, mas um tipo de texto destacou-se pela ampla difusão e aceitação: a letra de música, texto próximo da poesia, produzido para ser cantado e, por isso, acompanhado de melodia. Entretanto, a melodia pode ser prescindível quando a letra é veiculada em suporte impresso.

Um momento que evidenciou o alcance desse tipo de texto foi a realização do maior evento musical do mundo até aquela data, 1985, o mesmo ano que encerrou o regime militar. Esse evento foi o Rock in Rio, que, pela própria designação, remete a um tipo de produção musical em voga na época: o Rock Brasil ou BRock.

Assim, tem-se a pergunta da pesquisa: ***que imagem de nação é construída nas letras do BRock, produzidas ao longo dos anos da desconstrução do regime militar?***

Buscou-se responder a essa pergunta empregando os fundamentos teóricos da Análise do Discurso, entre os quais se destacam aqui os constituintes da cenografia, cuja participação na construção do sentido dos enunciados, ao lado do conceito de gênero de discurso, é descrita no capítulo 3 e verificada nas análises desenvolvidas no capítulo 5, cujo objetivo é definir uma ou várias imagens de nação e observar como essas imagens explicam ou negam a perda de credibilidade dos Estados nacionais como resultado do processo de globalização.

Como a produção do BRock é extensa, multiplicando-se em inúmeras obras, o detalhamento da constituição do *corpus* encontra-se no capítulo 4, onde são expostos os critérios de seleção e recorte, que buscam atender ao critério-mor da representatividade.

Por fim, no último capítulo, tem-se a discussão das conseqüências e aplicações deste estudo.

Segundo Giddens (apud Canclini, 2003: 41), “somos a primeira geração a ter acesso a uma era global”, a ter acesso, portanto, a “produtos simbólicos globais”. Somos a *Geração Coca-cola*. E somos também *o futuro da nação*. Logo, pode-se antecipar que uma das contribuições deste estudo é incitar a reflexão sobre que nação somos para responder quem somos e quem queremos ser nesta aldeia global.

## 2. NÃO SOU BRASILEIRO, NÃO SOU ESTRANGEIRO : ALGUNS DIÁLOGOS SOBRE NAÇÃO

Este capítulo reflete sobre o conceito de *nação*, dialogando com trabalhos de diferentes áreas da ciência. Nesse diálogo, são colocados em questão os conceitos de *história*, *memória*, *tempo*, *identidade* e *globalização*, imprescindíveis para o entendimento do processo de construção de uma imagem de nação em enunciados produzidos num período recente do passado dos cidadãos brasileiros e difundidos por diversos suportes midiáticos, isto é, enunciados que constroem e registram os sentidos constitutivos da contemporaneidade.

### 2.1. POR UMA NAÇÃO TRANSDISCIPLINAR

Este item dissertará sobre o caráter transdisciplinar<sup>1</sup> do conceito de nação a partir do pensamento de alguns estudiosos contemporâneos que se propõem a pensar a nação para além do âmbito das suas ciências e a abrir diálogo com ciências afins, uma vez que a abrangência do próprio conceito acaba por exigir tal abertura.

Basta hoje abrir um atlas para se verificar que o mundo é apresentado aos seus habitantes como uma colcha de retalhos coloridos e assimétricos, onde cada retalho é identificado por um nome que designa uma nação. Logo, o mundo que se conhece é organizado em nações. No entanto, diante da sua assimetria geopolítica, faz-se necessário responder a seguinte questão: como concebemos esse tipo de organização, ou seja, o que é uma nação?

A nação é objeto de estudo de várias ciências, exigindo, pois, para sua compreensão, um estudo que a conceba como um constructo teórico transpassado por diversas áreas do conhecimento que devem dialogar a fim de defini-lo sob uma perspectiva mais ampla, conforme requer a complexidade do próprio conceito. Por essa razão, a seguir, serão brevemente apresentadas as contribuições de alguns representantes de diferentes áreas do conhecimento para esse estudo, começando pela história, cujos trabalhos, segundo

---

<sup>1</sup> Conforme Celani (1998), entende-se por *transdisciplinar* uma postura epistemológica que busca a coexistência de disciplinas em interação para explicar um dado objeto, neste caso, o conceito de nação. Assim, a transdisciplinaridade caracteriza não só a pesquisa, mas também seu objeto.

historiadores brasileiros (Del Priori & Venâncio, 2001: 9), são tentativas de resposta às interrogações de uma época “frente a realidades em permanente transformação”. Logo, a história, assim como a atividade de linguagem que a constrói, traz as marcas do momento de sua produção. Por isso, compreender as transformações dos últimos vinte e cinco anos, quando se começa a ouvir e a falar em globalização, fazendo repensar o sentido de nação, uma vez que não se fala em globalização sem falar nas relações internacionais (entre nações), é uma das tarefas da história, pois, conforme Le Goff (2003: 138), historiador francês de orientação foucaultiana, diante desse cenário onde as fronteiras se volatilizam, mais que nunca, os povos requerem da história o inventário das suas idiossincrasias. Portanto, “haveria histórias a fazer, não *uma* história” (p.141), não uma história universal ou global, mas múltiplos temas de investigação considerados como “objetos globalizantes” (p.46), que são comuns às sociedades em geral, mas singularmente construídos por cada uma delas, como, por exemplo, as idéias de tempo, trabalho, morte, festa, infância, família, alimentação, sexualidade, entre outros. Assim, esse autor ratifica os historiadores brasileiros, afirmando que “toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo” (p.51), e propõe uma “nova história”, que tem como um de seus maiores representantes e pensadores o filósofo e historiador Michel Foucault. Essa tendência renovadora da ciência histórica, que surgiu por volta dos anos de 1930, mas que veio a se consolidar nos anos de 1970, caracteriza-se pela crítica à noção de documento, pela “procura de uma colaboração com as outras ciências sociais” (p.129) - antropologia, sociologia, economia, lingüística, geografia etc. - que está intrinsecamente associada ao deslocamento de interesses para os novos “objetos globalizantes” e pela atenção à história do presente.

Quanto ao documento, esse deve ser tratado pela história como monumento, ou seja, como “um produto da sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinham o poder”, pois, conforme Foucault (apud Le Goff, 2003: 536), “a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que se não separa”, resultando, portanto, de “uma escolha efetuada quer pelas forças que operam

no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (p.525). Sendo o monumento “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”, enfim, “um legado à memória coletiva” (p.526), incluem-se como documentos não apenas os textos escritos, como pensavam os historiadores positivistas do final do século XIX, mas todo o material que exprime o homem (palavras, imagens, sons, fósseis, gestos, etc.), o que evidencia uma das principais marcas da “nova história”: o interesse pelas massas antes sem prestígio junto à história que se ocupava quase exclusivamente da cultura das elites governantes. Assim, verifica-se, a partir dos trabalhos dos novos historiadores, uma “revolução documental” (p.531).

A partir daí, a “nova história” se incumbe da tarefa de fazer uma história científica que renuncia à temporalidade linear da sucessão dos acontecimentos em proveito da descontinuidade temporal da memória coletiva constituída por eventos dispersos e por esquecimentos, os silêncios dos documentos. Logo, a memória coletiva é o reservatório documental da história, ou seja, aproximando essa tese da “nova história” aos fundamentos da Análise do Discurso como propõe Foucault (apud Gregolin, 2004: 84-96), é o reservatório de enunciados produzidos e difundidos por uma comunidade, que neles e por eles constrói sentidos. Destarte, a história tem uma existência material nos documentos, que, por sua constituição heterogênea, requerem a contribuição de outras ciências afins para dar conta da diversidade e do volume de materiais (que teve um aumento significativo com os avanços das tecnologias de comunicação e informática a partir das décadas de 1950 e 1960) e temas de investigação.

Portanto, a memória é um instrumento de poder que, como tal:

... faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.

(...) A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje... (Le Goff, 2003: 469).

Por isso, a falta ou a perda da memória coletiva nos povos e nas nações pode determinar perturbações graves da identidade coletiva (p.421), o que se reflete nos anseios do público midiático por uma história para consumo na



forma, por exemplo, de filmes, de documentários, da história imediata das notícias da imprensa diária ou, até mesmo, da canção popular.

Enfim, a memória coletiva, assim como a história que a constitui e é constituída por ela, é uma fonte imprescindível de informações em documentos para a análise do conceito de nação, uma vez que o próprio conceito tem uma história em meio a qual é constituído, além de participar do processo de identificação individual e coletiva, constituindo a identidade nacional. Logo, é de se esperar que esse conceito seja objeto de estudo de novos historiadores interessados em compreender a sua apreensão pelas massas e as suas conseqüências na história do presente, o que ressalta a importância da concepção do tempo, tanto para a ciência histórica, quanto para o entendimento do que é nação.

No que diz respeito à concepção do tempo, Le Goff (2003) observa que a distinção entre passado e presente é “uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas” (p.207), sendo, pois, uma das preocupações da “nova história”, já que, segundo essa linha teórica, a compreensão do passado tem como ponto de partida as questões do presente, que por sua vez devem ser compreendidas na sua relação com o passado e também com o futuro.

Através do ensino e da tradição, ou seja, dos enunciados que constituem e são constituídos por essas instituições, as três dimensões do tempo (passado, presente, futuro) são construídas na memória coletiva de várias maneiras: o passado pode apresentar-se como modelo do presente ou como idade mítica; o presente em relação ao passado como decadência ou progresso; e o futuro pode aparecer em relação ao passado ou ao presente como decadência, progresso ou retorno.

No entanto, a periodização histórica, conforme se encontra nos livros e programas escolares, ainda que tome como balizas os acontecimentos que representam mudanças significativas nas sociedades, como revoluções, guerras ou mudanças de regime político, não pode ser negligenciada pela “nova história”, pois sublinha a problemática da definição de história do presente, que vem recebendo a atenção dos novos historiadores, para quem a história são “releituras constantes do passado” - inclusive o mais recente - em função do presente do historiador (Le Goff, 2003: 227).

Então, como a história define o presente histórico ou o passado recente, pensando o passado no presente? Em outras palavras, qual é a fronteira entre passado e presente para a história? Em relação à história das nações, essa periodização é variável, pois cada nação elege os seus marcos entre os documentos-monumentos da memória coletiva.

Como o presente estudo se propõe a analisar, sob a perspectiva da Análise do Discurso, enunciados produzidos num certo período da história do Brasil, tendo em vista a importância da periodização no entendimento da concepção do tempo, faz-se necessário localizar esse período na cronologia histórica brasileira. Tomando como referências duas obras amplas e atuais sobre a história do Brasil (Del Priori & Venâncio, 2001; Fausto, 2004), verificou-se que o chamado período da redemocratização da política brasileira é um momento significativo e determinante da história recente do país, quando se registra a transição do regime ditatorial para o democrático, cujos marcos inicial e final são, respectivamente, a revogação do Ato Institucional nº 5 em 1978, instituído dez anos antes, em 1968, quando o governo militar intensificou ao máximo a repressão a seus opositores, e a primeira eleição direta para Presidente da República em 1989, passando pela campanha das “Diretas Já” em 1984, pela eleição indireta e posse do primeiro Presidente civil depois de vinte anos de ditadura militar, em 1985. Assim este estudo delimita cronologicamente sua pergunta de pesquisa num momento que marca o início da fase atual da história brasileira, quando a nação mudou seu regime político para o democrático que, a partir de então, condiciona a legitimidade do Estado nacional ao apoio dos cidadãos, o que implica a mobilização e a participação desses nos projetos nacionais.

É uma questão do presente pensar o processo de globalização em franco desenvolvimento, o que leva a pensar como a nação é imaginada pela memória coletiva em relação às demais nações e qual posição ocupa nessa relação. No entanto, tal questão tem antecedentes que não podem ser ignorados, já que a problemática do conceito de nação remonta ao século XVIII, além de apresentar critérios muito variados e variáveis.

Na linha da “nova história”, Hobsbawm (1990), historiador contemporâneo cujas obras são referência para a compreensão desse conceito, salienta que a nação é uma “invenção” recente, que remonta à

Revolução Francesa, e que, desde então, determina as ações políticas nos dois últimos séculos. Entretanto, tal conceito, que transcende o significado do signo lingüístico *nação*, transformou-se ao longo desse tempo, agregando sentidos que se expressam num amplo vocabulário. Segundo esse autor, à idéia de nação que chegou até a última década do século XX e que ainda hoje vigora com ressalvas e sem rigidez, estão associados vários elementos de natureza político-cultural, apresentados a seguir, conforme a cronologia da transformação dessa idéia. Portanto, do final do século XVIII até 1880, a nação caracteriza-se:

- Por um povo e por um Estado, ou seja, pelo “corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (Hobsbawm, 1990: 31). Logo, também se incluem, como características de uma nação, a cidadania e o governo.
- Por um território, uma vez que, para a definição e identificação dos Estados, eram necessárias fronteiras que poderiam conter, a princípio, etnias e línguas diversas.

Essa idéia de nação se confunde com a de pátria, conforme esse vocábulo foi empregado na época da Revolução Francesa: “a *patrie*, onde repousava sua lealdade, era (...) uma nação criada pela escolha política de seus membros”, “relacionava-se com a soberania do próprio povo, isto é, do Estado exercendo o poder em seu nome” (p.108).

Em seguida, Hobsbawm (1990) pondera que:

... de 1880 em diante o debate sobre “a questão nacional” tornou-se sério e intenso, especialmente entre os socialistas, porque o apelo político dos *slogans* nacionais para as massas de votantes potenciais e reais, ou para os que apoiavam movimentos políticos de massa, era agora objeto de uma preocupação prática real (p.55).

Por isso, outros elementos constitutivos da nação, antes considerados pouco relevantes, ainda que indicassem algum vínculo coletivo, entraram para o debate a partir de 1880 e, ao se somarem aos elementos apontados anteriormente, definiram o que é a nação moderna, embora não de forma absoluta, uma vez que não se aplica uniformemente a todas as nações. Portanto, têm-se também como constituintes da nação:

- A língua nacional como “um idioma padronizado através da recombinação de uma multiplicidade de idiomas realmente falados” (p.71), utilizada predominantemente nos meios literários e administrativos, freqüentados pelas elites cultas e governantes. Aqui, é possível perceber o papel importante da educação na integração nacional, pois, se a maior parte da população de um Estado territorial falava línguas diversas daquela utilizada pelas elites, somente o acesso ao ensino garantiria a existência de uma língua efetivamente nacional, vinculando simbolicamente as pessoas a uma coletividade. Le Goff (2003: 211) acrescenta que a língua é um fenômeno originado na história, pois se transforma e se realiza no tempo, ou seja, a cada enunciação, e “está estritamente ligada à tomada de consciência da identidade nacional no passado”. Como o tempo é uma marca lingüística, conseqüentemente o tempo é inerente ao conceito de nação, uma vez que esse conceito é resultado do processo de construção do sentido no e pelo discurso. Esse autor apresenta brevemente a concepção do tempo à luz da lingüística, citando a distinção feita por Benveniste (apud Le Goff, 2003: 214) entre: “tempo *físico*, ‘contínuo, uniforme, infinito, linear, divisível à vontade’; tempo *cronológico* ou ‘tempo de acontecimentos’ que, socializado, é o tempo do calendário; tempo *lingüístico*, que ‘tem o próprio centro no presente da instância da palavra’, o tempo do locutor”. Le Goff ainda acrescenta que o tempo *histórico*, como o tempo lingüístico, também “comporta uma referência constante ao presente” (ibidem). Em conformidade com a perspectiva enunciativa da Análise do Discurso que aqui se emprega como arcabouço teórico, este estudo vem a acrescentar uma quinta distinção temporal, imprescindível para responder à pergunta da pesquisa: a do tempo *cronográfico*, tempo portador de sentido e construído no enunciado (conforme capítulo 3), que, nesta pesquisa, é o *tempo da imagem da nação*.
- A etnicidade, cujas “diferenças visíveis na psique são óbvias demais para serem desprezadas e têm sido muito freqüentemente usadas

para marcar, ou reforçar, as distinções entre ‘nós’ e ‘eles’, incluindo as distinções nacionais” (p.81).

- A religião, considerada “um antigo e experimentado método de estabelecer uma comunhão, através de uma prática comum e de uma irmandade, entre pessoas” (p.83). Os ícones sagrados identificados com territórios (os padroeiros da nação ou das cidades), por congregarem as pessoas em rituais coletivos, representam-nas enquanto comunidade. Esse valor representativo também se encontra nos símbolos nacionais: “O significado dos ícones sagrados é demonstrado pelo uso universal de simples pedaços de panos coloridos – as bandeiras – como o símbolo das nações modernas, e sua associação com ocasiões rituais altamente direcionadas e atos de veneração” (p.87).
- E a história. Segundo Le Goff (2003: 62), a idéia de que o passado de um povo distingue-o de outros povos remonta aos antigos gregos, que acrescentam à concepção de história as idéias de civilização e poder, colocando-se em oposição aos bárbaros e exaltando o progresso técnico e a força política das cidades gregas. A partir do final do século XVIII, essa concepção de história, que repercutiu por todo o ocidente, também serviu para a afirmação das nações, principalmente através do ensino escolar, que se popularizava para promover a integração nacional. Além disso, é importante retomar aqui, segundo os princípios da “nova história”, a concepção de “ciência do tempo” (ibidem: 52), que torna duplamente imprescindível a análise da concepção do tempo em relação ao conceito de nação, uma vez que esse conceito constitui-se pela história de um povo, além de constituir-se como objeto de estudo da ciência histórica.

O renomado antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1996) analisa essas mesmas características na constituição da identidade étnico-nacional do povo brasileiro, mas enfatizando o elemento étnico, caracterizado pela mestiçagem, como fator determinante dos demais elementos identitários (como a língua e a religião) e da formação de um Estado territorial soberano.

Entretanto, Hobsbawm (1990) também ressalta que, apesar de todos os Estados do planeta se reconhecerem e serem reconhecidos como nações, “nenhum critério satisfatório pode ser achado para decidir quais das muitas coletividades humanas deveriam ser rotuladas desse modo”, pois “os critérios usados para esse objetivo – língua, etnicidade ou qualquer outro – são em si mesmos ambíguos, mutáveis, opacos” (pp. 14-15). Por isso, esse historiador propõe “uma abordagem que concede atenção particular às mudanças e transformações do conceito” (p. 18), desde a sua origem na década de 1780 na Europa até o final do século XX.

A nação imaginada até a década de 1950 como uma entidade étnico-lingüística homogênea e demarcada geograficamente, hoje, mais do que nunca, é um constructo sem aplicação. O trânsito migratório de pessoas para todas as partes do planeta, que se intensificou com os avanços das tecnologias de transporte desde as navegações no século XVI até os aviões modernos, atestam a inaplicabilidade desse conceito assim formulado, ainda que alguns Estados o tivessem levado até as últimas conseqüências, como as políticas de “limpeza étnica” que culminaram em genocídios.

Portanto, todos os Estados se vêem como nações não apenas diferentes entre si, mas com diferenças internas que lhes são constitutivas. Logo, a forma como se apropriam dos critérios característicos desse agrupamento e o grau de importância atribuída a cada critério varia de modo que impossibilita generalizações, pois cada nação é um “artefato cultural” único, “produto da engenharia social” que inspira em seus cidadãos legitimidade e pertencimento.

Sendo um artefato, é possível pensar a nação como criação, produto do imaginário coletivo, que, por sua vez, é produto da discursividade.

Para aprofundar essa reflexão, outro autor de referência no estudo do conceito de nação é o cientista político com formação em Letras Clássicas Benedict Anderson (1989), contemporâneo de Hobsbawm. Esse autor analisa esse conceito sob uma perspectiva transdisciplinar, que dialoga com obras de filósofos, historiadores, cientistas sociais e teóricos da literatura e que sintetiza todos os elementos apontados por aquele historiador como critérios de definição da nação.

Segundo Anderson (1989:14), o conceito de nação é definido como uma comunidade política (povo) imaginada como limitada e soberana. A nação é

imaginada porque cada membro tem em mente a idéia de que todos estão unidos (pela língua, pela etnia, pela religião e / ou pela história), apesar de não conhecer e saber que jamais conhecerá a maioria de seus compatriotas. A nação é imaginada como limitada porque possui fronteiras finitas (território). A nação é imaginada como soberana porque defende a sua liberdade política (Estado). “Finalmente, a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (p.16).

Logo, para esse autor, a nação enquanto conceito é um constructo teórico sucinto, abrangente e modular, passível de adaptação às diferentes sociedades sem desconsiderar sua constituição heterogênea e suas transformações ao longo da história. Sua abrangência conceitual permite considerar os critérios flutuantes apontados por Hobsbawm sem ancorá-los a uma nação preconcebida por outros estudos, nação essa que deve ser incluída como uma possibilidade.

Como a definição proposta por Anderson contempla com concisão e flexibilidade todos os critérios que servem de justificativas para a formação de uma nação, enfatizando a preponderância do imaginário coletivo na legitimação desses critérios, decidiu-se empregá-la como conceito norteador da presente pesquisa e, por isso, será retomado ao longo de todo trabalho em diálogo com outros conceitos afins ao objetivo da pesquisa, como o conceito de identidade nacional que será desenvolvido a seguir. Assim, neste capítulo e no próximo (capítulo 3), verificar-se-ão os desdobramentos desse conceito de nação através dos seus diálogos no interior do arcabouço teórico.

Em resumo, a nação, como constructo teórico, é **lugar nenhum**, uma abstração, e, ao mesmo tempo, é qualquer lugar em potencial, quando uma sociedade a imagina e a incorpora em suas práticas, dando-lhe um corpo simbólico.

## 2.2. A IDENTIDADE NACIONAL NA ERA GLOBAL

Conforme a perspectiva enunciativa da Análise do Discurso, a linguagem constitui o mundo, logo não há uma realidade externa à produção do

sentido pelo e no discurso, pois toda realidade se constitui enquanto tal, tem sua existência reconhecida, nos enunciados verbais e não-verbais. Se não há referências externas, então, os sentidos são determinados pelo processo de produção e pelas condições de produção desses enunciados, o que significa que os sentidos se constroem na história. Logo, o mundo, isto é, o sentido de mundo, é uma construção discursiva, uma atividade praticada por uma comunidade para criar as suas verdades, ou seja, a sua versão do mundo. O sentido, portanto, depende do contexto lingüístico-semiótico (a relação entre os signos) e do contexto sócio-histórico (situacional) da sua produção pelo e no discurso. Do mesmo modo, as identidades também dependem de algo simultaneamente “exterior”, que não se confunde com elas, e constitutivo delas, ou seja, dependem de outras identidades (Woodward, 2000). Por isso, as identidades são provisórias e inacabadas, pois, assim como o sentido, estão sempre em construção, sendo formadas na interação social: “Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento” (Hall, 2001: 39). Logo, pode-se dizer que as identidades são construções simbólicas que atuam como representações ou *imagens*<sup>2</sup> das relações sociais.

Como construção simbólica, a identidade adquire sentido através de signos verbais e não-verbais cujo emprego é associado a uma pessoa ou a um grupo de pessoas devido à constância com que aparecem em seus discursos.

<sup>2</sup> Como o conceito de *representação* pode ser entendido sob diferentes perspectivas teóricas, optou-se aqui pelo emprego do termo *imagem discursiva* em substituição à *representação*, visando a desfazer qualquer ambigüidade quanto ao posicionamento teórico desta pesquisa. Mas, a partir das leituras realizadas ao longo desta pesquisa, verificou-se que não há consenso quanto à definição dos termos *representação* e *imagem discursiva*. Apesar de muito próximas, suas definições apresentam diferenças, conforme a perspectiva teórica que orienta o trabalho do pesquisador. Como a fundamentação teórica do presente estudo utiliza com frequência em sua bibliografia o termo *representação* e o termo *imagem discursiva* não exprime por si mesmo o conceito que importa para este trabalho, não se mostrou apropriado ignorar o primeiro termo e substituí-lo pelo segundo, sem antes problematizar essa terminologia. Portanto, para justificar essa substituição, torna-se necessário explicitar a ambigüidade do termo *representação*, partindo da perspectiva teórica do presente trabalho para as demais, das quais aquela se distingue. Entende-se por *representação*, conforme Charaudeau & Maingueneau (2004: 433), discursos sociais que testemunham o saber sobre o mundo e as crenças de uma coletividade e que “desempenham um papel identitário, isto é, constituem uma *consciência de si* e que parte de uma *identidade coletiva*”, podendo se configurar em signos emblemáticos, como bandeiras, ou nas formas de heterogeneidade mostrada (Authier-Revuz, 1990), o que confirma a sua relação com a noção de interdiscursividade. Essa concepção de *representação*, que neste trabalho será designada por *imagem discursiva*, se distingue das concepções da psicologia social e da pragmática, porque a concebe como construção discursiva e não como uma construção e uma expressão do sujeito que se apropria da realidade para interpretá-la e atribuir-lhe significação (Charaudeau & Maingueneau, 2004: 432; Jodelet, 1999: 61). Logo, o sujeito para a Análise do Discurso não tem acesso direto a uma realidade externa, mas à realidade construída no discurso.



Então, cabe aqui perguntar que signos marcam a identidade nacional, quando essa evoca episódios históricos para se afirmar, uma vez que, segundo Woodward, especialista em estudos culturais, “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (2000: 11). Ou ainda, quando evoca a natureza, baseando-se na etnia ou na raça para diferenciar-se.

Uma das principais marcas dessa identidade, proclamada constitucionalmente, que, conforme já visto, também define o que é uma nação, é a língua. Afinal, os membros de uma comunidade se reconhecem mutuamente pela língua em comum. Segundo o lingüista Rajagopalan (2003: 93), a língua “é uma bandeira política” e, como todas as bandeiras, é “um símbolo” que identifica a nação. Portanto, a língua e os discursos por ela construídos são objetos privilegiados para o estudo da construção da identidade nacional e do sentido de nação.

As imagens discursivas estabelecem um sistema classificatório quando atribuem sentido às práticas e às relações sociais, que, por sua vez, estão vinculadas às condições materiais dos grupos, ou seja, estabelecem diferenças entre NÓS e ELES, onde NÓS é favorecido, enquanto que ELES é excluído. Portanto, essas imagens constroem posições ou lugares que são assumidos pelos indivíduos quando interagem socialmente. Assim, esses indivíduos dizem quem são, ou seja, investem em uma identidade e tornam-se uma categoria. Logo, segundo Hall (2001: 13), um dos nomes mais importantes dos estudos culturais, os indivíduos são interpelados por imagens, que se constroem no jogo de forças da história e que, por isso, se transformam, assim como as identidades: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos (...). Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

Pode-se, então, reformular a pergunta anterior: como é representada, ou melhor, como é imaginada a identidade nacional? Essa imagem está nos discursos que atribuem sentido e existência ao mundo. Portanto, os discursos não descrevem meramente o mundo, mas fazem com que ele exista. Além disso, esses discursos são repetidos, citados em outros discursos, o que estabelece e reforça as imagens e as identidades:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. (...)

(...) Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre 'nação', sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma 'comunidade imaginada'" (Hall, 2001: 49-51).

Paradoxalmente, as identidades são estáveis e fluídas. São relativamente estáveis do ponto de vista social, pois a coletividade as mantém para explicar as imagens que dão sentido à organização social. Logo, as identidades são relativamente estáveis porque são consensuais, não por motivos de ordem biológica ou histórica, apesar de, em alguns momentos, evocar a natureza ou a história para se legitimar. E são fluídas do ponto de vista individual, pois, em cada contexto social, que corresponde a diferentes setores de atividade (doméstica, empresarial, médica, educacional etc.), o indivíduo assume uma posição. Logo, um mesmo indivíduo relaciona-se a diferentes grupos classificados de acordo com suas práticas, pois ele é membro de uma sociedade que se organiza em instituições responsáveis por diferentes atividades. Essas instituições contribuem para a construção da cultura, entendida como o conjunto das imagens representativas das experiências coletivas que possibilita a identificação, isto é, "o processo pelo qual nos identificamos com os outros" (Woodward, 2000: 18). Portanto, como ser social, o indivíduo, agora sujeito, está imerso na cultura, vivendo no interior de diversas instituições e grupos sociais. Por isso, as identidades caracterizam-se por uma estabilidade provisória e por uma fluidez multiplicadora.

A afirmação das identidades estabelece relações de poder assimétricas, que culminam na divisão em grupos ou classes e, conseqüentemente, em hierarquias. A demarcação de fronteiras, por exemplo, que constitui um traço da identidade nacional, distingue conterrâneos de estrangeiros. Os valores atribuídos a cada grupo se refletirão nas condições materiais de seus membros (os mais e os menos privilegiados).

Portanto, pode-se dizer que as identidades se definem pela diferença, pois a afirmação "eu sou isto" implica uma cadeia de negações como "eu não sou aquilo", que contrapõe uma identidade a outras e estabelece a diferença

entre elas. Silva (2000: 77), outro especialista em estudos culturais, exemplifica a interdependência entre identidade e diferença, apresentando a identidade brasileira como “o resultado da criação de variados e complexos atos lingüísticos que a definem como sendo diferente de outras identidades nacionais”.

Atualmente, vive-se o franco desenvolvimento do processo de globalização, fenômeno multifacetado como as transformações que vem promovendo. Vêem-se as conseqüências da globalização no âmbito da política, da economia e da cultura. Logo, afetam a construção das identidades, que, devido à sua fluidez, estão em constante transformação, acompanhando os fenômenos socioculturais do momento. Por isso, Rajagopalan (2003: 71) reafirma: “A única forma de definir uma identidade é em oposição a outras identidades em jogo”. Aqui se percebe a voz de Saussure quando esse autor apresenta a tese de que o valor das unidades da língua só pode ser determinado ao colocá-las em contraste. O que ocorre tanto entre as unidades lingüísticas como entre as identidades (lingüística, cultural, científica etc.) é uma legitimação recíproca. X é X porque não é Y; mas só há X porque há Y para estabelecer uma relação de contraste ou de oposição entre eles. Nesse caso, X jamais anulará Y ou vice-versa, pois, para isso, X deverá ser igual a Y, resultando na substituição de um pelo outro. Ora, se, na língua, uma unidade não pode substituir perfeitamente uma outra, o mesmo se verifica com as identidades, que, em seu incessante processo de transformação, afastam-se cada vez mais da tão temida homogeneização ou padronização que alguns profetizam como conseqüência da globalização. Segundo Silva (2000: 87): “A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas”. Ou seja, é uma nova identidade.

Não há consenso quanto ao momento histórico em que se iniciou o processo de globalização, porém, como processo, ele foi se preparando por um longo tempo, podendo ser dividido em etapas. Assim sendo, os antecedentes da globalização remontam ao século XVI com a conquista das Américas e a expansão do poderio europeu sobre o mundo. No entanto, é na década de 1960 que esse processo ganhou impulso com o avanço tecnológico na área das comunicações: “O primeiro satélite comercial foi lançado apenas em 1969.

(...) Pela primeira vez, a comunicação instantânea de um lado a outro do mundo é possível” (Giddens, 2002: 21).

Assim, neste trabalho, em conformidade com os estudos de Giddens (2002) e de Canclini (2003) nas áreas da sociologia e da antropologia social, respectivamente, que serão retomados e discutidos ainda neste item, entende-se que a globalização é um fenômeno recente, porque só se fez conhecer a partir da segunda metade do século XX. Portanto, não se pode deixar de refletir sobre a globalização na construção do sentido de nação em parte do cancionário popular brasileiro produzido nos anos da redemocratização, uma vez que esses anos coincidem com as primeiras décadas da era global.

Entretanto, o termo globalização surgiu somente em 1990 para designar esse processo que se caracteriza, principalmente, pelo fluxo veloz e contínuo de informações que circula através de diferentes tecnologias de mídia, cujo alcance aumenta com o passar dos anos. Por isso, o excesso de informação é apontado como um dos fatores responsáveis pela crise de identidade vivenciada hoje pelas nações e seus povos, pois resulta em novas combinações de espaço e tempo, que, conforme Hall (2001: 70), são as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação* ou de imagens, produzindo efeitos no processo de identificação:

Que impacto tem a última fase da globalização sobre as identidades nacionais? Uma das características principais é a “compressão espaço-tempo”, a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm impacto imediato sobre as pessoas e lugares situados a uma grande distância (ibidem: 69).

Na verdade, os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais industriais e financeiros, com a flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que limitavam as transações internacionais. Também foi preciso que os movimentos transfronteiriços de tecnologias, bens e finanças fossem acompanhados por uma intensificação de fluxos migratórios e turísticos que favorecem a aquisição de línguas e imaginários multiculturais. (...) Essas dimensões econômicas, financeiras, migratórias e comunicacionais da globalização são reunidas por vários autores (Appadurai, 1996; Giddens, 1999; Sassen, inédito) que afirmam ser a globalização um novo regime de produção do espaço e do tempo (Canclini, 2003: 42-43).

Machado (1999) observa que esse fluxo de informações pode exercer controle sobre os indivíduos através do tempo. A velocidade das mídias acelera a transitoriedade das informações para tornar sensível a simultaneidade ou o “tempo real”. Por conseguinte, os indivíduos, imersos nesse fluxo, deslizam

através do tempo e eternizam o agora, ou seja, vêem o tempo passar eternamente presente, sem passado nem futuro, pois o “tempo real” é o agora. Assim, o tempo controla os indivíduos, gerando imobilidade na simultaneidade, isto é, o desejo da onipresença e da oniciência, de ser o “Big Brother” da obra de George Orwell, torna-os dependentes das mídias.

Essa mesma concepção de tempo como simultaneidade encontra-se no conceito de nação. Baseando-se nas idéias de Walter Benjamin, Anderson (1989) define o *tempo da nação* como um “tempo homogêneo e vazio”, marcado pela coincidência temporal e medido pelo relógio e pelo calendário (p.33). Percebe-se, portanto, que, do mesmo modo que a concepção do tempo por uma sociedade define o seu entendimento da história, o tempo também define o entendimento do que é nação, seja pela história desse conceito ou pela história das nações. Por isso, a dimensão cronográfica do tempo, analisada nas letras de música, é imprescindível para a definição do sentido de nação.

Esse autor aponta o desenvolvimento das comunicações no século XVIII como um dos fatores que mudaram o modo de apreender o tempo que, por sua vez, contribuiu para a construção do conceito de nação. O jornal, por exemplo, impresso e vendido em larga escala, chega a um grande número de pessoas. Cada leitor, “vendo réplicas exatas de seu jornal sendo consumidas por seus vizinhos do metrô, da barbearia ou de sua casa, sente-se permanentemente tranqüilo a respeito de que o mundo imaginado está visivelmente enraizado na vida quotidiana” (ibidem: 44). A data do jornal marca a passagem do tempo em conformidade com o calendário. Os leitores compartilham entre si, à distância, mas naquela mesma data, as informações ali veiculadas<sup>3</sup>. Desse modo, estabelece-se um sentimento coletivo de unidade e constância, necessário para que uma comunidade anônima se imagine como nação, ou seja, “como uma comunidade compacta que se move firmemente através da história” (ibidem: 35). Portanto, pode-se concluir que, embora as transformações e as discontinuidades sejam imanentes à história, os indivíduos insistem em buscar a estabilidade na onipresença da mídia.

Esse quadro remete à noção de “comunidade imaginada” (Anderson, 1989), que reafirma a idéia de que a identidade nacional é uma construção simbólica. Isso torna pertinente a questão: como imaginar a nação com

<sup>3</sup> Hoje, os telejornais fazem a simultaneidade ficar mais evidente.

fronteiras finitas demarcando um território compartilhado por uma comunidade política soberana se não há fronteiras na realidade virtual e se os sinais de satélites não reconhecem bandeiras? Enfim, como imaginar a nação em tempos de globalização?

No diálogo com a sociologia, Giddens (2002) afirma que:

... o estado-nação está sendo transformado ante nossos olhos. (...) as nações têm de repensar suas identidades agora que as formas mais antigas de geopolítica estão se tornando obsoletas (p. 27-28).

A esse diálogo, junta-se a antropologia social de Canclini (2003: 8), segundo a qual repensar as identidades nacionais na era global, momento que empresários e políticos interpretam “como a convergência da humanidade rumo a um futuro solidário” e que muitos críticos entendem “como o processo por meio do qual todos acabaremos homogeneizados”, implica o modo como é imaginada, através da arte e da comunicação de massa, a articulação entre o nacional e o global. Logo, não se pode falar em globalização sem falar em nação e vice-versa. Além disso, falar em nação e em globalização é falar de imagens, de sentidos que se constroem nos enunciados que circulam pelas sociedades:

Se as construções imaginárias possibilitam a existência das sociedades locais e nacionais, elas também contribuem para arquitetura da globalização. As sociedades se abrem para a importação e exportação de bens materiais, que passam de um país para outro, e também para a circulação de mensagens co-produzidas em vários países, expressando, no plano do simbólico, processos de cooperação e intercâmbio (Canclini, 2003: 30).

Portanto, da mesma maneira que a nação é imaginada como comunidade nos enunciados da mídia, que coloca os habitantes, imaginariamente, em co-presença diante das informações, “do mundo interligado e do presente perpétuo, as 24 horas dos 365 dias do ano” (ibidem: 189), também a globalização é imaginada como um processo homogeneizante que visa a constituir um todo redutível ao mercado, que, assim como a identidade nacional, exclui o diferente, que lhe é constitutivo por oposição, e cria desigualdades, pois, como já previsto no conceito de nação de Anderson

(1989)<sup>4</sup>, “a segregação é o reverso ‘necessário’ das integrações” (Canclini, 2003:60). Logo, a globalização é imaginada como uma comunidade de consumidores e não de cidadãos do mundo: “o excluído ou dissidente só pode ser pensado como o que não cabe na organização mercantil da vida social” (ibidem: 168). Desse modo, a globalização, ao propor a unificação dos mercados, intensifica a estratificação das sociedades.

Por isso, ainda segundo esse autor, que analisa sobretudo a situação dos países da América Latina, a redução dos governos nacionais a simples gerenciadores de decisões alheias, oriundas de instâncias da economia transnacional, acarreta a falta de políticas de planejamento a longo prazo e deprime o interesse dos cidadãos pela participação na vida pública nacional, pois esses perdem a confiança no Estado, que, em sendo uma democracia, deve orientar suas ações no sentido das necessidades do povo. No entanto, Canclini (2003: 9) acrescenta que:

Passada a euforia globalizante dos anos 80, os políticos, que não entendem muito bem como seu trabalho está sendo reestruturado, com os aparelhos nacionais que eles disputam controlando cada vez menos espaços da economia e da sociedade, perguntam-se o que fazer, e em que lugar fazê-lo.

Assim, a falta de credibilidade nos governos latino-americanos por parte de seus cidadãos é resultante do esvaziamento simbólico dos projetos nacionais institucionalizados “precariedade sob regras de uma reprodução a curto prazo, (...) consagrada à especulação econômica e à acumulação de poderes instáveis” (p.27), como se verifica na mídia:

Os textos, canções e espetáculos se fazem em formatos industrializados, são fabricados por empresas transnacionais, e sua circulação se realiza através de canais controlados por quem dirige - em escala supranacional - o mercado de livros, música, informática, e a fusão multimídia desses bens nas cadeias cinematográficas, de televisão, discos e vídeos, softwares e Internet (p.134).

Destarte, “a cultura se privatiza e sofre um processo de desresponsabilização em relação aos interesses sociais” (p. 176).

---

<sup>4</sup> Conforme citação no item 2.1, página 20: “Finalmente, a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (p.16).

Segundo esse autor, a globalização manifesta-se mais claramente nas indústrias audiovisuais: cinema, televisão, música e informática. Além de servir de recurso para a reprodução de imaginários, as atividades dessas indústrias são uma das mais rentáveis do mercado mundial. Tendo em vista a pergunta de pesquisa, interessa registrar que, em relação ao mercado fonográfico latino-americano, liderado por cinco empresas transnacionais (BMG, EMI, Sony, Warner e Polygram Universal), 56% das transações se concentram no Brasil, onde quase 60% da música comercializada pertence ao repertório nacional, o que caracteriza a intensa participação dessa indústria na (re)produção de imagens constitutivas da memória coletiva. Essa (re)produção se faz como resultado da unificação dos mercados, que reduz os indivíduos a clientes, ao homogeneizar suas “demandas”, uma vez que as empresas privadas condicionam a criação dos bens culturais selecionando o que vai circular ou não, logo, selecionando o que estará disponível aos clientes. Assim, as inovações poucas vezes resultam de ações transformadoras, mas, geralmente, da “necessidade de acelerar a obsolescência do que já é conhecido para aumentar as vendas” (Canclini, 2003: 171). Reduz-se, assim, o “sentido polissêmico dos bens culturais a uma simples mercadoria” (ibidem:176).

Em meio a esse quadro, o rock destaca-se, pois, segundo Canclini (2003: 186), nele se encontram a ideologia rebelde, a presença maciça e milionária das empresas transnacionais e a liberdade intercultural, que fazem dele o lugar onde os paradoxos da globalização se manifestam com maior eloquência.

Esses paradoxos levam os cidadãos a se perguntarem a que lugar pertencem. Canclini (2003) observa que essa questão se impõe sobretudo nas grandes cidades, “espaços onde se apaga e se torna incerto o que antes se entendia por ‘lugar’. (...) espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional” (p.153). Isso porque as cidades geralmente cumprem a função de integrar populações provenientes de outras regiões do país ou de outros países à população local, concentrando nesses espaços não apenas os habitantes, mas também as redes de comunicação (imprensa, rádio, TV, informática, cinema, teatro e casas de espetáculos), centros comerciais e *shoppings centers*, com filiais de grandes



lojas transnacionais oferecendo produtos importados ou fabricados com tecnologia importada, além de indústrias e de vastas redes bancárias. No entanto, o cosmopolitismo cultural urbano vem acompanhado da redução da oferta de empregos, que não atende à demanda, da insegurança gerada pela violência e pela desigualdade social, além da degradação ambiental. Portanto, é das cidades que partem e a elas chegam informações e mercadorias para e de toda parte, conectando as regiões do território nacional e as nações, sendo, portanto, o espaço dos acontecimentos, ou seja, das enunciações que constroem os sentidos de nação e de globalização. Entre esses acontecimentos, destacam-se, nesta pesquisa, os movimentos artístico-culturais como o BRock nos anos 80, cuja produção concentrou-se e desenvolveu-se nos grandes centros urbanos brasileiros.

A partir do que foi exposto neste item, conclui-se que é preciso assimilar o outro para entender-se a si próprio, uma vez que a identidade se define pela diferença. Logo, as diferenças são constitutivas de todos e, por isso, para entender os outros, também é preciso entender a si mesmo. Enfim, é preciso compreender o que é ser brasileiro na interação dos concidadãos e na interação desses com os outros (os estrangeiros) para poder começar a pensar possibilidades de convivência solidária que desenvolvam uma cidadania universal.

Segundo Canclini (2003: 116): “existe algo de radicalmente democrático no reconhecimento de que, muitas vezes, não sabemos como chamar os outros. É o ponto de partida para atentar para o modo como eles mesmos se nomeiam”. Para isso, é necessário também atentar para o modo como nos nomeamos, ou seja, o modo como imaginamos o que significa fazer parte de uma nação. E sendo os bens culturais recursos para a produção da identidade nacional, o cancionero popular torna-se uma fonte documental profícua para o estudo da construção do sentido de nação, sentido esse que permite que os cidadãos reconheçam e confrontem solidariamente suas diferenças dentro da nação e com as outras nações, buscando o entendimento e não uma aproximação simulada do outro, que, freqüentemente, o torna insuportável, agravando a discriminação e a intolerância (ibidem: 174-190).

Por tudo isso, este trabalho vem a contribuir modestamente para esse entendimento, analisando, no âmbito da Análise do Discurso de base

enunciativa, como a letra de música, ou seja, os elementos verbais que integram a canção, constrói e veicula sentidos, que constituem o imaginário e a memória coletivos. Logo, considera-se aqui a letra de música a matéria verbal composta para ser agregada a uma melodia e, assim, compor um gênero discursivo: a canção. Esse desmembramento é possível, pois a letra de música é freqüentemente veiculada por meio impresso ou eletrônico, como em revistas e sites, isolada da melodia. A constituição do gênero de discurso é um dos assuntos do próximo capítulo.

### 3. EM LIVROS PENDURADOS NA ESTANTE : FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo dedica-se à definição e à discussão dos conceitos que orientaram as análises realizadas nesta pesquisa. Tais conceitos têm como fonte os trabalhos da Análise do Discurso de linha enunciativa, uma das tendências da chamada Escola Francesa de Análise do Discurso.

#### 3.1. A ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA ENUNCIATIVA

Essa tendência dos estudos discursivos é descrita neste item por dois conceitos que lhe são fundamentais: gênero de discurso e cenografia. Essa descrição é acompanhada da discussão sobre a participação de tais conceitos e seus constituintes na construção do sentido de nação.

##### 3.1.1. A NOÇÃO DE GÊNERO DE DISCURSO

Para compreender a construção do sentido em um enunciado, é preciso antes compreender como um enunciado se constitui. Essa mesma preocupação aparece nas obras de teóricos russos cujos estudos inspiraram decisivamente as atuais teorias enunciativas. Segundo esses teóricos, para compreender a constituição de um enunciado, é preciso definir o gênero de discurso do qual esse enunciado é representativo, ao submetê-lo a determinadas coerções que resultarão em efeitos de sentido.

Portanto, para os objetivos desta pesquisa, torna-se imprescindível a reflexão, para uma posterior caracterização (no capítulo 5), da letra de música em relação ao conceito de gênero de discurso e como tal relação colabora para o entendimento do processo de construção do sentido de nação.

Entretanto, antes de iniciar essa reflexão, é necessário explicar por que não se fará a caracterização da *letra de música* neste capítulo e por que se optou por essa designação em vez de *canção*. Como resposta à primeira questão, tem-se o tratamento dispensado à letra de música como objeto de análise da literatura, o que leva a confundi-la com a poesia. Isso se explica pela materialidade escrita de ambas, onde se verifica o uso de recursos estilísticos,

como a rima e a linguagem conotativa. No entanto, cada um desses textos tem suas especificidades, que tornam necessária a sua distinção, que, neste trabalho, é feita ao longo das análises, onde a letra de música, descrita na sua relação com a poesia, participa da construção do sentido de nação.

Uma dessas especificidades, porém, explica a opção desta pesquisa pela letra de música. Tomando as palavras de Costa (2003: 107-108):

... a canção é um gênero híbrido de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (...). Especificando a definição, podemos dizer que a canção é uma peça verbo-melódica breve, de veiculação vocal.

A voz que fala no canto é que dá corpo à melodia, e esse corpo é o do intérprete ou cantor. Sem a fala no canto, a voz é só mais um instrumento. É a fala, portanto, que humaniza a música, ou seja, que faz com que a canção tenha maior apelo popular que a música instrumental. Logo, a importância da dimensão escrita da canção é inquestionável, manifestando-se desde o momento da produção, quando o compositor registra sua criação, até o momento da distribuição, nos encartes dos discos, nas partituras, nas revistas especializadas e nos sites dos artistas (ibidem: 112).

Portanto, ainda que a canção seja um gênero constituído por signos de naturezas diferentes, o verbal orienta a compreensão dos demais signos. Assim, nas palavras de um dos teóricos cujos conceitos fundamentam esta pesquisa:

É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. (...) Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (Bakhtin, 1992: 38).

Destarte, é possível analisar a letra de música como a materialidade verbal constitutiva do gênero canção, materialidade essa que tem uma existência própria quando veiculada exclusivamente por meios impressos.

Essa opção também se apóia nas limitações em relação ao conhecimento musical de que dispõe este trabalho, conhecimento prescindível, uma vez que, conforme Tatit (2001: 11-14), pode-se deixar de lado o

componente melódico para empreender à análise das letras, que geralmente fazem parte da vida cotidiana.

Entretanto, é importante deixar registrado que esse autor, em outro trabalho (Tatit, 1997), dedicou-se ao estudo da articulação dos conteúdos da letra com os dos segmentos melódicos a partir dos fundamentos teóricos da semiótica greimasiana. Portanto, apesar de reconhecida a interdependência dos elementos verbais e musicais na constituição do gênero canção, devido às razões já mencionadas, às quais se acrescentam as limitações impostas pelo próprio desenvolvimento do trabalho de pesquisa, limitações que impõem escolhas, deixa-se para um trabalho posterior ou como sugestão para outros pesquisadores, a análise do componente melódico das canções, cujas letras servem de objeto para o presente estudo.

Por isso, nesta seção, refletir-se-á sobre o conceito de gênero, que se encontra na origem dos estudos enunciativos, remontando ao começo do século XX com os trabalhos de Bakhtin e dos demais teóricos de seu Círculo (Volochinov e Medvedev). Em seus trabalhos, esses autores discutem com os lingüistas que a frase, a sentença e a oração são unidades abstratas que não conseguem explicar os fenômenos reais e concretos da comunicação verbal. Por isso, eles elegem uma outra unidade mais ampla cujo estudo permitiria compreender não apenas as estruturas da língua, mas também suas funções na vida social. Essa unidade é o enunciado concreto, concebido como “o produto da interação entre falantes num determinado contexto e no interior de uma situação complexa” (Souza, 2002: 76). Portanto, a produção do enunciado é um acontecimento social único, mesmo quando se realiza na mente de cada indivíduo (o diálogo interior), pois a comunicação verbal se processa em todas as dimensões da ação humana (individual e coletiva). Logo, toda comunicação verbal - assim como o seu produto, o enunciado - só ocorre no diálogo, uma vez que exige uma resposta. Não importa se os falantes estão ou não um face ao outro, se estão falando ou utilizando um material impresso. Todo ouvinte (ou leitor) é potencialmente locutor e vice-versa. Portanto, todo enunciado existe para responder aos enunciados anteriores e, conseqüentemente, implicará a realização de enunciados posteriores que responderão a ele. Constitui-se, assim, o momento incessante da vida social e da história (Volochinov apud

Souza, 2002: 93), ou seja, o grande diálogo, “em que não há nem a primeira nem a última palavra” (ibidem: 81).

Para compreender um enunciado, é preciso considerar a sua natureza dialógica, uma vez que é a compreensão que desencadeará “as réplicas do diálogo”. Cada “réplica” trará consigo marcas dos enunciados compreendidos, marcas essas que refletem, na materialidade dos textos, a dinâmica dialógica inerente à comunicação humana.

É essa força responsiva que definirá os limites do enunciado, tanto no que se refere à sua forma composicional (parte verbal), quanto às suas relações dialógicas com os elementos da situação (parte extra-verbal).

Mas como proceder ao estudo do enunciado concreto? Quais são os seus constituintes? Souza (2002: 94), a partir do estudo das obras do Círculo, apresenta uma listagem com os seguintes itens:

- a) a alternância dos sujeitos falantes;
- b) o acabamento específico do enunciado:
  - b.1 o tratamento exaustivo do sentido do objeto (tema);
  - b.2 o intuito, o querer-dizer do locutor;
  - b.3 as formas típicas de estruturação do gênero do acabamento;
- c) a relação do enunciado com *o próprio locutor* (com o autor do enunciado), e *com os outros parceiros da comunicação verbal*.

A alternância dos sujeitos determina o começo e o fim do enunciado, tornando-o uma unidade passível de análise sem, no entanto, desvinculá-lo da cadeia da comunicação verbal (o grande diálogo), que o abrange e circunscreve.

O acabamento específico do enunciado se dá plenamente quando há a possibilidade de resposta por parte do ouvinte. Mas, para isso, é necessária a realização de três fatores:

- O tratamento exaustivo do tema, ou seja, do sentido do enunciado completo, “determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação” (Bakhtin, 1992a: 128). Portanto, o tema é a “expressão de uma situação histórica concreta que deu origem ao enunciado” (Souza, 2002: 109). Como os elementos lingüísticos e sua significação são partes inalienáveis do enunciado, também o são em

relação ao tema, pois “não há tema sem significação, e vice-versa” (Bakhtin, 1992a: 129).

- O intuito – ou o querer-dizer do locutor – é o que condiciona o acabamento do tema, que será sempre relativo, pois nunca se esgota. Portanto, o intuito está relacionado à expressividade, que é a apreciação do locutor sobre o tema. A necessidade de expressividade do locutor define suas escolhas, inclusive do gênero de discurso.
- As formas típicas de estruturação são definidas pela escolha do gênero de discurso. Segundo Souza (2002: 98), todo gênero se constitui a partir de dois elementos: a) do ouvinte (a quem se destina o enunciado) em conjunto com as condições concretas de realização do enunciado; b) dos conteúdos temáticos típicos. Assim os gêneros de discurso são definidos como conjuntos de enunciados típicos e relativamente estáveis que uma determinada comunidade utiliza no processo da comunicação verbal. Esses conjuntos são estabelecidos pelo diálogo que cada enunciado mantém com os enunciados anteriores que se submeteram às mesmas coerções. Essas coerções, de natureza social, pois os gêneros estão associados às atividades de uma comunidade, prescrevem o que deve ser dito (o tema) e como deve ser dito (as formas de combinação das formas da língua).

A relação do locutor com o enunciado visa a atender ao intuito, ou seja, à necessidade de expressividade do locutor na apreciação do tema, e determina principalmente a escolha dos recursos lingüísticos e do gênero de discurso. Já a relação do locutor com os outros parceiros da comunicação verbal determina principalmente a escolha do gênero de discurso. Todo enunciado se dirige a um destinatário, estabelecendo uma relação entre esse destinatário e o locutor. Essa relação, que indica o grau de proximidade entre eles, é o que Bakhtin chama de estilo. Logo, o estilo é um elemento que constitui qualquer gênero de discurso e que está vinculado à expressividade do locutor.

Como esta pesquisa visa à análise dos sentidos de nação produzidos e veiculados por enunciados de um certo gênero, pode-se também dizer que esses sentidos constituem temas desses enunciados que resultam das

escolhas do locutor em função de sua relação com esses temas, com o destinatário e com as condições da situação de enunciação, ou seja, em função do gênero de discurso.

Mesmo tentando explicar cada um dos constituintes do enunciado concreto, percebe-se claramente que um atravessa o outro. Conclui-se, então, que o enunciado é um todo orgânico, resultado da interação indissolúvel entre seus constituintes. Portanto, para se proceder ao estudo de um gênero de discurso, é preciso observar o todo do enunciado.

Essas reflexões do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev ecoam nos princípios teóricos da Análise do Discurso de orientação francesa que se apóia no conceito de enunciação, que pode ser sucintamente definido como o ato de produção de um enunciado. No entanto, esse conceito, assim como o de enunciado e o de discurso, tem desdobramentos que devem ser considerados para se definir a perspectiva teórica adotada na presente pesquisa, que será designada como Análise do Discurso (AD) de base enunciativa.

Como a disciplina chama-se Análise do Discurso, parece mais apropriado começar pela definição de discurso. Trata-se de um conceito amplamente empregado nos estudos da linguagem a partir da década de 1980 para definir “uma maneira de apreender a linguagem” (Charaudeau & Maingueneau, 2004: 172), que passa a ser entendida no âmbito da AD como “a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados” (Maingueneau, 2000: 43). O discurso “forma uma unidade de comunicação associada a condições de produção determinadas, ou seja, depende de um gênero de discurso determinado” (ibidem: 44). Logo, o discurso implica o uso restrito do sistema lingüístico, uma vez que o contexto (ou as condições de produção e de recepção de textos) impõe restrições, regras compartilhadas por um grupo social.

Percebe-se que o conceito de discurso formulado por Maingueneau se assemelha ao de enunciado concreto apresentado pelo Círculo dos teóricos russos. Além desse, os conceitos de enunciado e de enunciação segundo a AD também não se afastam daquele concebido pelo Círculo.

Segundo Maingueneau (2002: 56), a definição de enunciado como a marca verbal resultante da enunciação é amplamente aceita. Essa definição não determina a extensão do enunciado, que pode ser constituído por uma



frase de uma única palavra ou por um texto de muitas páginas. E sendo a enunciação um evento comunicativo único, definido no tempo e no espaço, que se reflete no seu produto verbal (o enunciado) e que, portanto, só existe quando o produz, pode-se dizer que o enunciado é o objeto empírico das pesquisas em AD.

Enquanto que o discurso é a atividade de linguagem em geral que se atualiza em cada evento comunicativo, ou seja, em cada enunciação, os sentidos se constroem no enunciado, que carrega consigo todos os elementos que condicionam a realização do discurso e da enunciação. Portanto, esses três conceitos representam os desdobramentos do conceito de enunciado concreto proposto pelo Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev. Porém, é preciso continuar a desenvolver esses conceitos para proceder a uma pesquisa sobre a constituição e o funcionamento de um gênero de discurso. É o que se fará em seguida.

Conforme Charaudeau & Maingueneau (2004: 193-195), a enunciação é um evento único definido no tempo e no espaço, que envolve as instâncias de produção e de recepção do enunciado, o qual faz referência ao mundo, refletindo em sua materialidade a enunciação que o produz.

No entanto, é importante ressaltar que, para a AD de base enunciativa, os sujeitos responsáveis pelas instâncias de produção e de recepção, designados como *enunciador* e *co-enunciador* respectivamente, só são reconhecidos no e pelo discurso, não havendo uma existência exterior a esse. Conforme essa corrente teórica, o enunciado é produto da interação entre sujeitos históricos, marcados pelo tempo e pelo espaço social, assim como a própria enunciação. Desse modo, o enunciado reflete na sua materialidade a situação em que se dá a enunciação. Fala-se de situação de enunciação para designar as coordenadas, validadas pelo enunciado, que constituem um “cenário de palavra” (Maingueneau, 1995: 122). Essas coordenadas, que definem os participantes, o lugar e o momento da enunciação a partir das indicações textuais, constituem uma cenografia, ou seja, uma cena que inscreve o texto no mundo, sem precisar coincidir com a situação empírica. Como a cenografia toma corpo no texto para “desenhar” a enunciação, legitimando-a e sendo legitimada por ela, a cenografia torna-se condição à e produto da enunciação. Portanto, não há um contexto situacional preexistente

ao enunciado, pois o contexto, mesmo empírico, é uma construção discursiva. É o discurso que remete os seus participantes à situação que é engendrada por ele. Por isso, os enunciados são polissêmicos, ou seja, permitem mais de uma interpretação, uma vez que a enunciação e o seu contexto são únicos e irreiteráveis, assim como os efeitos de sentido que produzem. Em outras palavras, a cada “leitura” de um texto (material verbal e não-verbal, impresso ou não), tem-se um novo contexto, pois alguma das suas coordenadas será modificada. Logo, tem-se efetivamente um novo enunciado. Por isso, Bakhtin (1992) discute a análise temática dos enunciados, o que também se fará no item 3.2 deste trabalho. Por ora, basta ter em mente as seguintes palavras desse autor: “... se nos limitássemos ao caráter não reiterável e historicamente único de cada enunciação concreta, estaríamos sendo medíocres dialéticos” (p.129), ou seja, há algo reiterável na constituição dos enunciados que aproxima as diferentes “leituras” e que permite ao analista do discurso compreender a construção temática, como o que se fará nesta pesquisa.

Destarte, tendo em vista o que foi dito, conclui-se que, para a AD, os sujeitos que participam da enunciação só se deixam conhecer como sujeitos discursivos, que, ao interagirem, produzem sentidos que remetem às suas posições no instante em que tomam a palavra. Além disso, o caráter interativo da atividade enunciativa inscreve esses sujeitos em *lugares* socialmente instituídos. Portanto, a *prática discursiva* deve ser entendida como o conjunto de regras que condicionam a produção e a difusão de um *tipo de discurso* (categoria que está associada aos vários setores de atividade social e que abrange certos gêneros de discurso) por uma *comunidade discursiva*. Essa comunidade é constituída pelos agentes sociais que participam da produção discursiva, abrangendo “tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida” (Maingueneau, 1993b: 56). Logo, a prática discursiva define e regula os *posicionamentos* dos coenunciadores (enunciador e co-enunciador) a partir de regras historicamente determinadas, que condicionam a produção dos enunciados. Por isso, pode-se dizer que um posicionamento é uma identidade enunciativa constituída pelos enunciados produzidos e difundidos por um setor de atividade social, ou seja, deve ser definida em função dos tipos de discurso, o que não descarta a ocorrência de posicionamentos conflitantes em enunciados de um mesmo tipo de discurso.

O enunciador e o co-enunciador são, portanto, correlatos de um conjunto de coordenadas no tempo e no espaço: são as noções de *lugar* e *momento* da enunciação. A legitimação dos posicionamentos que esses sujeitos assumirão e das coordenadas espaço-temporais é feita através de um *gênero de discurso*. É importante distinguir o *gênero*, categoria diversificada, dos *tipos* de discurso, categoria abrangente. Todo gênero de discurso pressupõe regras que devem ser compartilhadas pelos sujeitos que participam do ato de enunciação. Além disso, um gênero deve apresentar uma finalidade, um suporte material (dimensão midiológica) e uma organização textual (uso de elementos verbais e não-verbais). É importante também ressaltar que o suporte que possibilita a difusão e a recepção do enunciado interfere na constituição do gênero de discurso, pois a maneira como um enunciado se institui materialmente é parte integrante de seu sentido (Maingueneau, 1995: 84). Portanto, não deve ser considerado como um constituinte de pouca relevância, uma vez que dele dependem os demais.

Ao definir um gênero, são estabelecidos os temas que podem ser introduzidos por ele. Entende-se aqui por tema, conforme Maingueneau (2000: 138-139), a estrutura semântica dos textos que dão corpo aos enunciados. Portanto, para esse teórico francês, o tema é determinado principalmente pela estrutura composicional do enunciado, o que, segundo a teoria do enunciado concreto de Bakhtin, Volochinov e Medvedev, seria os conteúdos temáticos típicos de um gênero discursivo, e não o tema como o sentido de cada enunciado como um todo.

Em resumo, os gêneros de discurso são dispositivos de comunicação que se realizam quando certas condições sócio-históricas estão presentes, sendo indispensáveis para a produção e a interpretação dos enunciados, pois caracterizam a própria sociedade que os realizam e que, por outro lado, só existe na sua realização. Isso também representa um fator de economia cognitiva, pois, ao conhecer um gênero, várias informações são antecipadas, permitindo aos participantes que se concentrem apenas nas informações novas.

Maingueneau também salienta que a questão da eficácia do discurso está intrinsecamente relacionada aos gêneros, pois esses definem as condições que fazem o discurso ser reconhecido como legítimo:

De qualquer forma, a AD não pode deixar de refletir sobre o gênero quando aborda um corpus. Um enunciado 'livre' de qualquer coerção é utópico (1993b: 38).

A eficácia da enunciação resulta necessariamente do jogo entre as condições genéricas, o ritual que elas implicam *a priori* e o que é tecido pela enunciação efetivamente realizada (ibidem: 40).

Para se definir um gênero, é preciso observar como o enunciado representa o quadro de sua enunciação ao desdobrar seus conteúdos, ou seja, como constrói imagens do enunciador, do co-enunciador, do momento e do lugar da enunciação, em síntese, a cena de sua enunciação, o que será discutido na próxima seção.

### 3.1.2. A NOÇÃO DE CENOGRAFIA

Os termos *cena* e *cenografia*, tomados por empréstimo do teatro, designam espaços enunciativos constituídos pela enunciação e constitutivos dela.

Segundo Maingueneau (2002), o *quadro cênico* é constituído pela *cena englobante*, que corresponde ao tipo de discurso, e pela *cena genérica*, que corresponde ao gênero de discurso. No entanto, é com a *cenografia* que o ouvinte ou leitor se depara assim que a enunciação se desenvolve, pois, remetendo novamente à esfera teatral, trata-se de uma representação da situação de enunciação construída pelo desdobramento dos conteúdos na superfície do enunciado. O enunciado, portanto, representa e assume essa cena como legítima e necessária, colocando o quadro cênico em segundo plano. Entretanto, todos esses dispositivos discursivos produzem os efeitos de sentido que se constroem no texto.

Portanto, vê-se que a cenografia é um dispositivo que evidencia o fenômeno da *reflexividade enunciativa*, de que fala Maingueneau (1996: 181), devido ao efeito especular da articulação entre enunciado e enunciação promovida por esse dispositivo e seus constituintes: a enunciação se projeta no enunciado, que, por sua vez, se volta para a enunciação ao refletir a cena instituída por essa.

Cabe, neste momento, distinguir a situação de enunciação representada pela cenografia da situação de enunciação empírica. Os elementos da situação

que se estabelece ao se realizar a enunciação podem ser marcados no texto através da dêixis lingüística, ou seja, de termos chamados *embreantes* ou *dêiticos*, cujos referentes são identificados na situação de enunciação empírica. Segundo Maingueneau (1993 b: 41): “Na língua, a dêixis define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, ou seja, o conjunto de referências articuladas pelo triângulo: EU ↔ TU – AQUI – AGORA”. No entanto, esse autor acrescenta que a situação construída na e pela enunciação, isto é, a cenografia, é constituída pelos referentes de uma outra dêixis, a *dêixis discursiva*, que tem a mesma função da dêixis lingüística, mas diferencia-se “por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar” (p.42). O triângulo que representa as referências definidas por essa dêixis tem em um de seus vértices os participantes da enunciação, ou seja, o *enunciador* e o *co-enunciador*, e, nos outros dois, as coordenadas espaço-temporais definidas na *cronografia* e na *topografia*.

Portanto, a cenografia não equivale à situação de enunciação empírica, pois a referência da dêixis discursiva constrói a cena que representa a situação de enunciação no interior do enunciado, investindo de outros sentidos as suas coordenadas. Logo, a situação de enunciação não é um dado preestabelecido, seja como ambiente imediato ou como efeito de sentido, pois a situação depende da enunciação como essa depende daquela para legitimarem-se reciprocamente.

Além da dêixis discursiva, há as categorias do *ethos* e do *código linguageiro*, que são também dimensões da cenografia e que, por isso, foram analisadas na sua interação com as demais categorias cenográficas – enunciador, co-enunciador, topografia e cronografia –, que foram privilegiadas neste estudo por abranger aquelas duas e para não fragmentar excessivamente as análises do *corpus*, o que poderia comprometer a clareza da sua apresentação, que visa a explicar a inter-relação dessas categorias na construção do sentido de nação.

A noção de *ethos* provém da retórica antiga, que definia *ethé* como “as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem” (Maingueneau, 1993 b: 45).

Pela sua maneira de dizer, o enunciador encarna o que diz, constituindo um corpo enunciante que atesta a legitimidade do que é dito. Porém, esse corpo não é o corpo do autor efetivo, mas um efeito de sentido produzido pelo discurso. Logo, esse corpo é uma *imagem* do enunciador ou fiador do texto, ou seja, daquele que se responsabiliza pelo que é dito.

Para a AD, todo enunciado implica uma imagem do enunciador. Portanto, todo texto (a materialidade do enunciado), mesmo escrito, traz em si uma marca de oralidade, como se fosse a “voz” do enunciador. Essa marca, que Maingueneau (1993 b) chama de *tom*, é concebida como uma das dimensões do *ethos enunciativo*. As demais dimensões, às quais está associado o tom, são o *caráter* e a *corporalidade*. O *caráter* corresponde a um conjunto de traços “psicológicos” que o leitor/ouvinte pode atribuir à *imagem do enunciador* em função da sua maneira de dizer. E a *corporalidade* corresponde a uma representação do *corpo do enunciador*, que inclui movimentos e indumentária: “Corpo que não é oferecido ao olhar (...), mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura.” (Maingueneau, 1993 b: 47).

Logo, a *imagem do enunciador*, criada a partir dessas dimensões do *ethos enunciativo*, equivale a um estereótipo já existente em uma determinada cultura, pois os estereótipos, assim como a linguagem que os constroem, fazem parte de um conjunto de convenções e práticas sociais, que se inscrevem numa conjuntura histórica: “Através da iconografia, dos tratados de moral ou de devoção, através da música, da estatuária, do cinema, da fotografia..., circulam esquematizações do corpo, valorizadoras, ou desvalorizadoras, que encarnam vários modos de presença no mundo” (Maingueneau, 1995: 139-140). Portanto, da perspectiva de Maingueneau, o discurso é analisado como experiência social, que supõe conhecimentos compartilhados por um determinado grupo.

Logo, o *ethos*, como dimensão da cenografia, manifesta a reflexividade enunciativa:

O *ethos* constitui um articulador de grande polivalência. Recusa qualquer corte entre o texto e o corpo, mas também entre o mundo representado e a enunciação que o carrega: a qualidade do *ethos* remete a um fiador, que através desse *ethos* se proporciona uma identidade à medida do mundo que supostamente deve fazer surgir (ibidem: 143).

Conforme observado no capítulo 2, as identidades se definem pela negação, ou seja, se definem pela oposição ao que é diferente delas, o que pode ser resumido no paradoxo: eu sou o que eu não sou. Assim, a identidade do enunciador, enquanto fenômeno enunciativo, também pode se constituir pelo fenômeno da *negação* descrito por Ducrot (1987). Segundo esse autor, há três tipos de negação:

- a negação metalingüística, que nega o que foi dito efetivamente, permitindo que se anulem os pressupostos do enunciado positivo;
- a negação polêmica, que nega, opondo-se a uma opinião inversa de cujo enunciador não se conhecem as palavras, mas apenas o ponto de vista, que se mantém nos pressupostos do enunciado negativo;
- a negação descritiva que, segundo esse autor (ibidem: 204), é “um derivado delocutivo da negação polêmica”, pois descreve pela negação, atribuindo a propriedade que legitimaria opor-se a um enunciado que tivesse afirmado o contrário, sem que o enunciador da negação apresente sua fala como se opondo a nenhum enunciado dito anteriormente.

Ducrot (1987: 202-203) também observa que a afirmação subjacente à negação é mais evidente do que a negação na afirmação, porém é possível apreendê-la:

É necessário, pois, que eu mostre, para justificar minha tese, uma dissimetria entre enunciados afirmativos e negativos, e faça ver que uma afirmação é apresentada na negação de uma maneira mais fundamental que a negação na afirmação. (...) dizendo ‘Pedro é gentil’, deixo entender geralmente que alguém acreditou ou declarou que ele não o era, mas não posso fazer alusão à atitude deste enunciador virtual, para opor-me a ele através de *ao contrário*.

Ainda que considere essa possibilidade, esse autor ressalva que apenas no enunciado negativo há marca do pressuposto afirmativo. E por não apresentar qualquer marca, torna-se, segundo ele, impraticável analisar o pressuposto negativo no enunciado afirmativo. No entanto, retomando as lições de Saussure (1977) sobre o valor lingüístico, a ausência de marca também significa por contraste, como acontece com o morfema *zero* da língua portuguesa em relação ao morfema *-s*, para distinguir o singular do plural.

Como foi dito no capítulo 2 desta dissertação (ver pp. 24-25), o mesmo acontece com as identidades: quando alguém afirma “sou isso”, nega todas as outras identidades possíveis que se opõem a sua e que, por essa oposição, a constituem. Logo, pode-se afirmar que a ausência marca a superfície do texto com um espaço em branco, a partir do qual é possível apresentar um pressuposto. Vê-se aqui um fenômeno contrário à negação descritiva: ao invés de atribuir uma propriedade negando outra que lhe é oposta, nega-se uma propriedade atribuindo, pela afirmação, outra propriedade que lhe é oposta. Assim, retomando o exemplo de Ducrot, dizendo “Pedro é gentil”, nega-se que ele seja grosseiro. Esse fenômeno, que foi verificado nas análises (capítulo 5), também desempenha uma função importante na constituição da identidade do enunciador.

Portanto, o enunciador pode, pela negação, manifestar uma atitude ou tomar posição em relação aos conteúdos do seu enunciado, contribuindo, assim, para a constituição do *ethos*.

É importante destacar, nesse momento, o papel do *co-enunciador* no ato de enunciação. O *co-enunciador* corresponde ao lugar do destinatário ao qual o texto associa diversas propriedades, o que não é o mesmo que a pessoa (ou grupo de pessoas) que lerá efetivamente o texto. O *co-enunciador* é uma figura virtual, que está marcada no texto. Da mesma forma que o *ethos* do enunciador, o texto apresenta um certo *ethos* do *co-enunciador*, atribuindo-lhe diversos traços em função da enunciação.

Portanto, o *ethos* está associado ao estilo do enunciado, ou seja, à relação do enunciador com o *co-enunciador*, conforme a definição bakhtiniana de estilo, uma vez que é por esse corpo enunciante que se estabelece o contato e pode-se determinar o grau de proximidade entre os parceiros da comunicação. Por isso, o código linguageiro deve ser analisado na sua relação intrínseca com o *ethos*, pois também participa da constituição desse corpo.

A formação de um código linguageiro implica a relação de uma língua com outras (vivas ou mortas), chamada *plurilingüismo externo*, ou a relação entre as variedades de ordem geográfica ou de registros de uma mesma língua (usos associados a classes sociais, setores de atividade ou faixas etárias), chamada *plurilingüismo interno*.



Além dessas relações entre línguas e usos, que constituem uma *interlíngua*, o código linguageiro também se associa ao *ethos* através das *perilínguas*, que podem expressar desde a emoção pura sem artifícios (*hipolíngua*) até o pensamento mais elaborado (*hiperlíngua*).

Como o *corpus* desta pesquisa é constituído por letras de música, é preciso considerar o seu modo de transmissão, que é caracterizado pela performance oral do canto, cujos suportes (LP, CD, DVD, VHS e cassete) e veículos (TV, rádio, cinema e internet) garantem seu registro e sua reprodução permanente. No entanto, a letra de música também garante o registro e a reprodução do texto, impresso em revistas, em sites ou nos encartes que acompanham outros suportes. Apesar do registro impresso, a oralidade é intrínseca à letra de música, pois o seu fim é ser cantada. Logo, as características da transmissão oral lhe são inerentes, como a repetição de padrões rítmicos e lingüísticos que estão ligados às “injunções mnemotécnicas” (ibidem: 88) do intérprete e da audiência que também deseja cantar, desejo esse que é desejável, pois o sucesso de uma canção pode ser medido por sua popularidade (ver capítulo 4, item 4.1), suscitando a comunhão entre ouvintes, intérprete e compositor, que, assim, demonstram que integram a mesma comunidade discursiva. Desse modo, pode-se comparar o canto com a recitação: “Cada recitação constitui uma interação entre recitante, sua memória, seu público imediato e a memória desse público. (...) O discurso (...) move-se na órbita de uma sabedoria imemorial: provérbios, lugares-comuns de todos os gêneros embelezam o texto para concentrar sua moral” (ibidem: 91-92). Portanto, a letra de música torna-se, conforme Le Goff (2003), documento da memória, monumento da história.

O uso que se faz de um sistema lingüístico é, pois, determinado pela prática discursiva, uma vez que sinaliza um posicionamento: “... o uso da língua que implica um discurso dá-se como a maneira pela qual é necessário enunciar, pois é a única conforme o universo de sentido que ele instaura” (Maingueneau, 2000: 22). Esse universo de sentido é instituído pelo contexto, que condiciona a produção do discurso, conforme a comunidade e suas atividades sociais. Portanto, o código linguageiro, assim como o posicionamento sinalizado por ele, está associado às categorias de tipo e de gênero de discurso.

Por último, mas não menos importante, tem-se a *designação*, que, assim como as marcas de negação, serve de entrada lingüística para a análise da cenografia. Entendida como o modo de apresentação de um referente (Maingueneau, 2001: 180), a designação é a marca de não-pessoa (grupos nominais e nomes próprios), que remete aos objetos de que falam os coenunciadores, inclusive quando se definem em relação aos outros, ao espaço e ao tempo. Segundo Ducrot (1987), a designação, também designada como nominalização, tem por característica remeter a “uma voz coletiva”, que assume os pressupostos marcados nos enunciados pelas designações. Portanto, designação e pressuposição são fenômenos associados, que por sua vez remetem à noção de pré-construído, noção essa que evidencia a heterogeneidade enunciativa, característica da natureza dialógica da enunciação e de seu produto, o enunciado.

Diante do que foi exposto até aqui, viu-se que, para compreender a construção do sentido, é preciso antes compreendê-lo como tema de um enunciado, que constitui um gênero de discurso, gênero esse que se define pelo quadro da enunciação que se projeta no enunciado, que por sua vez constrói sentidos no interior desse quadro que o instaura, perfazendo assim o ciclo da enunciação na perspectiva do co-enunciador. No entanto, é preciso ainda aprofundar a discussão sobre a operacionalização do conceito de tema, o que se fará a seguir.

### 3.2. A NAÇÃO COMO CONSTRUÇÃO DISCURSIVA

Para dar continuidade à reflexão sobre a constituição de um gênero de discurso e do modo como o sentido é construído em enunciados de um certo gênero, faz-se necessária a problematização da aparente volatilidade de um de seus constituintes: o tema.

Conforme Bakhtin (1992), o tema, entendido como o sentido da enunciação completa, “é na essência irreduzível a análise” (p.129). Então, haveria aqui uma contradição: como analisar o enunciado, definido como produto de uma interação verbal realizada num certo contexto, sem analisar aquilo que o contextualiza, uma vez que o sentido depende do contexto e faz

do enunciado um fenômeno real, diferente das unidades abstratas da frase, da sentença ou da oração?

Considerando essa afirmação como a expressão de uma preocupação epistemológica, torna-se necessário estender essa reflexão. Como o sentido de cada enunciação é irreiterável e, por isso, os textos de AD preferem falar de *efeito* de sentido, Bakhtin (1992) distingue o tema (ou o sentido) da significação:

Além do tema, ou, mais exatamente, no interior dele, a enunciação é igualmente dotada de uma *significação*. Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação. O tema da enunciação é na essência irredutível a análise. A significação da enunciação, ao contrário, pode ser analisada em um conjunto de significações ligadas aos elementos lingüísticos que a compõem (p.129).

No entanto, esse mesmo autor, algumas linhas adiante, explica que essa distinção não é absoluta:

A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. ... o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, o seu sentido” (p.129).

Portanto, o tema, ou a significação em contexto, é um elemento inerente ao enunciado, e, por isso, indissociável dos demais constituintes desse, não podendo ser analisado isoladamente.

O analista do discurso, ao analisar um enunciado fora de seu contexto original, deve se calcar na significação convencional dos elementos lingüísticos, registrada em gramáticas e dicionários. No entanto, essa significação só pôde ser definida a partir de enunciados concretos. Portanto, a convenção é produto do interdiscurso, que Maingueneau (2000: 86) define como o conjunto de discursos – enunciados, segundo a definição do círculo de teóricos russos – ao qual todo enunciado está relacionado, devido a sua natureza dialógica, o que faz da significação “um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto” (Bakhtin, 1992:131). Logo, o tema (ou sentido) é concreto e irreiterável, porque é a atualização da significação lingüística em cada enunciação. Já a significação é abstrata e

múltipla, porque é a soma dos sentidos produzidos ao longo da história. Por isso, tema e significação devem ser compreendidos como fenômenos interdependentes, porém distintos.

Por conseguinte, o trabalho do analista do discurso é um exemplo dos princípios que ele incorpora. Conforme o princípio do dialogismo, que está intrinsecamente relacionado ao primado do interdiscurso, nenhum enunciado é homogêneo, uma vez que é atravessado pelos enunciados que o antecederam na história e a partir dos quais ele emerge como réplica desse “grande diálogo” histórico. A *heterogeneidade constitutiva* de todo enunciado (Authier-Revuz, 1990) se evidencia nas pesquisas em AD, assim como em todas as pesquisas em Lingüística, na forma do discurso citado, uma das manifestações dessa heterogeneidade, pois o tema de seus enunciados (as pesquisas) é o tema dos enunciados citados (objeto das pesquisas). Enfim, o tema é passível de análise, desde que seja analisado como uma construção discursiva resultante da relação entre os constituintes do enunciado, relação essa que foi contemplada no presente estudo através da categoria da *cenografia*, conforme apresentado no item 3.1.2.

Conforme foi dito no 3.1.1, a noção de tema para Maingueneau (2000) é diferente da de Bakhtin (1992). No entanto, essas noções não são excludentes, pois para aquele autor, o tema é restrito ao texto, enquanto que, para o teórico russo, o tema se refere a todo o enunciado, o que inclui o texto.

Maingueneau (2000) ainda acrescenta que “um texto comporta temas de múltiplos níveis” (p.139). Para entender essa multiplicidade temática a que o autor se refere, torna-se fundamental a definição do conceito de *isotopia*, criado por Greimas no âmbito da Semântica Estrutural e estendido à AD. Isotopia é um termo tomado de empréstimo da Química, que, aplicado à análise de textos, refere-se aos mecanismos que contribuem para a lisibilidade dos textos. A isotopia apresenta extensão variável, podendo abarcar a totalidade ou parte do texto. Nas palavras de Maingueneau (1996: 54): “Ao elaborar uma hipótese interpretativa para reduzir a proliferação semântica virtual do texto, portanto, ao determinar uma isotopia, o leitor opera uma filtragem que vai condicionar não apenas o que já leu, mas o que lerá”. Logo, esse conceito constitui um percurso de leitura, isto é, um recorte temático, que pode ser orientado por uma cadeia de palavras e de expressões que remetem a um mesmo referente por

*anáfora*, que, conforme a concepção cognitiva, se baseia no conhecimento prévio do referente pelos coenunciadores, sem necessidade de referência em seqüência anterior. Esse conhecimento pode ser fornecido pela situação de enunciação, assimilando a referência dêitica, ou por co-referência, apoiando-se em pré-construídos culturais inerentes ao léxico, ou seja, nas competências enciclopédica e lexical dos participantes da interação verbal, e constituindo um paradigma de palavras e expressões que apontam para um mesmo referente sem que sejam necessariamente sinônimas, pois suas interpretações podem ser independentes umas das outras – diferentemente da anáfora textual (ou endófora), que estabelece uma relação assimétrica entre as unidades lexicais, cuja interpretação referencial de uma depende da interpretação da outra. Logo, os pré-construídos são marcas na materialidade dos enunciados que sinalizam a relação que todo enunciado mantém com enunciados anteriores, produzindo um efeito de evidência. Por isso, para a AD, é um preceito fundamental a constituição do enunciado no e pelo interdiscurso, o que faz dele uma unidade heterogênea. Logo, os pré-construídos encontram-se nas categorias da *heterogeneidade mostrada* (Authier-Revuz, 1990), categorias que evidenciam no texto a constituição heterogênea dos enunciados, como a de *reformulação*, associada à noção de isotopia.

A reformulação, conforme Charaudeau & Maingueneau (2004: 420), consiste na produção de paráfrases, também chamadas de *reformulantes*, resultantes da transformação de uma expressão lingüística de extensão variável (da palavra ao texto) em outras, visando à retomada de um mesmo referente. Logo, o referente da expressão inicial é iterado integral ou parcialmente pelos reformulantes, que, assim, funcionam como nós de uma trama semântica que deve se fechar num percurso de leitura coerente (isotopia). Desse modo, a reformulação, como mecanismo de co-referência, constitui *tópicos* (ou temas, no sentido de Maingueneau) e realiza uma ou várias isotopias (ou recortes temáticos) na superfície do texto. Conclui-se, então, que um enunciado pode ser constituído por múltiplos tópicos, que interagem entre si e integram o tema da enunciação completa.

Segundo Ducrot (1987: 164), estudioso dos trabalhos de Bakhtin, o sentido do enunciado e, conseqüentemente, a multiplicidade de tópicos do texto, decorrente da heterogeneidade enunciativa, são resultantes da

representação da enunciação ou das “imagens da enunciação que são veiculadas pelo enunciado”, o que vem ao encontro da proposta de Maingueneau (1993 b) da categoria de *cenografia*, entendida como representação da situação enunciativa no enunciado e, portanto, um dispositivo inalienável para o estudo da construção do sentido de *nação* como tema, na concepção bakhtiniana, que resulta da interação dos constituintes do enunciado e não apenas da sua estrutura composicional.

A partir do que foi apresentado, conclui-se que o tema de um enunciado é uma construção discursiva resultante de um processo cíclico, ou seja, é um efeito de sentido resultante do discurso, entendido como atividade de linguagem que, por sua própria realização, estabelece uma situação a partir da qual os participantes mobilizarão diversas competências (lingüística, genérica e enciclopédica) para produzir e compreender enunciados. Essas competências se constituem a partir do “grande diálogo” ou interdiscurso, conforme Maingueneau (2000: 86). Como os enunciados são os produtos finais do discurso, onde esse ganha corpo, um corpo-signo que evoca uma resposta, pode-se afirmar que a construção do sentido (ou do tema) termina onde começa, ou seja, não tem fim, porque se estende pela cadeia ininterrupta da interdiscursividade, desde a sua emissão até a sua recepção, que não é passiva, pois, na dinâmica dialógica do discurso, é a instância da recepção que emite a réplica, ou seja, um novo enunciado, passando, assim, de receptor a emissor para recomeçar o ciclo da construção do sentido.

Diante do que foi exposto até aqui, esta pesquisa se propõe a analisar como esse processo cíclico se faz sensível no texto, construindo o tema *nação* no interior de um gênero de discurso que, por sua vez, constitui um elo da cadeia do interdiscurso e que, paradoxalmente, é constituído por essa cadeia, sem, no entanto, perder de vista que esse processo sinaliza posicionamentos.

Portanto, o processo de construção do sentido é um tópico que atravessa todos os capítulos do presente trabalho, recebendo um enfoque especial na seção dedicada aos procedimentos metodológicos (item 4.3), onde serão retomados os conceitos de isotopia e reformulação como instrumentos para a delimitação do *corpus*, uma vez que se procedeu a um recorte temático desse *corpus* a partir dos reformulantes de *nação* encontrados na materialidade verbal dos enunciados selecionados, para, posteriormente, nas

análises (capítulo 5), estudar o funcionamento do léxico no discurso, principalmente as designações e as marcas de negação, que, como foi mostrado neste capítulo, são instrumentos importantes na construção da cenografia e do sentido de nação.

#### 4. CANTANDO SUCESSOS POPULARES : METODOLOGIA

Este capítulo apresenta os procedimentos metodológicos empregados na construção do *corpus* desta pesquisa. Esses procedimentos partiram das leituras de obras de referência na área musical, além de dados obtidos em fontes eletrônicas (sites da internet). Essas leituras, no entanto, não oferecem critérios bem definidos sobre o que é representativo na música brasileira, uma vez que, como observa Costa (2001: 140-141), a própria designação de Música Popular Brasileira é utilizada sem rigor terminológico por jornalistas, pesquisadores, compositores, cantores e consumidores. Destarte, procedeu-se inicialmente à descrição do problema da definição dos critérios a partir da literatura especializada na área musical para depois apresentá-los, conforme foram aplicados nesta pesquisa.

##### 4.1. O CANCIONEIRO POPULAR BRASILEIRO: DIVERSIDADE NA REPRESENTATIVIDADE

Uma questão que se apresentou ao selecionar o *corpus* desta pesquisa foi esta: na vastidão de gêneros musicais<sup>5</sup>, paradigmas resultantes de agrupamentos de canções caracterizados pela combinação de certas formas e conteúdos verbo-musicais (Andrade, 1989: 242; Tatit, 1997: 101), que constituem o que se conhece como Música Popular Brasileira, entendida como o conjunto de *toda* produção musical brasileira, que se distingue de um gênero musical em particular que se denomina MPB, o que escolher como material para investigação, tendo em vista os objetivos apresentados? Como toda escolha marca uma posição ideológica e toda atividade de pesquisa pressupõe escolher um objeto e um ou vários objetivos, cabe ao pesquisador escolhê-los e justificar suas escolhas para não perder de vista seu compromisso social que inclui o direito à escolha, mas também o dever de atender às necessidades da sociedade, ou seja, o dever de justificar o exercício desse direito, uma vez que implica exclusões. Logo, a escolha deve incidir sobre algo considerado socialmente relevante.

---

<sup>5</sup> Gênero musical é um conceito da teoria musical, que, portanto, não deve ser confundido com o conceito de gênero de discurso concebido pela Análise do Discurso, uma vez que o gênero canção atravessa inúmeros gêneros musicais (o rock, o samba, o forró, o rap, a bossa nova etc.).



Um critério para a escolha do *corpus* que parece responder ao requisito da relevância é o critério da *representatividade*. No entanto, como explicar tal critério? O que é ou não representativo no universo musical?

A literatura dessa área classifica como representativas as canções que se agrupam em dois conjuntos distintos, como fazem Severiano & Mello (2002), cujo livro se propõe a contar “a história da música popular brasileira na segunda metade do século XX”:

Nesta seleção incluíram-se, basicamente, dois tipos de canções: as que obtiveram sucesso ao serem lançadas – não importando sua qualidade ou permanência – e as que não obtiveram sucesso imediato, mas em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular (p. 9).

Essa distinção é justificada por Dapieve (2000: 201) que argumenta: “Assim como muita gente confundiu muita quantidade com muita qualidade, muita gente confundiu pouca quantidade com pouca qualidade. Uns e outros se enganaram redondamente”.

Ricardo Alexandre (2002: 376) apresenta um capítulo com as discografias de trinta bandas e artistas, onde explica que sua seleção baseou-se nos critérios da produtividade, da importância histórica do disco, da avaliação da crítica e do sucesso de público, que são indicados ao lado do título de cada álbum, de acordo com a seguinte legenda de cotação:

- \*\*\*\*\* Clássico. Obrigatório em qualquer discoteca de pop brasileiro.
- \*\*\*\* Recomendável. Um ponto alto na carreira do artista.
- \*\*\* Digno. O artista faz o que se espera dele, sem grandes altos ou baixos.
- \*\* Um tanto decepcionante. Abaixo de seu próprio padrão.
- \* Fraco. Somente para fãs e completistas.

Portanto, são representativas canções de maior popularidade (as mais tocadas nas rádios e as de maior vendagem de discos) e canções de maior qualidade (musical e poética), o que significa que popularidade e qualidade não precisam ser propriedades concomitantes em uma canção para que essa se torne representativa. Logo, uma canção que tenha feito muito sucesso junto ao grande público pode ser considerada representativa, ainda que de qualidade inferior, enquanto que outra que não tenha feito tanto sucesso pode ser

considerada tão representativa quanto a primeira, porque, conforme a crítica especializada, sua qualidade faz com que se destaque.

Porém, a maioria das obras de maior qualidade é assim classificada por pessoas ligadas à área musical (maestros, instrumentistas, compositores, letristas, intérpretes, jornalistas, críticos etc.). Logo, não são canções consumidas pelas massas leigas, mas pela elite intelectual, que confere a essas canções (e, conseqüentemente, a seus criadores) *status* e representatividade. São exemplos as canções da Bossa Nova, que, segundo Albin (2003: 295) expressam “o espírito de uma época, mesmo restringindo seu alcance a certos segmentos da classe média”.

Diante de parâmetros tão antagônicos e abrangentes, torna-se difícil (para não dizer impossível) apontar com precisão os gêneros musicais, as canções ou os artistas mais representativos da Música Popular Brasileira. Por isso, vêem-se dados discrepantes na bibliografia da área. Um exemplo dessa discrepância: Caetano Veloso, um dos nomes mais celebrados da música brasileira, só conseguiu vender mais de um milhão de cópias de um único álbum em 1998, depois de mais de trinta anos de carreira. É interessante observar, como o faz Albin (2003: 301), que a venda desse álbum (*Prenda minha*) foi impulsionada pela regravação da canção *Sozinho*, composta por Peninha. Doze anos antes, em 1986, a banda RPM tornou-se recordista de vendas no Brasil. Seu segundo álbum (*Rádio Pirata ao vivo*) vendeu 2,2 milhões de cópias. Ironicamente, nesse álbum, além dos sucessos da banda, foi incluída uma versão de *London, London*, de Caetano Veloso.

Outro dado interessante apresentado por Severiano & Mello (2002) é a produtividade dos compositores. No período que o livro abrange (de 1958 a 1985), a dupla Roberto e Erasmo Carlos levaram às paradas de sucesso 70 canções de sua autoria, enquanto que a dupla Atilio e Jeca Mineiro emplacaram apenas uma: *Fusão Preto*, em 1982. No entanto, não se pode afirmar com segurança e imparcialidade que uma dupla seja mais representativa que a outra, já que ambas escreveram seus nomes de maneira muito distinta na história da música brasileira: Roberto e Erasmo pela alta produtividade e Atilio e Jeca Mineiro por fazer as emissoras de rádio dos grandes centros urbanos aceitar definitivamente a música sertaneja, até então vista com indiferença.

Pode-se concluir, então, que são traços de representatividade o tempo de carreira, a vendagem de álbuns, a produtividade e a frequência com que são executadas as canções nas rádios, sendo que a existência de um desses traços não implica, necessariamente, a existência de outro.

Diante da abrangência do critério da representatividade, decidiu-se escolher para constituir o *corpus* um gênero musical e alguns de seus compositores-intérpretes cujas propostas temáticas e estéticas, principalmente no que se refere às letras das canções, reflitam o momento histórico em foco: os anos do processo de redemocratização da política nacional (conforme item 2.1). Foram escolhidos compositores-intérpretes porque suas obras, ainda que compostas em parceria, constam da sua discografia, que foi tomada como referência cronológica. Entende-se aqui por compositor-intérprete artista que participou da composição da letra e, eventualmente, da melodia das canções gravadas e incluídas em seus álbuns, seja como integrante de um grupo, seja como artista solo. Portanto, deve ser impreterivelmente letrista. Por isso, escolher-se-ão representantes de um gênero musical, não como os mais representativos desse gênero, mas como alguns dos mais representativos. Logo, não se pretende aqui estabelecer uma hierarquia. Por esse motivo, não se fará uma lista de nomes que, para ser exaustiva, desrespeitaria os limites de tempo da pesquisa e os limites do gênero (de discurso) dissertação.

No entanto, é importante esclarecer que as propostas temáticas e estéticas não se encontram registradas na forma de um manifesto, mas estão subjacentes às canções e suas letras. Então, para proceder às escolhas, foram consultados livros e sites sobre a história da música brasileira cujos autores são referências na área (jornalistas, críticos e historiadores)<sup>6</sup>.

Portanto, ainda que abrangente, o critério da representatividade não poderá ser descartado, pois as informações da historiografia musical, que emprega esse critério, subsidiarão as justificativas da escolha do *corpus*.

Esses subsídios não poderão ser encontrados apenas nos números que indicam a vendagem de álbuns, pois, para a AD, os sentidos se constroem no discurso, que se materializa nas mais diversas semioses (signos verbais e não-

---

<sup>6</sup> ALBIN, R. C., 2003; ALEXANDRE, R., 2002; DAPIEVE, A., 2000; SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H. de, 2002; TINHORÃO, J. R., 1998.

<[www.dicionariompb.com.br](http://www.dicionariompb.com.br)>. Acesso em: 19 fev. 2004.

<[www.cliquemusic.com.br](http://www.cliquemusic.com.br)>. Acesso em: 23 jan. 2004.

verbais). Logo, é preciso conhecer a obra através da trajetória profissional de cada artista para identificar os tópicos recorrentes (unidades semânticas) e a forma como é utilizada a matéria semiótica na construção desses tópicos. Toma-se por pressuposto que são necessárias todas essas informações para indicar os compositores-intérpretes que podem contribuir para a definição da imagem ou das imagens de nação, não apenas reproduzindo o imaginário social, mas também constituindo parte dele.

É importante ressaltar, nesse momento, que não se pretende aqui determinar todos os possíveis sentidos de nação, nem mesmo definir uma imagem acabada da nação brasileira, pois essa é uma tarefa que, ainda que fosse possível, ultrapassaria e muito os limites de uma dissertação. Pretende-se aqui observar como o imaginário e a memória sociais se constroem discursivamente através de parte do cancionário do período de 1978 a 1989 (conforme capítulo 2, item 2.1).

A partir das leituras realizadas, verificou-se que vários são os compositores-intérpretes que têm contribuições potencialmente valiosas para esse estudo. No entanto, sabe-se, pela abrangência do critério da representatividade, que as trajetórias profissionais de cada compositor-intérprete, assim como suas obras, jamais serão idênticas, nem mesmo semelhantes. Por isso, parece ser descabida qualquer tentativa de reunir um grupo de artistas sob um mesmo rótulo que não seja o do gênero musical. Mesmo o agrupamento de artistas segundo o gênero musical é discutível, pois a maioria (senão todos) não compõe e/ou interpreta canções em único gênero. É possível, então, estender a todos os artistas da Música Popular Brasileira a definição atribuída por Albin (2003: 348) àqueles artistas que surgiram nos anos oitenta e noventa. Desse modo, consideram-se todos “fenômenos autônomos, mas nunca isolados, sem que isso nos faça perder a noção dos grandes blocos a serem examinados”.

Portanto, o que se fará nessa pesquisa é escolher compositores-intérpretes que, na singularidade de suas carreiras e de suas obras, servem de referência na demarcação virtual da história de um gênero musical e que, por isso, são reconhecidos não apenas pela elite intelectual, mas também pelo grande público. Essa demarcação é virtual porque a história é um processo contínuo seccionado por convenções cronológicas criadas para facilitar o

estudo e o ensino. As demarcações não são percebidas naturalmente pelos indivíduos, pois eles estão imersos no fluxo dos acontecimentos e, portanto, não vivem os momentos como módulos ou etapas. Eles só percebem as demarcações quando se propõem a convenciona-las. Daí a sua virtualidade, ou seja, seu caráter de realidade possível no plano teórico.

Terminada essa reflexão preliminar, no item a seguir, serão apresentados os critérios adotados na seleção e coleta do *corpus*.

## 4.2. OS PROCEDIMENTOS DE SELEÇÃO E COLETA DO *CORPUS*

Ao proceder à seleção das letras de música a serem analisadas, estabeleceram-se os seguintes passos metodológicos:

- escolha de um entre os vários gêneros musicais produzidos no período em foco, tendo em vista sua representatividade, segundo dados historiográficos registrados na literatura sobre o cancionário popular brasileiro;
- escolha dos compositores-intérpretes representantes do gênero musical escolhido, para a subsequente coleta das letras de música de sua autoria registradas em discografia.

A seguir, o que se fará é o detalhamento de cada um desses procedimentos.

### 4.2.1. O GÊNERO MUSICAL

A partir das leituras realizadas e indicadas ao longo deste texto, observou-se que um gênero marcou singularmente grande parte do período de redemocratização da política brasileira: o Rock Brasil ou BRock. Conforme Tinhorão (1998), Dapieve (2000), Alexandre (2002) e Albin (2003), esse gênero se define por sua própria história como um gênero cosmopolita e xenófilo, ou seja, que procura incorporar elementos estrangeiros à sua música e tende a assumir uma postura inconformista diante da ordem social vigente. Como será

exposto a seguir, o BRock surgiu nos anos oitenta como uma contestação a outro gênero, que predominava na mídia até então: a MPB. Além disso, Dapieve (2000) destaca ainda que o momento histórico contribuiu para a emergência e aceitação do rock como música brasileira:

Outro aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Ponto pacífico: ele não teria sido possível sem o processo de redemocratização conduzido, aos trancos e barrancos, pelos governos dos generais Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985) e exigido nas ruas pelas multidões que empolgaram a campanha das Diretas-Já (1984). Teria sido impossível fazer um rock (in)decente, cantado em português, sob violenta censura. Por outro lado, o uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ele teve dificuldades de se livrar de seus antigos artifícios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano (p. 201).

A história do BRock ou Rock Brasil remonta ao final da década de 1950 com os sucessos de Sérgio Murilo e dos irmãos Tony e Celly Campelo e passa pela década de 1960, inspirando o primeiro movimento de afirmação da cultura jovem brasileira: a Jovem Guarda, que teve seu auge nos anos de 1965 a 1967, quando foi ao ar o programa de televisão que daria nome ao movimento. Essa primeira geração de roqueiros conquistou o público jovem brasileiro com versões de sucessos do rock internacional.

O governo militar, instaurado pelo golpe de 1964, promoveu a vinda de indústrias estrangeiras de alta tecnologia ao país, visando à sua modernização, o que desenvolveu os setores do entretenimento e da comunicação de massa, embora seus “produtos” (jornais, revistas, programas de rádio e TV, discos etc.) estivessem sob o crivo da censura a partir de 1968. Na década de 1970, a indústria cultural era poderosa e seu poder estava centralizado no Rio de Janeiro. O jornalista Ricardo Alexandre em seu livro *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80* ressalta que:

... durante toda a década de 70, conforme o crescimento da TV Globo, as gravadoras brasileiras foram retornando ao Rio (na década anterior, com os festivais da TV Record, as gravadoras se transferiram para São Paulo), e as multinacionais que chegavam já se instalavam na cidade. No início da década de 80, entretanto, era massacrante a hegemonia da Globo, e imensa sua influência no público médio brasileiro (...) um alcance de 98% do território nacional e uma audiência potencial de 50 milhões de espectadores, que lhe valiam dois terços de toda a verba publicitária em circulação no Brasil. Nunca uma empresa de comunicação teve tanto poder no país. (2002: 17).

Segundo Tinhorão (1998), as indústrias do entretenimento e da comunicação de massa, desde o fim da Segunda Guerra Mundial e o começo da Guerra Fria, que dividiu o planeta entre os adeptos do capitalismo norte-americano e os do comunismo soviético, passaram a associar o estilo de vida norte-americano, caracterizado pelo consumismo, aos anseios da população urbana brasileira, principalmente das classes média e alta, que tinham maior poder aquisitivo.

Dentro dessas classes, a indústria identificou uma faixa da população que, até então, não configurava como consumidora: os jovens. Suas atividades nos países capitalistas ricos, como os protestos estudantis nos Estados Unidos contra os conflitos bélicos provocados pela Guerra Fria e na França contra o governo de Charles De Gaulle, foram interpretadas como reações inconformistas que visavam ao rompimento com os valores vigentes. Assim, a adesão a um gênero musical criado por artistas afro-americanos foi considerada como uma manifestação desse inconformismo. Esse gênero, o *rhythm and blues*, expressava a condição marginal dos cidadãos afro-americanos. Ao ser transformado em *rock'n'roll* pelos brancos, passou a representar o espírito inconformista da juventude urbana dos países capitalistas. Todavia, para a indústria, esse inconformismo não tinha e nem devia ter conotações políticas, apenas culturais. Logo, a música jovem era considerada como objeto de lazer e alienação cuja única proposta é a defesa da liberdade individual, que não deve se deixar regular por interesses alheios.

Desde meados da década de 1960, estendendo-se pela década de 1970, graças, principalmente, aos festivais promovidos pelas emissoras de televisão, a MPB predominou nas rádios do país. Mas isso não impediu que algumas figuras individuais dessem continuidade ao rock brasileiro, o que prenunciava uma mudança de atitude em relação à produção musical brasileira.

O Tropicalismo, inaugurado pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1967, propunha a incorporação de instrumentos elétricos e de gêneros musicais estrangeiros como o rock à música brasileira, retomando à proposta modernista de canibalismo cultural. O Tropicalismo influenciou a música da década de 1970, que se caracterizou pela mistura de influências

nacionais e internacionais. Foi um período de experimentação que não agradou à crítica politizada, que classificava essa produção artística como xenófila e alienada, porta-voz “de angústias pequeno-burguesas”, segundo José Ramos Tinhorão em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (2002: 326).

No entanto, além da música, o que caracterizava a influência do rock na produção artística brasileira dos anos de 1960 e de 1970 era aquela atitude inconformista, que rompe com os padrões estabelecidos e proclama a liberdade individual. Essa atitude aparece na *performance* dos artistas, onde se incluem indumentárias extravagantes. Desse período, destacam-se Rita Lee e Raul Seixas. Apesar da popularidade, na década de 1980, a produção desses artistas se distanciou do rock, não mais correspondendo às expectativas dos jovens.

No começo da década de 1980, a juventude já não se identificava com as canções tocadas nas rádios e, então, iniciou a renovação do rock e a sua consolidação enquanto gênero musical brasileiro, passando a ser designado como BRock ou Rock Brasil. Esse início ocorre no ano de 1982, marcado pela inauguração do Circo Voador, espaço para shows na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, que apresentou ao público várias bandas do gênero; pela inauguração da Rádio Fluminense em Niterói, grande divulgadora dessas bandas e pelo lançamento do filme *Menino do Rio* dirigido por Antônio Calmon, que buscou retratar o comportamento dos jovens cariocas. Outro marco histórico do BRock foi a primeira edição do Rock in Rio, evento realizado em janeiro de 1985 (Ano Internacional da Juventude) que teve um público estimado em quase um milhão e meio de pessoas, sendo considerado, na época, o maior concerto de rock de todos os tempos. Nesse evento, apresentaram-se, ao lado de importantes artistas internacionais, cinco representantes do rock nacional que, a partir desse momento, seriam referências na história do gênero no Brasil: Blitz, Barão Vermelho, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso e Kid Abelha. Ainda nesse ano, a juventude brasileira testemunhou a eleição do primeiro Presidente civil depois do golpe militar de 1964, o que representava um avanço no processo de redemocratização do país, apesar de ter sido eleito pelo Colégio Eleitoral e não pelo voto popular.

A partir de então, o BRock se multiplica em intérpretes, bandas, canções, álbuns e espetáculos. O fim dessa fase profusa do BRock ou Rock



Brasil, iniciada em 1982, foi simbolicamente representado pela morte do cantor, compositor e letrista Cazuza, em 7 de julho de 1990. Como título de um dos capítulos de seu livro *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, o jornalista Arthur Dapieve coloca “Os anos 90 começaram a 7 de julho”. Em seguida, justifica esse título:

E por que não 1º de janeiro? Porque o espírito de uma década não obedece ao calendário, seus sinais e símbolos podem se esparramar um pouco para lá, um pouco para cá. Com a história do BRock não foi diferente. Seis meses e sete dias depois da virada oficial dos anos 80 para os 90 morreu Cazuza, seu grande mito. Não há mito sem carisma. Mas também não há mito feito apenas de carisma. Mesmo um mito precisa apresentar serviço, algumas características objetivas que justifiquem sua mitificação, que o sustentem historicamente. E Cazuza reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiram o próprio movimento (...) aqui chamado ufanisticamente de BRock.

... falando em português claro de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaróides urbanos, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização (2000: 195).

Além disso, a doença que lhe causou a morte, a AIDS, foi reconhecida pela comunidade médica em 1981, o que causou grande comoção, pois representava uma ameaça fatal e sem chances de cura.

O ano de 1990 teve outros marcos que delimitaram o rock brasileiro dos anos 80, que foi, segundo Dapieve (2000: 205), “a década que viu nascer e de certa forma conteve o BRock”. Esse mesmo autor aponta os seguintes fatos: a estréia do canal MTV no Brasil, em cuja programação predominava videoclipes internacionais; e a música sertaneja, que passou a dominar os demais espaços da mídia a partir de 1990, ano em que foi ao ar a novela *Pantanal* e em que Fernando Collor de Mello assumiu a Presidência da República, eleito pelos conservadores, a maioria do interior do país.

Tendo em vista o panorama histórico do BRock até 1990, verificou-se que, desde o seu início, esse gênero se destinava à juventude de classe média urbana, ou seja, a um público que compreende adolescentes (de 11 a 17 anos) e jovens adultos (de 18 a 29 anos), principalmente, dos grandes centros urbanos.

Portanto, pode-se afirmar que, num contexto histórico de transição de regime político (do ditatorial ao democrático), investigar a imagem de nação construída e compartilhada pelos jovens brasileiros em letras de canções

populares, consideradas como meros objetos de hedonismo e alienação política, mostra-se um caminho promissor para se compreender como o discurso, “atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados” (Maingueneau, 2000: 43), constitui o imaginário social e como o imaginário social constitui o discurso.

Definido o gênero musical, o próximo passo é a escolha dos compositores-intérpretes, que será descrito no item a seguir.

#### 4.2.2. OS COMPOSITORES-INTÉRPRETES

Inicialmente, é importante esclarecer que foram coletadas todas as letras de canções compostas e gravadas por esses artistas e incluídas em seus discos lançados entre os anos de 1978 a 1989 e registrados em suas discografias. No entanto, como o gênero BRock ou Rock Brasil teve seu marco inicial em 1982, esse também foi o ano de lançamento dos primeiros discos (LP) do gênero. Portanto, as obras da maioria dos representantes desse gênero têm como data inicial esse ano ou ano posterior, o que reduz o período de tempo, passando a começar em 1982 e a terminar em 1989.

Vale lembrar que só foram incluídos nessa seleção os artistas que compuseram e gravaram, eles mesmos (em carreira solo ou em grupo), suas composições em álbuns, constituindo uma discografia própria, sem considerar as composições gravadas por outros artistas, pois a discografia é tomada aqui como referência cronológica.

Diante do ecletismo intrínseco ao critério da representatividade em relação à música popular brasileira, optou-se por três nomes destacados pelo jornalista Arthur Dapieve (2000: 205), autor cuja obra é referência em obras posteriores que se propõem a contar a história do BRock, como Dapieve nomeia o Rock Brasil, não apenas o gênero musical, mas também o movimento cultural e artístico que encerra esse gênero e que estava em andamento nos anos de 1980. Os nomes destacados são de três integrantes de três grupos de prestígio junto ao público e à mídia e que, posteriormente, seguiram carreiras solo como compositores-intérpretes, continuando

individualmente o que já faziam junto aos grupos. São eles: Cazuzza, do Barão Vermelho; Renato Russo, do Legião Urbana; e Arnaldo Antunes, do Titãs. Todos três são citados como “poetas-letristas”, devido à predominância da função poética em suas letras, na medida em que empregam “os signos tanto por seu significante quanto por seu significado” (Charaudeau & Maingueneau, 2004: 246), pois “a matéria que compõe o significante não é inócua em relação ao significado” (Epstein, 2001: 46), participando da produção do sentido.

Interessa observar que cada um desses artistas representa a produção musical de diferentes capitais do país: Cazuzza, do Rio de Janeiro; Renato Russo, de Brasília; e Arnaldo Antunes, de São Paulo. Isso possibilita que se contemple a diversidade do gênero BRock ou Rock Brasil em relação à geografia do país e que se verifique se essa diversidade se constrói discursivamente no sentido de nação, mais especificamente, na construção da dimensão topográfica da cenografia.

#### 4.3. OS PROCEDIMENTOS DE DELIMITAÇÃO DO CORPUS: AS LETRAS DE MÚSICA

Após a efetuação dos procedimentos descritos no item 4.2, chegou-se ao número de 148 letras de música, sendo 80 de Cazuzza, 26 de Arnaldo Antunes e 42 de Renato Russo<sup>7</sup>. Porém, nesse número, incluem-se enunciados cujos temas não atendem à pergunta dessa pesquisa. Por isso, procedeu-se ao emprego de um método de delimitação do *corpus* de análise que se apóia nos conceitos de *isotopia* e de *reformulação*, discutidos no item 3.2.

A fim de estabelecer distinções e de definir a partir das diferenças, esse método será descrito nas próximas linhas em comparação a um outro método institucionalizado nos primórdios da AD e que caracteriza uma outra tendência

---

<sup>7</sup> Os álbuns desses compositores-intérpretes lançados no período em foco (1982-1989), conforme as discografias divulgadas em seus sites (ver referências bibliográficas), onde se encontram essas 148 letras de música, foram: Barão Vermelho (Som Livre, 1982); Barão Vermelho 2 (Som Livre, 1983); Barão Vermelho – Tema do filme Bete Balanço (Som Livre, 1984); Maior Abandonado (Som Livre, 1984); Cazuzza – Exagerado (Som Livre, 1985); Só se for a dois (Polygram, 1987); Ideologia (Polygram, 1988); O tempo não pára (Polygram, 1988); Burguesia (Polygram, 1989); Titãs (WEA, 1984); Televisão (WEA, 1985); Cabeça dinossauro (WEA, 1986); Jesus não tem dentes no país dos banguelas (WEA, 1987); Ô Blesq Blom (WEA, 1989); Legião Urbana (EMI, 1985); Dois (EMI, 1986); Que país é este (EMI, 1987); As quatro estações (EMI, 1989).

dessa disciplina, diferente da que é empregada neste trabalho: o *método harrisiano* ou *método dos termos-pivôs*.

Mainueneau (1993), ao ressaltar que as palavras ocupam um lugar privilegiado na consciência dos falantes, apresenta alguns estudos léxico-semânticos, entre eles os que aplicam o método dos termos-pivôs. Esse método, que “reduzia o discurso a um conjunto de proposições articuladas em torno de um termo-pivô” (p.133), recebeu muitas críticas, pois excluía a análise das dimensões textual e enunciativa do discurso. O objetivo desse tipo de análise era observar a variação semântica de uma palavra através da comparação dos ambientes de sua ocorrência.

Além das críticas de ordem lingüística, Mainueneau também aponta para o fato de que os termos-pivôs eram selecionados em função das perguntas do pesquisador, formuladas a partir de seu conhecimento sócio-histórico: “Escolher termos-pivôs consiste em definir os temas do discurso; ora, no método dos termos-pivôs não é o texto que possibilita a localização destes temas, mas os pressupostos do analista, que formula certas perguntas de ordem sócio-histórica sobre o corpus” (p. 134).

Portanto, ao empregar esse método, o pesquisador já tem em mente uma palavra e um certo *corpus*, onde ele pressupõe que tal palavra aparecerá. Além disso, como a análise se concentra em alguns termos e não no texto completo, o sentido desses termos pode não construir um tópico ou um “tema do discurso” (conforme a concepção desse autor, apresentada no item 3.2), servindo apenas de resposta às perguntas do pesquisador.

Apesar de tomar como ponto de partida uma pergunta de ordem sócio-histórica, o método empregado nesta pesquisa se diferencia do método dos termos-pivôs pelas seguintes razões:

- Não se pretendeu observar o conteúdo de uma palavra em seus contextos imediatos de ocorrência na materialidade dos textos, mas a construção de um tema (nação) em enunciados selecionados a partir de unidades lexicais em relação anafórica (no sentido amplo), identificadas no levantamento das palavras que constituem o *corpus*. Esse levantamento, que apresenta uma estatística lexical descontextualizada, é uma etapa da seleção do *corpus*, logo não é

considerado como um procedimento de análise. Essa tarefa, cujos resultados se encontram em anexo, foi realizada pela ferramenta Wordlist do software WordSmithTools.

- Também não se pretendeu aqui isolar esses termos do seu contexto lingüístico maior (o texto como um todo), nem do contexto da enunciação (a situação de produção do texto). O que se fez foi analisar cada enunciado selecionado, para, por fim, definir o tema nação, que deve ser entendido como uma construção lingüístico-enunciativa. Assim procedendo à definição do tema, os posicionamentos dos enunciadores se revelam, sinalizando a sua representação da nação. Nas palavras de Maingueneau (1993 b: 155): “Enunciar certos significantes, implica significar (nos dois sentidos da palavra) o lugar de onde enunciamos; é também significar *sobretudo o lugar de onde não enunciamos*, de onde, em hipótese alguma, se deve enunciar”.

O levantamento realizado pelo software WordSmithTools forneceu um inventário com a freqüência de todas palavras que constituem a materialidade dos enunciados coletados conforme os procedimentos descritos nos itens 4.1 e 4.2. A partir desse inventário, procedeu-se à listagem dos reformulantes lexicais de *nação*, ou seja, das designações por *palavras plenas*, que são palavras cuja significação evoca um referente distinto na mente dos falantes (Charaudeau & Maingueneau, 2004: 358). Entre as palavras plenas, encontram-se os substantivos e os adjetivos, que foram privilegiados nesta pesquisa, visto que o acesso aos seus referentes se faz pelas competências lexical e enciclopédica e, portanto, a co-referência se faz por anáfora cognitiva, fenômeno inerente à constituição das isotopias. Logo, esses reformulantes sinalizam uma isotopia total ou parcial que se constitui em torno do tópico ou subtema nação.

O próximo passo é apresentar a listagem dos reformulantes de *nação* que foram identificados no inventário lexical do *corpus* e que serviram de critério para a determinação dos enunciados a serem analisados quanto à cenografia. É preciso salientar que foram previamente excluídas as letras de música em língua estrangeira, podendo, no entanto, incidir alguns

estrangeirismos, que não foram considerados nesta etapa metodológica. Portanto, só foram consideradas as palavras em língua portuguesa.

Conforme o modo de apresentação do referente, objeto da reformulação, que é a noção de *nação* (ver item 2.2), os reformulantes encontrados foram:

- o substantivo próprio *Brasil*;
- os grupos nominais constituídos pelo adjetivo pátrio ou substantivo comum *brasileiro(s)*;
- e os grupos nominais constituídos pelos substantivos comuns *nação, país, pátria, estado*<sup>8</sup>.

Por conseguinte, o número total de letras de música que atenderam a todos os critérios descritos foi de 14, sendo 1 de autoria de Arnaldo Antunes, 5 de Cazuza e 8 de Renato Russo.

Portanto, a metodologia de análise desta pesquisa constitui-se, inicialmente, pelo traçado de um percurso de leitura (ou isotopia) na materialidade lingüística dos enunciados, a partir dos reformulantes de *nação*, para, em seguida, proceder à análise de cada letra de música quanto aos constituintes da cenografia. Essa análise se encontra no anexo.

Por fim, as cenografias das letras de música são agrupadas no capítulo 5 em torno de constituintes comuns, tomados como elementos organizadores de duas cenografias, onde são definidos os sentidos de *nação*.

---

<sup>8</sup> Inicialmente, foram considerados muitos outros reformulantes que atendiam aos critérios definidores da *nação* apontados por Hobsbawm (1990) e ao aspecto contrastivo inerente à constituição da identidade nacional. No entanto, decidiu-se por restringir o número de reformulantes àqueles que somente remetem à *nação* brasileira em sua totalidade para não aumentar o número de letras de música a ponto de tornar impraticável a análise proposta neste trabalho.

## 5. QUE PAÍS É ESTE? : A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO BRASILEIRA

Neste capítulo, são apresentadas as análises das cenografias das letras de música. Ainda que cada letra apresente uma cenografia, que se encontra no anexo, as análises foram agrupadas para constituir cenografias mais amplas que permitam que se contemple o *corpus* como um conjunto de enunciados em diálogo, que, no interdiscurso, constroem o sentido de nação. Portanto, esse sentido de nação é um tema, uma construção passível de análise porque é erigida a partir da significação dos elementos verbais do texto, significação essa que é reiterável, pois constitui os pré-construídos que ancoram todo enunciado no interdiscurso, princípio constituinte de todas as competências (conforme Maingueneau, 2001: 41), logo, constituinte do conhecimento. Desse modo, ao construírem sentidos em meio às coerções de um gênero de discurso, coerções que se definem pela finalidade, pelo suporte e pela relação entre os coenunciadores que se evidenciam na materialidade do enunciado, os sujeitos participantes da enunciação assumem posições em relação aos enunciados que circulam pela sociedade, tomando parte em uma comunidade discursiva. Em outras palavras, neste capítulo, o sentido de nação é analisado como uma imagem discursiva que integra a memória de uma coletividade.

Ao longo do texto, trechos das letras são citados para explicitar os dados analisados, sendo que as letras integrais com as indicações dos respectivos álbuns e compositores encontram-se no anexo.

Os dois próximos itens (5.1 e 5.2) apresentam duas cenografias que dividem e reúnem, em dois blocos, os enunciados do *corpus*. No entanto, esses blocos, como será explicado no item 5.3, podem ser conjugados, uma vez que ambas as cenografias são complementares. Mas, para não comprometer a clareza necessária à didaticidade do texto, apresenta-se separadamente a cenografia de cada conjunto de enunciados que se aproximam por construírem de modo semelhante um dos constituintes cenográficos, que, no caso das duas cenografias aqui apresentadas, são o enunciador e a cronografia, respectivamente.

### 5.1. *SOU DE LUGAR NENHUM* :

#### A CENOGRAFIA DA CRISE DA IDENTIDADE NACIONAL

Como esta cenografia resulta do agrupamento das cenografias de parte dos enunciados que integram o *corpus* da pesquisa, segue a lista das letras de música que serão citadas neste item:

- Lugar nenhum
- Manhatã
- Burguesia
- Que país é este
- Petróleo do futuro
- Baarder-Meinhof Blues
- 1965 (Duas Tribos)
- O lobo mau da Ucrânia
- Se fiquei esperando meu amor passar

Verificou-se nas análises que uma das instâncias da locução discursiva, o enunciador, assume a função de elemento catalisador e organizador dos demais constituintes cenográficos (co-enunciador, topografia e cronografia), uma vez que essa cenografia está centrada na construção da identidade do enunciador, o que constitui um traço da *letra de música*, pois a sua proximidade em relação à poesia se dá na expressão do ponto de vista do *eu* que se responsabiliza pelo enunciado. Desse modo, verifica-se a interação das dimensões da cenografia, que se definem mutuamente, uma vez que o espaço e o tempo da enunciação são definidos pelo lugar e o momento em que o enunciador toma a palavra.

Logo, o enunciador da cenografia da crise da identidade nacional constrói essa identidade em crise pela *negação*, apresentando duas diferentes configurações identitárias: a) ora negando o pertencimento a qualquer nação ou à nação como comunidade de concidadãos e, assim, negando a identidade nacional; b) ora definido sua identidade como emigrado. Cada uma dessas configurações é detalhada nos títulos a seguir.



### 5.1.1. O não-pertencimento à nação

**Não sou brasileiro,  
Não sou estrangeiro.  
Não sou brasileiro,  
Não sou estrangeiro.  
Não sou de nenhum lugar,  
Sou de lugar nenhum.**

**(Lugar nenhum)**

Neste fragmento, a negação se constrói de diversas maneiras: inicialmente, tem-se uma negação descritiva (**Não sou brasileiro**), que atribui ao enunciador outra nacionalidade ou a propriedade de estrangeiro, que, no entanto, é negada no verso seguinte (**Não sou estrangeiro**), onde se anula a descrição feita anteriormente e o seu pressuposto afirmativo (ser estrangeiro ou de outra nacionalidade); por fim, tem-se a negação polêmica nos versos que remetem ao título da letra, **Não sou de nenhum lugar / Sou de lugar nenhum**, onde é marcada a discordância do enunciador em relação ao pressuposto de que, como todos são de algum lugar, ele também deve ser. Ao proceder à negação polêmica, o enunciador ratifica e explica as negações anteriores, além de explicitar e enfatizar sua recusa do pressuposto do pertencimento.

Portanto, pelo emprego das marcas de negação, como o advérbio **não** e pronome indefinido **nenhum**, no trecho acima, compreende-se que o enunciador não reconhece nenhuma nacionalidade como sua, porque contesta qualquer parâmetro identitário restritivo, o que indica um posicionamento ambíguo: ser de lugar nenhum, não estar aqui nem aí, é ser de todos os lugares, é estar em toda parte, mas também é negar a necessidade de pertencer a algum lugar ou de estar em algum lugar, ou seja, é desejar a propriedade da onipresença, que indica uma atitude cosmopolita, ou desejar a propriedade do anonimato, apagando a própria existência ao negar qualquer origem, o que indica uma atitude errante e indiferente:

***Nenhuma pátria me pariu.  
Eu não tô nem aí.  
Eu não tô nem aqui.***

***(Lugar nenhum)***

O Brasil, enquanto pátria (terra natal), e o exterior, as demais nações que definem os contornos da pátria, constituem o espaço de referência dos dêiticos ***aí*** e ***aqui*** nos versos acima. A negação dessas duas marcas e, conseqüentemente, de seus referentes confirma as duas interpretações da categoria do enunciador, a do cosmopolitismo e a da errância, pois, pela repetição do advérbio ***não***, ele nega estar em algum desses dois espaços, o Brasil ou o exterior. Contudo, a expressão ***Eu não tô nem aí*** é polissêmica, porque não apenas nega o espaço externo à nação - sentido que só se constrói após a leitura do verso seguinte, ***Eu não tô nem aqui***, no qual o dêitico ***aqui*** refere-se ao espaço empírico da nação, onde se encontra o enunciador -, como também nega estar no mesmo espaço do co-enunciador, espaço de referência da dêixis empírica, além de expressar indiferença, sendo que esse sentido se apóia no pré-construído cultural dos falantes da língua portuguesa no Brasil, que empregam a expressão ***não tô nem aí*** como equivalente à ***não me importo com isso***. De qualquer modo, a polissemia dessa expressão conduz às duas interpretações anteriores: a da busca pela onipresença, ao negar compartilhar qualquer espaço com o co-enunciador; e a da postura indiferente de quem nega qualquer origem.

A predominância do tempo presente de valor genérico e atemporal (Maingueneau, 1994: 83), marcado nos verbos ***ser*** e ***estar***, corrobora a tese da simultaneidade inerente ao cosmopolitismo da globalização, que propõe a integração mundial através das tecnologias de comunicação e do consumo, e a tese da continuidade inexorável do anonimato, como conseqüência dessa integração patrocinada pelas empresas transnacionais, que homogeneíza os indivíduos, reduzindo-os a uma massa anônima de consumidores. Assim, não pertencer a nenhum lugar é simplesmente estar no mundo, existir, ou estar fadado a errar pelo mundo anonimamente.

**Ah, se eu soubesse lhe dizer  
O que fazer pra todo mundo ficar junto  
Todo mundo já estava há muito tempo  
E o que é que eu tenho a ver com isso?  
Sou brasileiro errado  
Vivendo em separado  
Contando os vencidos  
De todos os lados.**

**(Petróleo do futuro)**

No trecho acima, o enunciador se coloca à parte (**E o que é que eu tenho a ver com isso?**) e vive em separado, porque não encontra o seu lugar no todo da nação. Logo, ele não se identifica com os demais brasileiros (**Sou brasileiro errado**), seus concidadãos, negando que pertença à mesma comunidade. Logo, o enunciador vive o paradoxo de ser uma parte deslocada do todo, ao reconhecer que, embora sua origem seja o todo (**Sou brasileiro**), não consegue se integrar a ele, porque é diferente, **errado**.

**Não estatize os meus sentimentos  
Pra seu governo  
Meu estado é independente**

**(Baader-Meinhof Blues)**

Vê-se, nesse versos, que o enunciador, pelo uso do verbo no modo imperativo, pede que não estatizem seus sentimentos, ou seja, que não imponham normas a eles, porque ele quer ser um **estado independente**, quer ter o governo da própria vida e só seguir as suas próprias leis. Enfim, ser governante de si mesmo, ser governado por si mesmo e governar para si mesmo, sem se submeter ao controle de ninguém, logo, não reconhece qualquer outro Estado que não seja o dele, Estado esse que é identificado com o próprio enunciador. Essa idéia de Estado faz coincidir a identidade nacional com a identidade individual.

**A violência é tão fascinante  
E nossas vidas são tão normais  
E você passa de noite e sempre vê**

**Apartamentos acesos  
Tudo parece ser tão real  
Mas você viu esse filme também (...)  
Nós assistimos televisão  
também  
Qual é a diferença?**

**(Baader-Meinhof Blues)**

O enunciador, que se coloca ao lado do co-enunciador ao empregar o emblema de pessoa **nós** no fragmento acima, não consegue distinguir o que vê pela televisão do que vê com os próprios olhos, pois a realidade da TV é tão violenta e vazia quanto a realidade da vida. O título **Baader-Meinhof Blues** e o diálogo que introduz a letra cantada referem-se: à violência noticiada pela TV, apontando como referente a organização terrorista alemã Baader-Meinhof<sup>9</sup>, surgida em 1970 e liderada por Andreas Baader, integrante de movimento estudantil que fugiu da polícia com a ajuda da jornalista Ulrike Meinhof após ser preso pela explosão de uma loja de departamentos em Frankfurt; e à violência urbana, praticada em batidas policiais, como no diálogo que inicia a canção, transcrito abaixo, onde se desenha essa situação:

**-Ei, olha lá! Acho que aquele cara tá seguindo a gente. Ei, cara! Vai mais rápido. Eles estão seguindo a gente. Pô, eu sei que a gente não fez nada, mas eles estão seguindo a gente. Olha lá, cara! Ele tá pra lá, ele tá pra lá.  
-Sai do carro, garoto! Mãos na cabeça.  
-Pô, que é isso, porra? Porra, a gente não fez nada.  
-Sai do carro, garoto!  
-Que é isso, porra?  
-Tão com medo, porra? Não quero saber. Que papo é esse? Quietinho aí. Muito quietinho aí, porra. Cadê, cadê a maconha, porra?  
-Cara, a gente não fuma nem nada. Que papo é esse? Deixa a menina. Deixa a menina, cara. Que que é isso, porra!**

**(Baader-Meinhof Blues)**

---

<sup>9</sup> < [www.baader-meinhof.com](http://www.baader-meinhof.com) >. Acesso em: 14 mai. 2005.

Por isso, o enunciador rejeita ambas as realidades:

***Já estou cheio de me sentir vazio  
Meu corpo é quente e estou sentindo frio***

***(Baader-Meinhof Blues)***

Assim, pelas designações empregadas na letra acima mencionada e pelo plurilingüismo interno dessa e das demais letras que participam da construção das duas imagens do enunciador definidas neste item (5.1), caracterizado pelo registro coloquial jovem e urbano, marcado nas formas de tratamento informal (***Cara, a gente***), em gírias e formas sincopadas (***Cadê, pô, tô***), é possível definir dois espaços:

- o espaço da televisão, da normalidade ditada pelos estereótipos urbanos (***Apartamentos acesos***), uma vez que as sedes das empresas de comunicação estão nas grandes cidades e delas transmitem informações para as demais regiões; esses estereótipos evidenciam os paradoxos resultantes da inversão dos valores da sociedade, que geram incertezas e fazem com que o enunciador não se reconheça como membro da nação:

***Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber  
Afinal, amar ao próximo é tão demodé***

***(Baader-Meinhof Blues)***

- o espaço do corpo do enunciador, que equivale às fronteiras do seu Estado:

***Meu estado é independente***

***(Baader-Meinhof Blues)***

O tempo, nesses dois espaços, é o presente marcado nos verbos, que, segundo Maingueneau (1994: 83-84), é uma forma temporal “zero” ou

atemporal, mas que não deve ser considerada isoladamente, pois, nos enunciados em que é empregado esse tempo verbal, as designações contribuem para a construção de um sentido genérico que permite construir definições, propriedades e relações alheias à temporalidade. Esse tempo é o presente simultâneo da TV e do EU, que valida a sucessão de “agoras”, a coincidência temporal que estabelece um sentimento coletivo de unidade e constância, como o que une a nação (Anderson, 1989: 35): todos têm acesso às informações pela TV ao mesmo tempo, ainda podendo ser em tempo real, ao vivo, no momento em que acontecem, além de viver cada um o seu momento individualmente.

***Quando se aprende a amar  
O mundo passa a ser seu  
Sei rimar romã com travesseiro  
Quero minha nação soberana  
Com espaço, nobreza e descanso***

***(Se fiquei esperando meu amor passar)***

Ao se definir pelas designações ***meu estado*** e ***minha nação*** (essa última citada acima), tomando a si mesmo como referente dessas designações, o enunciador também nega pertencer a qualquer lugar, pois sua nação é onde ele está. Essa negação se faz pela afirmação, uma vez que uma propriedade é negada pela afirmação de uma propriedade oposta (conforme capítulo 3, p. 46). Assim, tem-se que ao afirmar que ***seu estado é independente*** e que ***quer sua nação soberana***, tomando a si como referente, o enunciador nega qualquer outro referente para o espaço do ***estado*** e da ***nação***, logo, essas afirmações equivalem à seguinte negação: ***sou de lugar nenhum***.

Nos versos e no título acima, verifica-se, pelas marcas de primeira pessoa nos verbos e nos pronomes possessivos, que o enunciador está centrado nas suas emoções e nas necessidades do seu espírito, culminando na citação de uma passagem de texto da liturgia católica, que evidencia o seu caráter religioso:

**"Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
Tende piedade de nós  
Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
Tende piedade de nós.  
Cordeiro de Deus que tirai os pecados do mundo  
Dai-nos a paz"**

**(Se fiquei esperando meu amor passar)**

Vê-se aqui que o discurso religioso atravessa a letra de música, produzindo, como efeito de sentido, um pedido do enunciador por remissão e paz, o que reitera o seu desejo por uma **nação soberana, com espaço, nobreza e descanso**, ou seja, o enunciador pede para si o que deseja para essa nação, logo verifica-se a relação de co-referência entre os embreantes de primeira pessoa e a designação **nação**, empregados nessa letra. Desse modo, a religião é um constituinte dessa nação individual, cujo território é o corpo daquele que a governa soberanamente: o enunciador.

Verifica-se, portanto, na imagem desse enunciador, que o quadro de referência que dava aos cidadãos uma ancoragem estável para a construção de sua identidade nacional está mudando (Hall, 2001: 7), uma vez que a nação não parece atender às necessidades dos seus cidadãos, o que se evidencia na inversão dos valores e no agravamento da violência, conseqüências das políticas de globalização, principalmente, nos países em desenvolvimento, onde a instabilidade econômica compromete a sua governabilidade e tira dos Estados o poder de decisão nos assuntos globais, que por sua vez influenciam o cotidiano nacional, marcado por profundas desigualdades sociais (Canclini, 2003: 21). Assim, o enunciador constrói "várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas" (Hall, 2001: 12), como essa do não-pertencimento à nação e a do emigrado, descrita a seguir.

#### 5.1.2. O emigrado

**Cheguei aqui num pé-de-vento  
Já tenho carro e apartamento  
Sou brasileiro mandingueiro  
Tô aqui pelo dinheiro  
Virei chicano, índio americano  
Blusão de couro, os States são meus  
Agora eu vivo no dentista**

## ***Como um bom capitalista***

***(Manhatã)***

O enunciador se define como um brasileiro emigrado que vive ilegalmente nos **States**, mais precisamente em **Manhatã**, forma adaptada ao português do nome Manhattan, que designa a região mais valorizada da cidade americana de Nova York, espaço cosmopolita, pois atrai pessoas de todo o mundo que buscam a realização do “sonho americano” de fazer fortuna, de viver bem e de ter sucesso, sucesso esse que só parece possível no exterior, ainda que a fortuna sejam os espólios da terra natal, referidos, no fragmento abaixo, como **uma pasta cheia de dólares**:

***Mas também existe o bom burguês  
Que vive do seu trabalho honestamente  
Mas este quer construir um país  
E não abandoná-lo com uma pasta de dólares***

***(Burguesia)***

Abandonar a nação e assumir a condição de emigrado são práticas freqüentes dos habitantes de países em desenvolvimento, como o Brasil, que buscam oportunidades e condições de vida melhores, pois, em relação às nações estrangeiras, o Brasil é situado entre as que integram o referente da designação **Terceiro Mundo**, posição ridicularizada pelo enunciador nos versos a seguir:

***Que país é este?  
Terceiro Mundo se for  
Piada no exterior***

***(Que país é este)***

Como referido anteriormente no fragmento da letra intitulada **Burguesia**, há o **bom burguês, que vive do seu trabalho honestamente**, mas também há o mau burguês, representante de uma burguesia que fede:



***A burguesia fede  
A burguesia quer ficar rica (...)  
Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia***

***(Burguesia)***

Essa burguesia, como a maioria da população brasileira<sup>10</sup>, reside em cidades, espaços das desigualdades, das contradições e da inversão dos valores, onde as áreas urbanas mais pobres (as **favelas**) são equiparadas ao **senado**, câmara dos representantes do poder legislativo federal situada na capital nacional, pela “sujeira malcheirosa” das ações ilícitas, como a violência autorizada por quem detém o poder (político ou econômico), para o **descanso do patrão**. Sujeira essa, portanto, subjacente a todos os setores da sociedade:

***E se interessa por seu povo  
Em seres humanos vivendo como bichos  
Tentando te enforcar na janela do carro  
No sinal, no sinal  
No sinal, no sinal.***

***(Burguesia)***

***Nas favelas, no senado  
Sujeira pra todo lado  
Ninguém respeita a constituição  
Mas todos acreditam no futuro da nação  
Que país é este? (...)  
Na morte eu descanso mas o sangue anda solto  
Manchando os papéis, documentos fiéis  
Ao descanso do patrão***

***(Que país é este)***

***Quando querem transformar  
Dignidade em doença  
Quando querem transformar Inteligência em traição  
Quando querem transformar  
Estupidez em recompensa  
Quando querem transformar  
Esperança em maldição  
É o bem contra o mal (...)***

---

<sup>10</sup> Segundo o último censo do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, realizado em 2000, 81,25% da população brasileira mora em áreas urbanas (<[http://www.ibge.gov.br/brasil\\_em\\_sintese/default.htm](http://www.ibge.gov.br/brasil_em_sintese/default.htm)>. Acesso em: 11 mai. 2005).

**Mataram um menino  
Tinha arma de verdade  
Tinha arma nenhuma  
Tinha arma de brinquedo  
Eu tenho um autorama  
Eu tenho Hanna Barbera  
Eu tenho pêra, uva e maçã  
Eu tenho Guanabara  
E modelos Revell**

**(1965 (Duas Tribos))**

Essas contradições resultantes das acentuadas desigualdades nos espaços urbanos podem ser sintetizadas na dicotomia universal do bem contra o mal, que estabelece a distinção entre as **Duas Tribos**, no título da letra acima. O enunciador que se responsabiliza por esse último enunciado, assumindo o embreante **Eu**, apresenta-se, por um conjunto de designações, como um jovem de classe média, que mora, em **1965**, no antigo estado da **Guanabara**, extinto em 1975<sup>11</sup>, cuja capital foi a capital nacional, que tem brinquedos sofisticados (**autorama, modelos Revell**), que assiste a desenhos animados (**Hanna Barbera**) e que não brinca com armas, mas brinca de **pêra, uva, maçã** e salada mista. Assim, coloca-se **do lado do bem**, como um **bom burguês**:

**Estou do lado do bem  
Com a luz e com os anjos**

**(1965 (Duas Tribos))**

Nesse espaço urbano, verifica-se o conflito, gerado pelos interesses da burguesia, entre o nacional e o estrangeiro:

**A burguesia quer ir a New York fazer compras (...)  
São caboclos querendo ser ingleses**

**(Burguesia)**

A referência à constituição mestiça do povo brasileiro pela designação de **caboclos** é confrontada com o seu desejo de ser **ingleses**, rejeitando,

<sup>11</sup> <<http://oglobo.globo.com/jornal/especiais/fusao/capa.asp>>. Acesso em: 15 mai. 2005.

assim, a identidade nacional brasileira substituindo-a por outra. Essa substituição é ratificada nos versos a seguir, onde o enunciador deixa de ser **paraíba** para tornar-se **South American**, enfatizando o prestígio dos elementos estrangeiros, já mencionados no início deste item, como o território (morar fora do país de origem) e o idioma: **Vou xingando em português / Depois gasto o meu inglês**. Com efeito, verifica-se nessa relação de plurilingüismo externo entre o inglês e o português a formação de uma interlíngua cosmopolita, que pretende mostrar-se antenada com o mundo e harmonizada com a cultural global, irradiada, principalmente, de três capitais norte-americanas, Nova York, Miami e Los Angeles, que Canclini (2003: 165) considera como “capitais culturais latino-americanas (e não apenas referências estrangeiras de prestígio)”, uma vez que recebem um grande número de cidadãos de países da América Latina, entre eles, artistas e intelectuais:

**E quando a saudade aumenta  
Descolo um feijão com pimenta  
E um Hollywood no chinês  
Lá na rua 46 (...)  
Vou xingando em português  
Depois gasto o meu inglês (...)  
Não sou mais paraíba  
Sou South American  
Aqui em Manhatã  
Aqui em Manhatã**

**(Manhatã)**

O presente predomina como tempo verbal, indicando que a permanência da condição de emigrado é vantajosa, pois, desse modo, tem-se o prestígio que não se teria no país de origem:

**Só tenho visto de turista  
Mas sou tratado como artista  
E até garçon me chama de sir.**

**(Manhatã)**

A busca por melhores condições de vida fora do território nacional é legitimada pelas incertezas e pelo medo gerados pelas desigualdades e

distorções nos espaços urbanos, onde se concentram as informações da nação e do mundo e, por isso, os espaços das decisões, ainda que incertas, e também pelo medo gerado pela vulnerabilidade do território frente a uma ameaça nuclear:

### ***O Brasil é medroso***

***(Burguesia)***

***Meus olhos são bem grandes pra te secar  
Minha boca é um bueiro que vai te sugar  
E a minha narigona  
Te cheira bonitona  
Sou o lobo mau que veio da Ucrânia  
Cheguei no Brasil  
Na terra azul de anil  
Back, back from Chernobyl  
O lobo mau de Chernobyl***

***(O lobo mau da Ucrânia)***

Nos últimos versos citados acima e no título da letra (***O lobo mau da Ucrânia***), verifica-se a captação<sup>12</sup> da narrativa infantil *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm. O enunciador, que assume o referente dos embreantes de primeira pessoa, atribui a si o caráter da personagem do lobo mau, ameaçando a imagem paradisíaca do território nacional, descrita no refrão ***Cheguei no Brasil / Na terra azul de anil*** e pelo adjetivo ***bonitona***. Quanto à sua nacionalidade, o enunciador identifica-se como sendo ***da Ucrânia***, mais precisamente de ***Chernobyl***, usina nuclear desse país, onde a explosão de um dos reatores, em 1986, espalhou radiações nocivas que vitimaram milhares de pessoas e deixaram seqüelas em milhões. Esse acidente ocorreu apenas um ano depois do início das operações na Usina Nuclear de Angra 1<sup>13</sup>, localizada na cidade de Angra dos Reis, no litoral sul do estado do Rio de Janeiro (região muito conhecida e visitada por suas paisagens naturais), provocando discussões acerca da segurança da usina brasileira.

---

<sup>12</sup> A captação, numa perspectiva interdiscursiva, consiste no “reinvestimento” da autoridade ou aceitabilidade de um enunciado por outro de forma positiva, ou seja, não depreciadora. Portanto, é uma forma de imitação de um texto e de seu gênero, que não pretende falseá-lo, mas transferir a sua autoridade ao texto imitador (Charaudeau & Maingueneau, 2004: 94).

<sup>13</sup> <<http://www.eletronuclear.gov.br/novo/pdf/sbanga1.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2005.

O enunciador se apresenta como uma ameaça estrangeira (***Back, back from Chernobyl***) e o uso de palavras da língua inglesa sugere a globalização dessa ameaça, que põe em risco todo o planeta, uma vez que existem usinas nucleares em vários países do mundo.

A esses referentes, que ancoram a cenografia na situação empírica, cujos dados constituem o conhecimento enciclopédico dos falantes, e que, portanto, manifestam a reflexividade enunciativa, somam-se os embreantes temporais verbais, indicando que as ações do passado (***veio*** e ***Cheguei***) desencadearam as ameaças do presente que, por sua vez, projetam ações para o futuro. Portanto, o fluxo temporal promove a continuidade: o passado assombra o presente, que ameaça o futuro, formando um ciclo de medo que perdura, pois se mantém nas incertezas geradas pelo próprio medo:

### ***O medo do futuro que não te abandona***

#### ***(O lobo mau da Ucrânia)***

Desse modo, a vulnerabilidade do território devido à precariedade dos recursos tecnológicos e à negligência quanto à segurança, resultante da falta de domínio do conhecimento sobre tais tecnologias, é enfatizada pela descrição das paisagens naturais do país colocada no refrão e nos seguintes versos da letra de ***O lobo mau da Ucrânia***:

#### ***Pra você o perigo mora em terras distantes Em livros pendurados na estante***

Assim, essa vulnerabilidade ameaça a identidade nacional e a cidadania, uma vez que põe em xeque a soberania nacional e deixa vulneráveis os seus cidadãos.

Diante disso, conclui-se que a identidade nacional é preterida pela de emigrado ao negar aquela pela afirmação desta. Assim, ao afirmar que é ***South American***, que virou ***chicano, índio americano***, que é um ***caboclo querendo ser inglês*** ou ***que veio da Ucrânia***, o enunciador se descreve como emigrado, uma vez que os referentes dessas designações substituem o território, o Estado e a língua nacional por outros. Vê-se aqui novamente um

procedimento semelhante à negação descritiva, no entanto, a descrição é feita pela afirmação, que, em contrapartida, nega uma propriedade subjacente à afirmação, que, neste caso, é a propriedade de cidadão residente no Brasil. Ao negar essa propriedade pela afirmação da identidade de emigrado, o enunciador não nega a sua condição de cidadão brasileiro, mas deprecia os elementos constitutivos da nação e, por conseguinte, constrói uma imagem negativa dessa nação.

Como para uma certa imagem do enunciador corresponde uma imagem do co-enunciador, têm-se, portanto, que esse é identificado de duas maneiras em ambas as configurações identitárias do enunciador da cenografia da crise da identidade nacional: ora identificando-se com o enunciador no embreante **nós**, ora sendo colocado como o outro diferente a que o enunciador se opõe pelo uso do embreante **você**, dos possessivos e das desinências verbais correspondentes a essa pessoa, assim como os pronomes e as desinências verbais da segunda pessoa (tu).

A seguir, apresenta-se a segunda cenografia definida pela análise do *corpus* da pesquisa, que mantém uma relação de complementaridade com a cenografia apresentada neste item.

## 5.2. SEMPRE MAIS DO MESMO :

### A CENOGRAFIA DA NAÇÃO CIRCULAR

Como no item anterior, segue a lista das letras de música que participam da construção da cenografia da nação circular:

- 1965 (Duas Tribos)
- Geração Coca-cola
- Brasil
- O tempo não pára
- Mais do mesmo
- Faroeste caboclo
- Que país é este

É importante observar que algumas letras participam de ambas as cenografias (da crise da identidade nacional e da nação circular), o que evidencia a sua relação de complementariedade, que será discutida no item seguinte (5.3).

Verificou-se, então, que o elemento catalisador e organizador da cenografia da nação circular, que agrupa as cenografias das sete letras citadas é a cronografia. A centralidade desse constituinte é demonstrada em dois dos títulos acima, que o definem e resumem: **Mais do mesmo** e **O tempo não pára**:

**Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim  
E agora você quer que eu fique assim igual a você  
É mesmo  
Como vou crescer se nada cresce por aqui?  
Quem vai tomar conta dos doentes?  
E quando tem chacina de adolescentes?  
Como é que você se sente?  
Como é que você se sente?  
Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel  
Sempre mais do mesmo**

**(Mais do mesmo)**

**Nas noites de frio é melhor nem nascer  
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer  
E assim nos tornamos brasileiros  
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro  
Transformam o país inteiro num puteiro  
Pois assim se ganha mais dinheiro (...)  
Eu vejo o futuro repetir o passado  
Eu vejo um museu de grandes novidades  
O tempo não pára  
Não pára, não, não pára**

**(O tempo não pára)**

O enunciador, marcado nos embreantes de primeira pessoa do singular, desenha um quadro (topografia e cronografia) em que não há perspectiva de mudança (**Sempre mais do mesmo**), pois continuam a violência (**Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel**), as péssimas condições de vida (**Quem vai tomar conta dos doentes?**) e a falta de oportunidades (**Desses 20 anos nenhum foi feito para mim / Como vou crescer se nada cresce por aqui?**). Por isso, o **retrato do país**, que corresponde à imagem do quadro da enunciação referida nos versos a seguir, está queimado, pois foi distorcido pela violência e pelas desigualdades sociais, que o co-enunciador, marcado no embreante **você**, não quer ver nem ouvir:

***E agora você quer que eu fique assim igual a você  
(...)  
Não era isso que você queria ouvir?  
Ah! bondade sua me explicar com tanta  
determinação  
Exatamente o que eu sinto, como penso, como sou  
Eu realmente não sabia que eu pensava assim  
E agora você quer um retrato do país  
Mas queimaram o filme***

***(Mais do mesmo)***

Nesse retrato queimado, vê-se o apagamento das diferenças quando o enunciador se define como sendo definido pelo co-enunciador. Esse apagamento culmina na morte dos índios e da sua cultura, a partir do momento em que são assimilados pela cultura urbana globalizada:

***Todos os índios foram mortos***

***(Mais do mesmo)***

***Mas o Brasil vai ficar rico  
Vamos faturar um milhão  
Quando vendermos todas as almas  
Dos nossos índios num leilão.***

***(Que país é este)***

***Ver TV a cores  
Na taba de um índio  
Programada pra só dizer sim, sim***

***(Brasil)***

Logo, vender as almas dos índios, que, desde o século XIX, com o surgimento da literatura romântica brasileira, representam as origens da cultura nacional, o seu traço mais peculiar, é vender a alma do povo brasileiro, que, assim, perderia parte importante de sua memória e, conseqüentemente, de sua identidade. Assim, conforme Canclini (2003: 80), o elemento indígena aparece como símbolo de resistência à globalização, remetendo ao passado que antecede o período colonial, quando foi imposta às sociedades americanas uma ordem que privilegiava os europeus em detrimento dos nativos,



associando àqueles a idéia de civilização e a esses a de barbárie, idéia essa que deprecia e apaga gradativamente a cultura nativa: “O maniqueísmo (...) em sua última ressurreição - quando se desacreditaram os partidos políticos, os sindicatos e outras instituições modernas -, assumiu a forma mais extrema da oposição entre o próprio e o alheio: indígenas contra a globalização”.

Esse quadro de marginalização (*Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro*) e de violência (*Nas noites de frio é melhor nem nascer / Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer*) permanece, pois **o tempo não pára**, é sempre presente como o tempo marcado nos verbos dessa letra. Esse é o tempo “zero”, que valida ações, definições e propriedades, corroborando seu valor genérico e atemporal (Maingueneau, 1994: 83-84). É o tempo cíclico das estações (*noites de frio e de calor*), que liga o passado ao futuro numa ciranda contínua, que torna indistintas as divisões cronológicas, uma vez que a continuidade subtrai-lhes o significado. Logo, não há mudanças, pois o fluxo temporal, que é circular, assegura a atualização do estado das coisas, ou seja, a repetição. Ao se repetir, tudo se torna perene, como a prostituição do país e de seu povo em transações financeiras:

***Transformam o país inteiro num puteiro  
Pois assim se ganha mais dinheiro***

***(O tempo não pára)***

Assim, o enunciador pode se colocar como profeta, já que tudo o que se repete torna-se previsível:

***Eu vejo o futuro repetir o passado  
Eu vejo um museu de grandes novidades***

***(O tempo não pára)***

Logo, não há mudanças, mas repetições, ainda que haja descontentamento:

***Mas agora chegou nossa vez  
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês  
Somos os filhos da revolução***

**Somos burgueses sem religião  
Somos o futuro da nação Geração Coca-Cola  
Depois de vinte anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do jogo sujo  
Não é assim que tem que ser?  
Vamos fazer nosso dever de casa  
E aí então, vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis  
Fazer comédia no cinema com as suas leis**

**(Geração Coca-cola)**

O enunciador, marcado nos embreantes de primeira pessoa do plural, se define pela oposição à geração anterior, os ascendentes da **Geração Coca-cola**, e ao regime político implantado a partir do golpe de 1964, designado como **revolução** por aqueles que assumiram o poder, instaurando a ditadura:

**Somos os filhos da revolução (...)  
E aí então, vocês vão ver  
Suas crianças derrubando reis**

**(Geração Coca-cola)**

Entretanto, esse enunciador também vai jogar sujo como aprendeu com a geração anterior:

**Depois de vinte anos na escola  
Não é difícil aprender  
Todas as manhas do jogo sujo  
Não é assim que tem que ser?**

**(Geração Coca-cola)**

Logo, ele não declara qualquer pretensão de fazer uma revolução, pois enuncia que fará uso dos mesmos meios empregados para a manutenção da situação vigente, o que ressalta mais o caráter rebelde desse enunciador do que propriamente o caráter revolucionário<sup>14</sup>. Ainda que enuncie em tom de afrontamento, que vão derrubar reis e rir das suas leis, em referência à

---

<sup>14</sup> É importante ressaltar a diferença de significação dos adjetivos **rebelde** e **revolucionário**. O primeiro refere-se a quem “se rebela contra a autoridade constituída; insurgente, revoltoso”; o segundo, a quem é “adepto da revolução; que é partidário de renovações políticas, morais ou sociais” (*Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI – versão 3.0: verbetes rebelde e revolucionário*).

Revolução Francesa, é mais evidente o descontentamento do enunciador do que uma proposta de mudança (***Mas agora chegou a nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês***), descontentamento que nesses versos é expresso nas palavras ***vez*** e ***volta***, que indicam revide. Portanto, o ***jogo sujo*** tende a se repetir geração após geração.

Essa atitude rebelde também é notada no tom zombeteiro e inquiridor dos versos abaixo assumidos por um enunciador marginalizado, colocado à margem da sociedade, que constrói essa imagem pelas marcas de primeira pessoa, em geral, pronomes oblíquos em função de objeto, função essa que ressalta a sua condição desprivilegiada, e pelas marcas da negação descritiva:

***Não me convidaram  
Pra essa festa pobre (...)  
Não me ofereceram  
Nem um cigarro (...)  
Não me elegeram  
Chefe de nada (...)  
Não me sortearam  
A garota do "Fantástico"  
Não me subornaram  
Será que é o meu fim (...)  
Brasil  
Mostra a tua cara  
Quero ver quem paga  
Pra gente ficar assim  
Brasil  
Qual é o teu negócio?  
O nome do teu sócio?  
Confia em mim  
Grande pátria desimportante  
Em nenhum instante  
Eu vou te trair  
(Não vou te trair)***

***(Brasil)***

Designado por nome próprio (**Brasil**) e grupo nominal (**Grande pátria desimportante**) em função de vocativo, função essa que, ao lado dos verbos no imperativo (**Mostra, Confia**), indica uma marca de oralidade, o co-enunciador é a personificação do país na figura de um negociante que esconde seus negócios (**Brasil / Qual é o teu negócio? / O nome do teu sócio? / Confia em mim**). Evidencia-se, portanto, uma relação assimétrica entre os coenunciadores, pois o enunciador questiona a sua posição marginal nessa relação, zombando da grandeza e da importância do co-enunciador, porém, prometendo-lhe lealdade, ou seja, nunca trair a Pátria, como fazem aqueles que pagam **pra gente ficar assim**. Nos versos a seguir, mais uma vez não se verifica mudança: o passado se atualiza, tornando-se presente, no uso da palavra **já** e da locução **antes de**, intercaladas pelo verbo vir no presente, indicando um movimento de extensão:

**Não me convidaram  
Pra essa festa pobre  
Que os homens armaram pra me convencer  
A pagar sem ver  
Toda essa droga  
Que já vem malhada antes de eu nascer**

**(Brasil)**

O verbo pagar, associado ao verbo ficar, pressupõe suborno, comprometimento ou dívida (**Quero ver quem paga / Pra gente ficar assim**). Tudo isso remete a uma cena que se desenrola na contemporaneidade, tempo da globalização, em que o Estado torna-se dependente do capital transnacional de empresas e instituições financeiras, como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional, tempo esse que coincide com o momento histórico (o fim do regime militar e o período da redemocratização). Assim, a cronografia, o tempo do enunciado, reflete o tempo da história, da situação de enunciação empírica. E junto a isso, tem-se a perpetuação do estado das coisas, que faz com que a história não seja percebida, pois, segundo Le Goff (2003: 207), a distinção entre passado e presente “é uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas” e essa distinção se faz pela periodização histórica, balizada pelas mudanças, que, portanto, são inerentes à própria história. Logo, fazer história é mudar o status quo. Se não há mudança, ou se a

mudança é insignificante a ponto de não ser percebida, a memória coletiva documenta como esquecimento, uma página em branco na história, que, conforme apresentado no item 2.1 desta dissertação, pode ter sérias conseqüências na constituição da identidade coletiva, como o desinteresse pelas questões nacionais, devido às suas imutabilidade e previsibilidade.

Como as designações do co-enunciador também designam a topografia (***Brasil, mostra a tua cara / Grande pátria desimportante***), essa se define como o espaço dos negócios, do poder econômico e tecnológico, gerador da cultura de massa, que integra todas as regiões do território nacional, logo, se define como o espaço urbano, onde se concentram a população, as informações e o dinheiro. Por isso também, o enunciador designa-se como membro da ***Geração Coca-cola***, pois se situa nos centros urbanos, onde se encontram grandes espaços comerciais, como os *shoppings centers*, que valorizam a presença de produtos e marcas transnacionais, como a Coca-cola, no cotidiano dos consumidores (Canclini, 2003: 160). Esse é também o espaço da inversão dos valores, da violência, dos negócios escusos, do ***jogo sujo***:

***O meu cartão de crédito é uma navalha***

***(Brasil)***

***Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro  
Transformam o país inteiro num puteiro  
Pois assim se ganha mais dinheiro***

***(O tempo não pára)***

***Nas favelas, no senado  
Sujeira pra todo lado***

***(Que país é este)***

***Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel.***

***(Mais do mesmo)***

***Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda  
Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus Ihe  
deu (...)  
Sob a má influência dos boyzinhos da cidade  
Começou a roubar (...)***

**Agora Santo Cristo era bandido  
Destemido e temido no Distrito Federal (...)  
Falou com Pablo que queria um parceiro  
Que também tinha dinheiro e queria se armar  
Pablo trazia o contrabando da Bolívia  
E Santo Cristo revendia em Planaltina (...)  
E Santo Cristo não sabia o que fazer  
Quando viu o reporter da televisão  
Que deu a notícia do duelo na TV  
Dizendo a hora o local e a razão**

**(Faroeste caboclo)**

Essa topografia do Brasil urbano confunde-se com a cronografia:

**Chegou a hora e agora é aqui  
Cortaram meus braços  
Cortaram minhas mãos  
Cortaram minhas pernas  
Num dia de verão (...)  
O Brasil é o país do futuro  
O Brasil é o país do futuro  
O Brasil é o país do futuro  
O Brasil é o país**

**(1965 (Duas Tribos))**

A repetição do chavão **o Brasil é o país do futuro**, que indica o referente do dêitico **aquí**, projeta o lugar e o momento para o futuro: como o tempo define o espaço (**agora é aquí**), tem-se que **aquí** é o Brasil, logo **agora** é o Brasil. Sendo o Brasil **o país do futuro**, o agora é o futuro. Portanto, o futuro é a extensão do agora, dando-lhe continuidade. Enfim, o Brasil é o país do futuro adiado, porque não é possível agir agora:

**Cortaram meus braços  
Cortaram minhas mãos  
Cortaram minhas pernas**

**(1965 (Duas Tribos))**

Novamente, verifica-se que o tempo da nação é **sempre mais do mesmo**, é a continuidade circular que confunde passado, presente e futuro: se o futuro continua o presente, esse continua o passado, indicado também pelo

referente temporal de **1965**, um ano após o golpe militar, que instaurou o regime ditatorial no país. A repetição e a falta de uma ação transformadora gera imobilidade (**Cortaram minhas mãos / Cortaram minhas pernas**), desinteresse e alienação:

**Enquanto isso na enfermaria  
Todos os doentes estão cantando sucessos  
populares**

**(Mais do mesmo)**

E tudo isso faz desacreditar a nação:

**E Santo Cristo até a morte trabalhava  
Mas o dinheiro não dava pra ele se alimentar  
E ouvia às sete horas o noticiário  
Que dizia sempre que seu ministro ia ajudar  
Mas ele não queria mais conversa  
E decidiu que como Pablo ele ia se virar**

**(Faroeste caboclo)**

Nos versos acima, o enunciador se apresenta na figura de um trovador ou jogral, cantor de um texto épico, que celebra as ações de um personagem fictício, mas representativo de um povo, e, por isso, passível de receber o *status* de herói lendário. Esse personagem se constrói por referências interdiscursivas ou pré-construídos sinalizados no texto, que evocam a memória coletiva, a começar pelo nome (**João de Santo Cristo**) e profissão (**carpinteiro**), que remetem ao protagonista dos Evangelhos, Jesus Cristo. Assim, constrói-se um herói bandido, que experimenta a violência desde a infância (**Quando criança só pensava em ser bandido / Ainda mais quando com tiro de soldado o pai morreu**), mas que demonstra consciência ética ao se negar a matar quem não lhe ameaça a vida e a participar de atentados como os ocorridos durante a ditadura (**-Não boto bomba em banca de jornal / E nem em colégio de criança / Isso eu não faço não**). Além disso, esse anti-herói arrepende-se de seus pecados por amor a uma mulher (**Foi quando conheceu uma menina / E de todos os seus pecados ele se arrependeu / Maria Lúcia era uma menina linda / E o coração dele pra ela o Santo Cristo prometeu**). Assim, desenha-se a sua *via-crucis*, uma trajetória de

sofrimento na marginalidade, cujo fim é uma morte trágica, que o torna um mártir, aquele que passa pelas mesmas expiações vividas pelo povo para servir-lhe de intercessor junto aos poderosos:

***Não tinha medo o tal João de Santo Cristo  
Era o que todos diziam quando ele se perdeu (...)  
Quando criança só pensava em ser bandido  
Ainda mais quando com tiro de soldado o pai morreu  
(...)  
Aos quinze foi mandado pro reformatório  
Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror  
Não entendia como a vida funcionava  
Discriminação por causa da sua classe e sua cor (...)  
Elaborou mais uma vez seu plano santo  
E sem ser crucificado a plantação foi começar  
Logo logo os maluco da cidade  
Souberam da novidade "-Tem bagulho bom ai!"  
E João de Santo Cristo ficou rico  
E acabou com todos os traficantes dali (...)  
Já no primeiro roubo ele dançou  
E pro inferno ele foi pela primeira vez (...)  
Chegando em casa então ele chorou  
E pro inferno ele foi pela segunda vez  
Com Maria Lúcia Jeremias se casou  
E um filho nela ele fez  
Santo Cristo era só ódio por dentro  
E então o Jeremias pra um duelo ele chamou (...)  
Todo o povo sem demora  
Foi lá só pra assistir  
Um homem que atirava pelas costas  
E acertou o Santo Cristo (...)  
E decidiu entrar de vez naquela dança  
"-Se a via-crucis virou circo, estou aqui" (...)  
"-Jeremias, eu sou homem.  
Coisa que você não é  
Eu não atiro pelas costas, não.  
Olha pra cá filha da puta sem vergonha  
Dá uma olhada no meu sangue  
E vem sentir o teu perdão"  
E Santo Cristo com a Winchester 22  
Deu cinco tiros no bandido traidor (...)  
O povo declarava que João de Santo Cristo  
Era santo porque sabia morrer  
E a alta burguesia da cidade não acreditava na  
história  
Que eles viram da TV  
E João não conseguiu o que queria  
Quando veio pra Brasília com o diabo ter  
Ele queria era falar com o presidente***



***Pra ajudar toda essa gente que só faz  
Sofrer***

***(Faroeste caboclo)***

A cronografia, constituinte central desta cenografia, é o tempo perene das lendas e dos textos sagrados: o que neles está escrito é verdadeiro para todo e qualquer tempo, porque trata de questões universais, característica da recitação de textos épicos que permeia a letra de música. A perenidade, portanto, reforça a continuidade circular do tempo da nação, que perpetua o mesmo e não promove mudanças, afastando os cidadãos dos assuntos nacionais e levando-os a buscar alternativas ilícitas, que geram conflitos e agravam os problemas sociais.

Por fim, tendo em vista que as duas cenografias (da crise da identidade nacional e da nação circular) são complementares, uma vez que seus constituintes se inter-relacionam, o próximo item dedica-se à descrição dessa inter-relação na construção da imagem de nação.

### 5.3. AFINAL, QUE NAÇÃO É ESTA?

Tendo em vista o que foi apresentado nos itens 5.1 e 5.2, onde foram definidas duas cenografias organizadas em torno de dois constituintes diferentes (o enunciador e a cronografia), que se complementam tanto mutuamente quanto na tarefa de determinar os demais constituintes cenográficos, pode-se, neste momento, reunir essas duas cenografias a fim de construir uma macrocenografia na qual se definirá a imagem da nação.

A imagem do espaço da enunciação é uma nação que o enunciador rejeita pelos seus problemas: desigualdade social, violência, ameaças externas à soberania nacional e falta de oportunidades para a ascensão social e para a melhoria da qualidade de vida. Esses problemas colocam em xeque a identidade nacional dos cidadãos brasileiros, pois, no processo de identificação, que pressupõe a alteridade como constituinte das identidades, o outro passa a ser o referente da nação desejada e desejável, podendo esse outro se confundir com o próprio indivíduo, que se coloca em oposição à nação

brasileira, oposição marcada pelo recurso da negação polêmica, cujo efeito, conforme Ducrot (1987: 204), é depreciativo, enfatizando a rejeição dessa nação pelo enunciador.

Como foi apontado no item 4.2 do capítulo 4, o fato de os três compositores-intérpretes, cujas letras constituíram o *corpus*, representarem a produção musical de três capitais do país (Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília) levantou a hipótese de que as imagens da nação poderiam variar quanto à construção da topografia. No entanto, o que se verificou foi a aproximação dessas três produções pela construção da imagem da nação, sobretudo, da dimensão topográfica da cenografia que situa os coenunciadores em centros urbanos como aquelas três capitais, centros das decisões políticas em nível estadual e federal, onde se concentra grande parte da população e das instituições dos mais diversos setores de atividade social.

A interlíngua coloquial urbana, associada ao pluriligüismo externo anglo-português, agrega a esse *ethos* de caráter rebelde a corporalidade de um representante da **Geração Coca-cola**, ou seja, a imagem de um jovem habitante dos centros urbanos que se expressa por uma perlíngua que oscila entre a hipolíngua do enunciador em crise das letras de **Lugar nenhum** e **Se fiquei esperando meu amor passar**, que busca exprimir as impressões e as emoções do *eu*, e a hiperlíngua do enunciador inquiridor e rebelde das letras de **Que país é este?** e **Brasil**, que busca exprimir o seu engajamento social.

Ao *ethos* do enunciador junta-se a topografia, que situa essa instância enunciativa no espaço urbano, caracterizado pela violência e pelos contrastes entre as áreas pobres e ricas, que convivem lado a lado, mas, ainda assim, separadas seja pelo medo gerado pela insegurança, seja pela discriminação que limita as oportunidades de ascensão social.

A cronografia circular também contribui para a crise de identidade do enunciador, que não consegue mudar o estado das coisas, porque se encontra dentro do círculo vicioso que faz perdurar os problemas da nação, círculo esse que parece não ser possível romper, pois está enraizado na memória coletiva, que corrobora a repetição, que por sua vez corrobora a insatisfação difusa do *ethos* rebelde do enunciador. Por fim, essa memória instaura uma tradição de insegurança e descrença. Logo, as opções do enunciador são ou deixar a nação ou continuar contestando-a.

Como foi mostrado no capítulo 2 item 2.1, a dimensão temporal e a própria concepção do tempo são determinantes para se imaginar a nação e registrá-la na memória coletiva. Por isso, imaginar a nação num fluxo temporal circular, que confunde o antes, o agora e o depois, reforça a simultaneidade e a perpetuação do presente, como o fazem os meios de comunicação de massa e a indústria nesta era global, pois o que importa para esses setores é o agora. A rápida obsolescência dos bens e das informações aproxima do presente o passado e o futuro, de modo que esvazia o sentido dessas duas dimensões temporais: o que acabou de passar na tela da TV já é passado, pois o futuro está na próxima imagem, logo, é preciso acompanhar a marcha da globalização, saber, fazer e ser tudo ao mesmo tempo e agora para não ser atropelado por ela. Assim, refletir sobre o passado e projetar o futuro são ações que estão sendo adiadas porque, no presente, há muito com o que se ocupar, tentando ser onipresente. Assim, retomando o que foi exposto no item 2.2, o tempo controla os indivíduos, gerando imobilidade na simultaneidade (Machado, 1999).

Em meio a esse quadro de continuidade perturbadora, revela-se uma imagem da nação brasileira compartilhada por uma comunidade discursiva ampla, constituída pelos sujeitos que participam da produção das letras de música: compositores, intérpretes, produtores musicais, críticos, jornalistas, o público ouvinte e espectador das diversas mídias, inclusive os profissionais que atuam nas empresas de comunicação, que participam da elaboração da programação e da seleção do que é transmitido pela emissora de rádio ou televisão, por exemplo. Tem-se, portanto, no *ethos* do enunciador, o perfil dessa comunidade na qual esse mesmo enunciador se posiciona.

A definição da imagem do enunciador pelo código linguageiro, junto aos traços de oralidade marcados pelos suportes multimídias (rádio, TV, CD, DVD, K7, LP, VHS, cinema, internet, revistas, encartes e partituras) na organização textual (como o uso de refrão, rimas, vocativos e verbos no imperativo, que intensificam a entoação lingüística da voz que fala ao cantar), a fim de atender às finalidades do enunciado, que são o canto, o entretenimento e o consumo na forma dos suportes que o veiculam, definem o estilo do enunciado, ou seja, a relação entre os coenunciadores. Sendo essa relação caracterizada pelo posicionamento comum no interior de uma comunidade discursiva que

compartilha as regras que condicionam a produção e a difusão dos enunciados analisados nesta pesquisa, tem-se, então, definido, pelos mesmos traços do estilo, o gênero de discurso canção, do qual a letra de música é parte, uma vez que, conforme apresentado no item 3.1.1, o estilo determina a escolha do gênero.

Logo, ao compartilharem, em meio a essa ampla comunidade discursiva constituída pelos setores da sociedade que produzem e, portanto, por eles circulam as letras de música, essa imagem de nação onde os problemas permanecem e não se vislumbram mudanças, os coenunciadores desses enunciados definem seu posicionamento em consonância com os resultados da pesquisa citada por Canclini (2003: 20-21) e referida no capítulo 1 desta dissertação. Destarte, suas identidades nacionais estão em crise porque imaginam uma nação contraditória: uma nação democrática, uma vez que o processo de redemocratização avançava e consolidava-se ao longo da década de 1980, quando surgiu o movimento BRock, o qual constituem os enunciados analisados, portanto, legitimada pelo povo que tem em seus governantes seus representantes, cujas ações, porém, ao invés de defender os interesses do povo, despertam a desconfiança e fazem esse povo duvidar de si mesmo enquanto nação, ou seja, enquanto uma comunidade “concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (Anderson, 1989: 16). Como aquela pesquisa do instituto Latinobarômetro foi realizada no final de 1997, oito anos depois da consolidação do regime democrático pela primeira eleição direta para Presidente da República após o fim da ditadura, período que testemunhou o *impeachment* do Presidente eleito, a posse de seu vice e a eleição de outro Presidente, verifica-se que a imagem da nação não mudou da década de 1980 para a década de 1990, e, provavelmente, não mudou neste início do século XXI, uma vez que algumas das letras analisadas, como **Brasil e Que país é este?** ainda são lembradas e cantadas em eventos da mídia como a festa, transmitida para todo o território nacional na noite de 26 de abril de 2005, que comemorou os quarenta anos da TV Globo, que, segundo Alexandre (2002: 17), desde a década de 1980, é uma das maiores empresas de comunicação do país.

Enfim, pode-se concluir que as letras de música são documentos-monumentos da memória coletiva, produzidos e difundidos pelos meios de

comunicação de massa, que constroem as imagens da nação e da globalização, imagens essas que se articulam e, por isso, determinam-se mutuamente em meio ao movimento transformador da história, onde os sentidos se constroem a cada evento enunciativo.

## 6. E ASSIM NOS TORNAMOS BRASILEIROS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este trabalho é preciso, antes, retomar o seu objetivo, que é responder à seguinte pergunta: **que imagem de nação é construída nas letras do BRock, produzidas ao longo dos anos da desconstrução do regime militar?** E tal objetivo ainda se desdobra em um outro: verificar como a resposta a essa pergunta se relaciona com os efeitos da globalização apontados pelas ciências sociais, principalmente, a perda de credibilidade dos Estados latino-americanos. Segundo a pesquisa citada por Canclini (ver capítulo 1), a globalização, que se fez acompanhar da democracia em alguns países latino-americanos (como o Brasil e o Chile), desfigurou esse regime, que, por definição, é legitimado pelo povo, mas que, contraditoriamente, tem promovido o seu afastamento das decisões políticas, como acontece no regime ditatorial. Nos países em desenvolvimento sob o regime democrático nos moldes da globalização, essas decisões partem de instâncias da economia transnacional que visam à acumulação de poderes, agravando as desigualdades e acarretando a exclusão daqueles que não têm lugar na organização mercantil da vida social globalizada, ou seja, que não integram a comunidade de consumidores da aldeia global.

Tendo em vista esses objetivos e essas considerações, conclui-se, a partir dos resultados das análises, que a imagem da nação construída nas letras de música do BRock reitera a desconfiança e o desinteresse que culminam na alienação do povo em relação à vida pública nacional. Essa reiteração se estabelece nos seguintes traços dessa imagem, que correspondem aos constituintes da cenografia:

- os concidadãos se definem em relação à nação de múltiplas formas, o que evidencia uma identidade pouco definida ou não-resolvida: ora são cidadãos do mundo, ora cidadãos anônimos sem origem e sem paradeiro, ora cidadãos marginalizados ou deslocados da comunidade, ora soberanos absolutos de uma nação individual, ora cidadãos emigrados, ora rebeldes **burgueses sem religião**.

- O tempo flui como uma ciranda contínua que confunde passado, presente e futuro, eternizando o presente pela repetição. Essa repetição gera imobilidade, desinteresse e alienação em virtude da sua previsibilidade, que lhe assegura a inexorabilidade.
  
- O espaço urbano e cosmopolita prevalece como o lugar onde se concentram as pessoas, os bens e as informações, uma vez que é aí que se concentram a produção e a difusão dos enunciados, como as letras de música, que constroem os sentidos da cultura, inclusive o sentido de nação.

Portanto, com este estudo, deu-se um pequeno passo em direção ao entendimento de quem somos para entendermos melhor os outros e pensarmos quem queremos ser na interação com nós mesmos e com esses outros, a fim de construir, no futuro, uma relação pacífica e solidária entre os concidadãos e os cidadãos de todas as nações do mundo.

Além disso, fez-se ao longo deste trabalho uma “nova história” do BRock e do período de redemocratização da política nacional, ou seja, uma história não-linear, que faz conhecer o passado a partir dos questionamentos sobre o processo de globalização que têm sido expostos tanto em estudos recentes das ciências humanas quanto no cotidiano da população brasileira, que está em contato constante com bens, serviços e informações oriundas das mais diversas partes do mundo, de modo que o futuro, ainda que seja as próximas horas, já não pode ser pensado sem considerar as relações globais. Portanto, pela análise da construção discursiva da imagem de nação em letras de música, esta dissertação contribui com um estudo que corta a linha do tempo, que, tradicionalmente explica, ou melhor, descreve a história do Brasil e o BRock, para compreender a década de 1980 sob a perspectiva singular dessa imagem, que corresponde a uma verdade transitória porque é construída na história por uma comunidade discursiva, a fim de atender à sua necessidade de identificação, ou seja, de construir a sua identidade.

A partir dos resultados obtidos, que responderam à pergunta de pesquisa com a construção de uma nação desacreditada porque suscita a desconfiança dos seus cidadãos ao perpetuar os problemas e não promover transformações, verifica-se a necessidade de buscar uma redefinição dessa imagem, que rompa com esse círculo vicioso que não permite aos cidadãos perceber que estão imersos no movimento da história. Portanto, firma-se aqui uma proposta de rompimento dessa continuidade perturbadora, que constitui o tempo da nação brasileira, pelo conceito de descontinuidade da “nova história”, que ressalta a importância da memória como reservatório de construções discursivas que fazem dos documentos monumentos.

Por tudo isso, este estudo contribui para o ensino de Língua Portuguesa e de História, a partir dos seus desenvolvimentos sobre o processo de construção do sentido em letras de música, uma vez que tal processo constitui o imaginário e a memória coletivos, a partir dos quais se processa a construção das identidades.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### MATERIAL IMPRESSO

ALBIN, Ricardo C. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da USP, 1989.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: *Cadernos de estudos lingüísticos*. Campinas: Editora da UniCamp, 1990.

BAKHTIN, M. (V.N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Editora da UniCamp, 2002.

CANCLINI, Néstor G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. (orgs.) *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 2.

CELANI, Maria Antonieta A. Transdisciplinaridade na lingüística aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, I; CAVALCANTI, M.C. *Lingüística aplicada e transdisciplinaridade*. Campinas, SP: Mercado das letras, 1998.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COSTA, Nelson B. da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; BEZERRA, M. A.; MACHADO, A. R. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

\_\_\_\_\_. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. 486f. Tese (Doutorado em Lingüística Aplicada) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *O livro de ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.

*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Publifolha, 1998.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 2004.

FERREIRA, Lúcia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (orgs.) *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GREGOLIN, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos*. São Carlos: ClaraLuz, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JODELET, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF, 1999.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da UniCamp, 2003.

MACHADO, Leila Domingues. Subjetividades Contemporâneas. In: BARROS, Maria Elizabeth de. (org.) *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993a.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1993b.

\_\_\_\_\_. *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 1994.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2002.

MORAES, Denis de. (org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola, 2003.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SAUSSURE, F.. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo, Cultrix, 1977.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 2002, v. 2.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Geraldo T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas, 2002.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

## FONTES ELETRÔNICAS

ALBIN, Ricardo C. Dicionário Cravo Albin de MPB. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 19 fev. 2004.

ANTUNES, Arnaldo. Discografia e letras. Disponível em <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em: 6 jun. 2004.

CAZUZA. Discografia e letras. Disponível em <<http://www.cazuza.com.br>>. Acesso em: 3 jan. 2004.

ESSINGER, Silvio. Rock Brasil 1 – 1955-1984. Disponível em <<http://www.clickmusic.com.br>>. Acesso em: 23 jan. 2004.

\_\_\_\_\_. Rock Brasil 2 – 1985-2000. Disponível em  
<<http://www.clickmusic.com.br>>. Acesso em: 23 jan. 2004.

RUSSO, Renato. Discografia e letras. Disponível em  
<<http://www.renatorusso.com.br>>. Acesso em: 3 jan. 2004.

# 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](#)