

85'42:781.7

F529c

8x 1

C 82569034

**ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE CIENCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR.
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

COMPOSIÇÕES MUSICAIS: UMA TEIA DISCURSIVA

ELI FISCHER

Pontes e Lacerda

2006

BIBLIOTECA
UNEM

Origem: Data:

Folha: 00334189

Data: 25 / 07 / 06

☐ Compra ☒ Doação ☐ Permuta

ELI FISCHER

COMPOSIÇÕES MUSICAIS, UMA TEIA DISCURSIVA.

Monografia de conclusão do curso de graduação em Letras, apresentado ao Departamento de Letras da Universidade do Estado do Mato Grosso – Campus Universitário de Pontes e Lacerda, como requisito parcial para obtenção do título de graduado em Letras.

Orientadora Dra. Eliana de Almeida.

Pontes e Lacerda 2006/1

Esta Monografia foi apresentada e defendida perante a seguinte banca examinadora.

Ms. Marlene Flores

Ms. Flávio

Dra. Eliana de Almeida

Pontes e Lacerda 20 de Junho 2006

DEDICATÓRIA

A meus filhos, Emerson, Everton e Karim que sempre me incentivaram a continuar os meus estudos, Também ao Alexandre, a Fernanda, a Karine e ao meu esposo Leocídio. A meus netos Gabriela e Vitor Guilherme que muitas vezes tiveram que ficar em segundo plano.

AGRADECIMENTOS

Ergo as mãos aos céus e agradeço primeiro a Deus, por ter estado na minha vida nestes quatro anos de estudo, Agradeço a ele pelas dificuldades encontradas, pelos obstáculos que tive que vencer, por minha mãe que neste período nos deixou, pelas dificuldades que se resumem em noites sem sono, por árduas horas de estudo. Agradeço pelos amigos colegas que passaram quatro anos juntos, principalmente por aqueles que se destacaram pelo companheirismo, honestidade e carinho, e colaboração espontânea.

O meu muito obrigado às professoras, Cleonice que mesmo sem eu saber, fazia votos de que eu continuasse, Marlene que muito me ensinou ao recusar meus trabalhos mal feitos, Renata que exigia que melhorasse minha escrita. Raquel, Tereza, Vanderluce, Ricardo, Elder e Antonia Selma. E sem esquecer de todos os outros que passaram por nós durante a academia.

O meu agradecimento muito terno e carinhoso a minha orientadora Eliana de Almeida, que dedicou horas a meu ensino, ensinando os primeiros passos da Análise de Discurso, por mim realizada, com carinho e dedicação esteve ao meu lado para me orientar.

Tudo posso naquele que me fortalece

**"Comece fazendo o que é necessário, depois o
que é possível, e de repente você estará fazendo o impossível."**

(São Francisco de Assis)

SUMÁRIO

- RESUMO.....	08
- INTRODUÇÃO.....	09
I – PRODUÇÃO DE SABERES NA ANÁLISE DE DISCURSO.....	11
II – A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA SUA HISTÓRIA E SEUS CANTORES..	18
III - A CONSTITUIÇÃO DE SENTIDO EM POEMAS MUSICADOS.....	22
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
V – REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37
VI – ANEXOS.....	38

RESUMO

Flower não é flor. Mas eu te dou o meu amor, little flower, tomamos este enunciado para representar as composições musicais com injunção de diferentes símbolos lingüísticos por nos analisadas. Toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específico e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo e para nós enquanto analista destas composições, estas também são uma arte. Com base nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise de Discurso, tomando como corpus, textos musicados da Música Popular Brasileira, interpretados por cantores brasileiros, questionamos os diferentes dizeres procurando compreender a constituição do sujeito, condições de produção e os diferentes significados que se constituem no jogo do simbólico no interior destes textos.

PALAVRAS CHAVE. História, Língua, Sujeito, Ideologia, Significado/Significante.

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva analisar através da Análise de Discursos, (AD) não a música em si, mas sim textos musicados compostos com a injunção de diferentes símbolos lingüísticos. Sabemos de antemão que estes textos musicados assim como o seria com outro qualquer, trazem marcas sócio-históricas, a partir da condição de produção, as mais diversas manifestações culturais e ideológicas, valores arraigados que neles se manifestam.

A música é sem dúvida, uma linguagem muito especial que, ao mesmo tempo, transmite as mais variadas mensagens sempre embaladas com as cores do momento ou das circunstâncias que cercam estas mensagens. Ao pensarmos em música logo nos vem a mente que, não há música sem ideologia, mesmo que as vezes simples e inocente ou ainda como em um forte apelo e conclamação, mas todas procuram de uma maneira clara ou sublimar transmitir uma ideologia.

Faremos observações sobre como a AD serve como base para as ciências humanas com o estudo do universo simbólico, que difere de sociedade para sociedade, possibilitando-nos a fazer este estudo, que tem como finalidade observar como se dá o funcionamento e a formação do sujeito e sentidos. Iremos descrever a relação sujeito com sua memória, gestos de interpretação, que constituem o sentido dentro destes textos musicados.

É importante ressaltar que o nosso interesse por este estudo parte do princípio de, segundo Eni Orlandi, que as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos e algo muito interessante está significando nestas composições musicais, as quais escolhemos, como objeto de nosso *corpus* de análise.

Temos o fato de que estas músicas com injunção de diferentes signos lingüísticos são produzidas ou compostas por brasileiros e algumas, às quais faremos referência foram produzidas já há alguns anos e sempre com influência da língua estrangeira. E continuam sendo compostas e cantadas até os dias atuais, daremos então

enfoque à maneira de como se constitui o sujeito e os significados nestas composições, uma vez que os compositores fazem uso de um jogo lingüístico para nós fascinante.

Na parte inicial, apresentaremos quais aspectos teóricos nos apóiam para a análise. Primeiramente faremos a leitura e estudo de alguns dos princípios teóricos em que está fundamentada a Análise de Discurso (AD) da linha francesa e também dos teóricos que a esta se dedicam.

A Análise de Discurso sabemos que, permite pensar a leitura além da interpretação, o sujeito, que interpreta, lê a partir de sua posição sujeito, o sujeito leitor crítico lê refletindo sobre sua posição sujeito, sobre as condições de produção de sua leitura, por isso ele não interpreta apenas, ele compreende, sem no entanto trabalhar sua determinação através da teoria.

Em segundo lugar faremos breve e sucinta exposição da história da Música Popular Brasileira (MPB) e também faremos referência a alguns cantores/compositores desta. Em menção temos Zeca Baleiro o qual será o principal cantor das músicas que por nós serão analisadas.

Na escolha destas musicas denominadas como parte da MPB fomos levados pelo encantamento que nos proporcionam, e os seus compositores que sabem brincar com o jogo do simbólico, compondo os mais diferentes enfoques, tanto sociais, como amorosos ou ainda com direcionamentos políticos e religiosos.

E finalmente faremos a análise discursiva das composições musicais, procuraremos compreender como se organizam as falas nestes textos, e como se constitui o sujeito e em que condições foram produzidos, o que nos dizem estas músicas que nos encantam ao as ouvirmos e no entanto são compostas por diferentes materialidades lingüísticas.

Temos que, as composições musicais com inserção de diferentes sistemas simbólicos nos levam a perceber um jogo de diferentes idiomas, não lhe faltando ritmo alegre e descontraído, podendo revelar-nos diferentes significações.

1 – A Produção de saberes na Análise de Discurso

Esta pesquisa se inscreve na perspectiva teórica da Análise de Discurso (AD), linha Francesa, iniciada na década de 60 por Michel Pêcheux. Tomaremos também das elaborações teóricas de Eni Orlandi, Silvana Serrani, Eduardo Guimarães e Freda Indursky – Brasil.

A AD dá lugar importante ao estudo dos sentidos produzidos pelas diferentes materialidades simbólicas de linguagem. É pela linguagem que nos é permitido compreender a constituição do sujeito no/do discurso.

O sujeito sempre fala de um determinado lugar social, o qual é afetado por diferentes relações de poder, e isso é constitutivo do seu discurso. Orlandi, em seu artigo “Do sujeito na história e no simbólico” afirma que “o sujeito na AD, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso”. (ORLANDI, 1999. p.17).

No entanto, ao se identificar com determinados saberes, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva e passa a ocupar, não mais um lugar de sujeito empírico, mas sim de sujeito do discurso. Se pensarmos a formação social relacionada às diferentes formações ideológicas, às quais, por sua vez, estão materializadas nas diferentes relações de poder que perpassam as instituições, como a mídia e a ciência, temos a disciplinarização dos saberes, sustentada pelos efeitos de verdade.

Assim, o sujeito do discurso, ao mesmo tempo em que ele é interpelado/assujeitado ideologicamente pela formação social, ele se inscreve e ocupa um dos lugares sociais que lhe foi determinado.

Do mesmo modo podemos dizer que a evidência do sujeito, ou melhor, sua identidade (o fato de que “eu” sou “eu”), apaga o fato de que ele resulta de uma identificação: o sujeito se constitui por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito. (ORLANDI, 2002 p.45)

Como vimos, toda a discussão acerca da noção de sujeito, na teoria de discurso, vai considerar o sócio-histórico e o ideológico como seus elementos constitutivos.

Lembramos com Pêcheux, que a posição do sujeito tem a marca de sua historicidade,

Há o processo da interpelação-identificação que produz o sujeito no lugar deixado vazio, aquele que, (...) e isso sob diversas formas, impostas pelas relações sociais jurídico-ideológicas (...) quanto ao sujeito ideológico que o reduplica, ele é interpelado – constituído. (...) é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no quais as palavras, expressões e proposições são produzidas, (...) mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aquele que as empregam, em referência às formações ideológicas, nas quais estas posições se inscrevem. (PECHEUX, 1988, p.160)

e que todo o texto é sempre atravessado por diferentes discursos em uma relação regulada pela memória do dizer, trabalhada pelo esquecimento. Pêcheux opera com a forma sujeito, pela qual o sujeito do discurso se identifica com a formação discursiva que o constitui que tende a absorver, esquecer o interdiscurso no intradiscurso.

(...) o interdiscurso enquanto transversal atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria prima na qual o sujeito se constitui. (...) tende a absorver o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o já-dito do intradiscurso no qual ele se articula por co-referência. (PECHEUX, 1988, p.167)

Isto é, ele simula o interdiscurso, que aparece como o já-dito no intradiscurso, no qual ele se articula por conferência. Assim, a forma sujeito realiza a materialização do interdiscurso no intradiscurso.

Compreendemos, pois, que o discurso é sempre relação entre discursos no interdiscurso, de onde o sujeito se crê fonte deste seu discurso, quando ele nada mais é que uma posição, efeito e presença obrigatória do inconsciente na formulação do discurso. É desse modo que a AD toma a noção de sujeito enquanto descentrado, dividido e com um interior já constituído de tantos outros discursos. O sujeito

materializa a historicidade que o constitui e sempre que enuncia, o faz inscrito nesta história.

Entendemos que a formação ou constituição do interdiscurso se dá em um espaço discursivo de um mesmo campo ou ainda de campos distintos, “O interdiscurso é uma região de encontros e de confrontos de sentidos. A interpretação se alimenta exatamente dessa contradição: ao mesmo tempo em que os discursos se confraternizam eles se digladiam no campo social”. (ORLANDI, 1999, p. 30-33).

Dizendo de outro modo:

Paralelamente, é também o interdiscurso, a historicidade, que determina aquilo que, da situação, das condições de produção, é relevante para a discursividade. Pelo funcionamento do interdiscurso, supprime-se, por assim dizer, a exterioridade como tal para inscrevê-la no interior da historicidade. (ORLANDI, 1999, p. 33).

O discurso, como objeto de estudos da AD, deve ser encarado como um processo, um processo que se dá sobre a língua, como base, no encontro, como nos diz Orlandi, de uma memória (interdiscurso) e de uma atualidade “A memória, por sua vez, tem sua característica, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso” (ORLANDI, 2002 p.31).

No discurso inter-relacionam-se língua e história. Desse modo constitui-se o objeto da AD, produzindo sentidos por determinações não apenas lingüísticas ou situacionais, mas fundamentalmente históricas.

O discurso se constrói em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. (ORLANDI, 2002. p. 43).

Assim sendo, a AD não pode ser confundida com uma teoria de análise textual, visto que esta se detém nas relações internas do texto, analisando apenas o aspecto lingüístico do discurso. Para a AD, a situação histórico-social na qual se organiza um discurso é de essencial relevância na produção de sentidos.

A propósito, Freda Indursky é bastante clara ao perceber e apontar que existe uma diferença entre sentido e efeito de sentido:

Há, aí, um deslocamento, a partir do qual não é mais possível pensar na transmissão de informação entre interlocutores. Pensar nesses termos conduz a uma concepção de sentido prévio estabilizado, verdadeiro, único, sem lugar para a ambigüidade, para o desvio e o mal-entendido. Isso é recusado pela Análise do Discurso. Nesse quadro teórico, postula-se que o sentido sempre pode seu outro, e isto está na dependência do lugar em que os interlocutores se inscrevem. Ou seja, nada garante que um discurso produza o mesmo sentido tanto para quem o formulou como para quem o interpretou. Entre os interlocutores há um intervalo que vai muito além do espaço físico que o separa. Há que considerar também por posições ideológicas diversas, inscritas em formações discursivas igualmente diferentes, as quais são responsáveis pela produção não-coincidentes, atribuídos a um mesmo dizer. (INDURSKY, 1997 p. 58)

A linguagem e sua relação com o exterior são sustentadas pelas formações discursivas, nas quais o sujeito está inscrito. Dessa forma, pode-se concluir que trabalhar com o discurso e sua opacidade significa referi-los às formações discursivas, nas quais sujeitos se inscrevem.

As afirmações de Pêcheux levam-nos a refletir sobre a questão da formação social para mostrar como os lugares discursivos aí são construídos, não de forma empírica, através de sentidos que já estão cristalizados e instituídos como verdades. Isto é ideologia. Interessa-nos mostrar como o lugar social vai determinar a constituição do lugar discursivo.

a cadeia sintática dos significantes determina para o sujeito o seu lugar, identificando-o a um certo ponto na cadeia (o significante, no qual ele se representa), e que esse mecanismo de identificação diferencial não é o outro senão o efeito de sociedade, cujas dessimetrias encontram aqui sua causa" (PECHEUX, 1995, p.75)

Podemos pensar então que o lugar discursivo é determinado não só pelo lugar social, mas também pela estrutura da língua, materializada no intradiscurso.

Ao pensarmos o discurso como uma teia de sentidos a ser tecida, podemos afirmar que o intradiscurso é o "fio do discurso", o enunciável por uma posição sujeito.

A rigor, é um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma vez que incorpora, no eixo sintagmático (linear), a relação de possibilidade de substituição entre elementos (palavras, expressões, proposições), como se esses elementos, assim encadeados entre si, tivessem um sentido evidente, literal. O que está em evidência, no intradiscurso, é a formulação de um discurso a partir dos sentidos no interdiscurso.

O fato de que há um já dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso a sua relação com os sujeitos e com a ideologia.

A observação do interdiscurso nos permite, no exemplo, remeter o dizer (...) a toda a uma filiação de dizeres, a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos. (ORLANDI, 2002, p. 32)

Duas forças que trabalham o dizer entre o mesmo e o diferente, ao se pensar discursivamente a linguagem, não há como traçar limites entre o mesmo e o diferente, uma vez que todo o funcionamento da linguagem está ligado a processos de paráfrase e polissemia, sendo que na paráfrase temos formulações do mesmo dizer e na polissemia temos o deslocamento de processos de significação. E segundo Eni Orlandi:

Decorre daí a afirmação de que a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentidos sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos. (ORLANDI, 2002, p. 38)

Como o sentido é relação a, tomando-se as condições de produção como a situação imediata ou a circunstância da enunciação teríamos as mesmas palavras com o mesmo sentido em relação a diferentes situações. Isso mostra que o que decide não são as condições de produção imediatas, mas a incidência da memória, do interdiscurso. Processo de linguagem que garante a criatividade na língua pela intervenção do diferente no processo de produção da linguagem, permitindo o deslocamento das regras e fazendo resultar em movimentos que afetam o sujeito e os sentidos na sua relação com a história e a língua (Orlandi, 2002).

Essa possibilidade do novo criada pela polissemia é a própria razão de existência da linguagem, já que a necessidade do dizer é fruto da multiplicidade dos sentidos. São os processos polissêmicos que garantem que um mesmo objeto simbólico passe por diferentes processos de re-significação. Compreendendo esta relação entre polissemia e paráfrase, sabemos como se dá a inter-relação do político com o lingüístico na constituição dos sujeitos e na produção de sentidos, ideologicamente assinalados.

Como o sujeito e os sentidos, pela repetição, estão sempre tangenciando o novo, o possível, o diferente. Entre o efêmero que se eternaliza. Num espaço fortemente regido pela simbolização das relações de poder. (ORLANDI, 2002, p.38)

Percebendo então através deste quadro que, por meio da AD, é possível ultrapassar o cerco das palavras e encontrar, em outros sistemas de análises, a química que forma os diversos sentidos das representações sociais no organismo social. Arriscando uma delimitação do campo teórico que pode ser entendido como AD, podemos apontar algumas palavras que se relacionam constitutivamente no interior dessa prática científica nascida no século XIX: sujeito, linguagem, história, sentido. Para Orlandi, a história afeta a linguagem, os sentidos.

Diante do acima exposto podemos perceber que um dos pontos da AD é re-significar a noção de ideologia a partir da consideração da linguagem, e que a ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. Para termos objeto de análise necessitamos de um texto, que é a unidade de análise afetada pelas condições de produção e é também o lugar da relação com a representação da linguagem.

E segundo Eni Orlandi, o texto não é definido pela sua extensão, mas é algo escrito a partir de uma letra só, uma frase, um livro, pois tudo tem sua historicidade e resulta em trabalho de interpretação. Portanto, não é a extensão que delimita o que é um texto. Como dissemos, é o fato de, ao ser referido à discursividade, constituir uma unidade em relação à situação.

Neste sentido, podemos então diferenciar texto de discurso uma vez que, discurso é uma dispersão de textos e o texto é uma dispersão do sujeito, e dentro de um

mesmo texto não encontramos apenas uma formação discursiva, pois ele pode ser atravessado por várias formações discursivas que nele se organizam em função de uma dominante.

Os enunciados em um texto é que se apresentam como possibilidade do dizer e de sentido por aquilo que no acontecimento se rememora, pelas próprias possibilidades que por isso se abrem e que fazem a textualidade.

Uma vez que o discurso é atravessado por várias formações discursivas, isto é algo como diferente de si, vem a ser um procedimento de reescrituração. Ou seja, são procedimentos, segundo Eduardo Guimarães, pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito.

Assim a textualidade e o sentido das expressões se constituem pelo texto por esta reescrituração infinita da linguagem que se dá como finita pelo acontecimento em que se enuncia. (GUIMARAES, 2002, P. 28).

E do ponto de vista da constituição do texto em sua relação com o sujeito, podemos reconhecer no acréscimo o índice de uma relação não fechada, um espaço simbólico em que o sujeito por sua função-autor trabalha a formulação, a reformulação, o horizonte possível do reconhecimento e do deslocamento dos limites do dizer. Às margens do texto, outros textos confrontam-se nos limites da textualização.

2 - A Música Popular Brasileira, sua história e seus Cantores.

Sabemos que a era da MPB no Brasil teve início por volta de 1927 e a intenção de alguns compositores, a princípio foi a de criticar algumas posições governamentais que não é o nosso caso de análise, mas sabemos que composições da época já foram produzidas com inserção de diferentes sistemas simbólicos e como tais, vemos que os sujeitos que produzem estas composições o fazem a partir de uma posição na história.

Partindo do princípio de que a canção popular brasileira tornou-se material fundamental de conhecimento e documentação da nossa cultura, conhece-la é alicerce básico nos processos de compreensão e aprendizado do fazer artístico, e a partir deste, da compreensão do ambiente social e histórico do qual ele se torna produto.

E para falarmos da Música Popular Brasileira, é necessário que tenhamos algumas informações básicas, a princípio, sobre as músicas ou composições musicais com as quais estaremos trabalhando, os seus compositores/autores e também de seus cantores.

No caso aqui estaremos analisando as músicas de Zeca Baleiro em composições de diferentes autores como, por exemplo, Ceumar cantora e compositora, Fagner e Zeca Baleiro que é também autor de algumas músicas por ele interpretadas. Podemos aqui mencionar a composição musical *Stephen Fry* a qual foi produzida no ano de 1995, quando no carnaval Zeca leu uma nota no jornal sobre o ator americano Stephen Fry, que, após estreiar peça em Londres, teria desaparecido por se achar um fracasso como ator, que bombardeado pela crítica, entrou em depressão e sumiu sem revelar seu paradeiro.

O que Zeca jamais poderia imaginar, ao lançar o seu primeiro disco em 1997, intitulado *Por Onde Andará Stephen Fry*, que o londrino acabaria gostando da despretensiosa homenagem brasileira, até que os dois chegassem a conversar através de entrevista produzida pela “Up To Date”.

Difícilmente um episódio pitoresco como este se repetirá desta forma na história das artes. Um jovem compositor brasileiro faz música e disco em homenagem a um ator inglês e os dois acabam se encontrando numa entrevista. Vários faxes e telefonemas entre São Paulo e Londres foram necessários para a realização desta entrevista. E da

forma como tudo transcorre é que nós achamos pertinente descrever, uma vez que é na singularidade do acontecimento que se estabelecem os significados.

Zeca Baleiro compõe a maioria de suas músicas, ele se apossa de um verso, troca uma palavra deste e subverte ou desconstrói a parte seguinte, para obter sempre um efeito surpreendente. Dos textos musicados que estaremos analisando temos Samba do Approach, e Heave Metal do Senhor são composições de Zeca e Fagner.

Através de leituras de vida, Zeca agrega cargas de variações aos versos de que se apossa para dar um tom do real, mesmo que com injunções da língua estrangeira, ele se refere aos amores, amigos, e com coragem escancara a própria vida.

Temos também o texto musicado *Cantiga*, escrita por Ceumar, no ano 2000. Ceumar nasceu em Itanhandu, Minas Gerais estudou violão clássico e canto, compôs a música *Cantiga* para Zeca Baleiro e o mesmo a homenageou com a música *Dindinha*, que deu nome ao primeiro CD de Ceumar.

Percebemos então que a injunção de símbolos estrangeiros nas músicas da MPB vem sendo praticada em vários momentos da música popular e na maioria das vezes refere-se a críticas ao imperialismo econômico e cultural, e a falta de intimidade com o idioma estrangeiro, caracteriza, como consequência, o preconceito social, aliás, bem retratado em algumas composições musicais que estaremos analisando.

Vejamos então a riqueza, a sutileza e descrição das rimas assonantes ou dissonantes, que surpreendem num drible inusitado, brincando com os jogos sérios da vida, por mero diletantismo ou distraidamente, perdidos na perspectiva do perigo, indo direto ao assunto, sem hipocrisia, como na música “Vamos para Babylon” que em síntese, é um poema musicado que relê o *carpe diem* horaciano, viver o céu aqui e agora.

E assim vão sendo compostos os mais diferentes enfoques que se inserem nestas composições, e nós sendo levados por este encanto, queremos entender como se dá a funcionalidade destes sistemas simbólicos significantes dentro destas canções.

Sabemos que, as palavras que emergem da língua tem significados, mas é no uso, numa situação única, que a palavra adquire existência. Dessa forma, há sempre uma referencia única da palavra, porque agrega um sentido próprio à situação do significado. E assim vemos, nestas variedades lingüísticas introduzidas nos temas musicados da MPB significando os saberes em funcionamento.

Segundo os fundamentos teóricos por nós tomados, observamos que o acontecimento discursivo é o ponto de encontro de uma atualidade e uma memória; e é esse acontecimento discursivo que desestabiliza o que está posto e provoca um novo vir a ser, reorganizando o espaço da memória que o acontecimento convoca. Esse entendimento possibilita pensar o acontecimento histórico como algo pontual, capaz de gerar múltiplas discursividades; nesse sentido, interessa compreender a maneira como a discursividade nestas composições musicais da MPB funciona e produzem sentidos.

A pluralidade, essência da nossa cultura e continentalidade fizeram surgir, dentro da música popular, diversas expressões características da maneira de pensar e viver de cada povo nas diversas regiões do país. Assim, pode-se detectar a existência de focos de produção musical nos diversos estados, que carregam as características étnicas daquela região, e que muitas vezes sobrevivem no mercado fonográfico local sem nunca extrapolar suas fronteiras.

Considerando que a música cantada tem sido a principal forma de expressão da Música Popular no Brasil desde o início do século XX, e sendo essas composições da música popular o foco central deste estudo, colocamos a seguir alguns parâmetros que explicam a música popular.

No princípio a abordagem vocal na Música Popular era muito referenciada no canto lírico, e isso produzia uma maneira de cantar que privilegiava a potência em detrimento de outros atributos musicais que foram se estabelecendo com o tempo.

A palavra também é um instrumento de realização musical do cantor, sendo fundamental o atributo da inteligibilidade do texto bem como da exploração rítmica e sonora de cada palavra, o que torna inadmissível a adulteração da sonoridade da língua por questões de facilitação técnica para a execução musical.

No começo dos anos 70, surge uma importante geração intermediária de novos nomes da MPB que continuariam a fazer trabalhos de renovação da música popular brasileira durante o começo do século XX, tais como Djavan, Fafá de Belém, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Zé Ramalho, Moraes Moreira, Baby Consuelo (atual Baby do Brasil), Pepeu Gomes, Elba Ramalho, e outros.

A cantora, atriz e bailarina, nascida em Portugal, Carmem Miranda (1909-1955) é a primeira grande artista brasileira a atingir sucesso internacional. Além de atuar e cantar sambas, vestida de baiana estilizada com uma fruteira tropical como chapéu,

lançando moda nos Estados Unidos como a Brazilian Bombshell do momento, Carmem Miranda foi um dos maiores ícones mundiais da época.

A indústria fonográfica brasileira já representa um dos mais importantes segmentos econômicos do país – começa-se a instituir a pesquisa de mercado. Pela primeira vez na história da música brasileira, surge o termo MPB – Música Popular Brasileira, empregado por Ari Barroso na contracapa do disco *Bossa Nova, de Carlos Lyra*. De década em década, o termo MPB mudaria sua abrangência de estilos e ampliaria o seu significado.

Da elite de música dos anos 70, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Betania e outros tantos, e hoje, o termo representaria basicamente quase todo o tipo de música brasileira à exceção do pop-rock.

Poderíamos aqui citar ainda inúmeros cantores e compositores de textos musicados, compostos por diferentes sistemas simbólicos, lingüísticos, marcando a influencia do idioma estrangeiro incorporado ao português, mas no momento estaremos nos referindo apenas aos textos supracitados.

Sabemos, através de estudos e fundamentações teóricas da Análise de Discurso, que, o homem, quando constrói seu discurso, apropria-se da linguagem, toma-a como sua, tornando-se sujeito da linguagem. Coloca nela toda sua capacidade de criação, de expressão.

E assim, ao estudarmos a MPB enfocando as composições com diferentes símbolos de linguagem, referentes a momentos de sua história, assujeitamento e produção do discurso na linha da AD, estamos também aprofundando o conhecimento da nossa própria cultura, possibilitando também que o futuro profissional formado em nossos cursos tenha real conhecimento da música, da arte em nosso país, para que possa exercer o seu papel de cidadão criador, e por vezes formador de opinião.

3- A Constituição de Sentidos em “Poemas Musicados”

A presença de sistemas simbólicos de línguas estrangeiras na Música Popular Brasileira (MPB) começou a ser observada já há algum tempo.

As músicas, de Ari Barroso e Luiz Iglesias, na década de 30, fizeram grande sucesso apesar de ter sido uma apologia ao americanismo. Os compositores optaram por essa estética de composição para a MPB, a da conjugação de diferentes sistemas simbólicos.

Essa conjugação de diferentes sistemas simbólicos utilizados nestas composições forma um jogo rimado dentro do compasso musical. É a partir da década de 30, no Brasil, que se intensifica a influência norte-americana no cinema e, ao mesmo tempo, nas composições musicais, quando não só o ritmo, mas também o uso da língua inglesa é trazido à formulação do verso escrito e cantado pelos compositores e/ou cantores brasileiros.

Estes compositores da década de 30, ao lado de outros que vieram depois, usam esta maneira de compor, fazendo um jogo de palavras, como que brincando com a língua estrangeira alternando-a com o português. O uso de diferentes sistemas simbólicos num mesmo texto, ou seja, num mesmo poema musicado nos levam a buscar compreender como se dá esse funcionamento discursivo. Ainda buscaremos compreender como se produzem os sentidos para essas composições musicais que conjugam mais de um sistema simbólico significativo.

Após tomarmos como *corpus* de análise cinco composições musicais interpretadas por compositores/cantores como; *Zeca Baleiro*, *Legião Urbana*, *etc.*, que repetem o mesmo gesto de conjugar diferentes sistemas simbólicos, estaremos nos centrando no campo dos estudos relativos aos processos que, com base em formulações de Silvani Serrani, Eni Orlandi, Michel Pêcheux e outros que se fizerem necessários, nos levem à compreensão dos efeitos de sentidos produzidos por esse gesto. Nosso corpus de análise constituir-se-á das composições musicais em anexo.

A partir deste momento, achamos pertinente discutir a questão que dá a especificidade de nossa reflexão e chamamos a atenção para o fato de que se faz necessário compreender os processos de produção do sentido no modo pelo qual, diferentes materialidades simbólicas passam a constituir o verso cantado.

Vemos que os sentidos nesta injunção constituem-se de modo não segmental, termo-a-termo. Ou seja, o sentido de uma música não se produz a partir da relação *significante/significado* de cada palavra. Entretanto, estas composições musicais em análise, mesmo que constituídas de diferentes materialidades simbólicas – por isso mesmo interessante – produzem um discurso coerente.

Apoiando-nos nos estudos de Eduardo Guimarães¹, podemos dizer que os procedimentos de deriva de sentidos do interdiscurso são necessários para a composição do texto e todo gesto de linguagem constitui-se em reescritura desses sentidos que nos determinam.

Nestes procedimentos de reescritura temos os procedimentos de textualidade. Segundo Guimarães (2002:28), “... a textualidade e o sentido das expressões se constituem pelo texto por esta reescritura infinita da linguagem que se dá como finita pelo acontecimento (e sua temporalidade em que se enuncia)”.

Convém destacar que composições musicais como estas são também um modo de reescritura, uma vez que os sentidos produzidos são constituídos pelo modo próprio de relação entre os diferentes discursos no interdiscurso.

Quanto a esse gesto de composição musical, envolvendo mais de um sistema lingüístico formando o efeito de unidade significativa de sentidos no texto, consideramos relevante questionarmos se, se trata de um texto atravessado por várias formações discursivas ou não, tendo em vista vários sistemas lingüísticos no texto.

Estes diferentes sistemas simbólicos, relacionados pela textualidade, funcionam sob o aspecto da substituição. São substituições de um sistema lingüístico por outro que, na ordem segmental do texto, a partir do interdiscurso, significam e produzem sentidos.

¹ GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento Pontes*: 2002. p.27.

Nestas composições musicais, vemos enunciados produzindo efeitos de sentido a partir de um dizer que não é só seu, no caso do compositor, mas de todos, por essa relação de sentidos mobilizada pela memória discursiva que os constitui. Assim, o verso que conjuga diferentes sistemas simbólicos produz sentidos coerentemente determinados por essa memória, pelo interdiscurso.

Essas composições nos reportam as formações discursivas que as determinam e as inscrevem numa ideologia. Temos então, versos que conjugam diferentes idiomas caracterizando-se pela textualidade, portanto, numa relação seqüencial e coerente, definidos pelos sentidos do interdiscurso. Tem-se em circulação um saber da memória discursiva, que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de sentidos pré-construídos.

A produção musical constitui-se numa peça textual entrecruzada por diferentes ordens simbólicas, de maneira que a memória do dizer projeta sobre ela os sentidos. Podemos observar que não há interrupção, ruptura de sentidos no texto e os diferentes sistemas simbólicos em funcionamento passam a relacionar-se entre si a partir da textualidade, sob o aspecto da substituição.

Compreende-se pela conjugação de vários sistemas simbólicos no mesmo texto que não se trata de um super poder do sujeito-compositor, ao mobilizar esses diferentes sistemas lingüísticos, mas sim da existência de processos de identificação constituídos pela ordem do significante enquanto fundamento do simbólico.

Então, somos levados a compreender o modo pelo qual esta relação de sentidos constitui o diálogo entre as línguas presentes na composição musical.

A injunção de enunciados produzidos a partir de diferentes sistemas lingüísticos articula os sentidos dando ao texto a unidade significativa que o define enquanto tal.

Vejamos como se dá a produção de sentidos nesta injunção de sistemas significantes diferentes nas composições em análise:

[1] - Venha provar meu *brunch*
 saiba que eu tenho *approach*
 Na hora do *lunch*, eu ando de *ferryboat*,
 Venha provar! Venha provar meu *brunch*...
 Saiba que eu tenho *approach*

Na hora do lunch, eu ando de *ferryboat*
 Eu tenho *savoir-faire* meu temperamento é *light*
 Minha casa é *hi-tech*, toda hora rola um *insight*
 Já fui fã do *Jetro Tull*, hoje me amarro no *Slack*
 Minha vida agora é *coll*, meu passado já foi *trash*.

A partir dos fundamentos teóricos da Análise de Discurso, vemos que os sentidos produzidos neste texto musicado passam pelo jogo lingüístico com os diferentes sistemas lingüísticos conjugados no verso. Esse jogo aparece na composição musical como forma de demonstrar o efeito de vigor sonoro e força da poesia.

A materialidade simbólica que constituímos, ou seja, a articulação de diferentes sistemas lingüísticos no mesmo verso, significa nesta música de Zeca Baleiro, antes de tudo, uma ascensão sócio-econômica, sendo que os enunciados formados pelos diferentes sistemas simbólicos é que nos remetem a este lugar, por meio da memória discursiva.

Percebemos também nesta composição musical a produção de um efeito de sentido de *chamamento*, ou seja, *evocação*, a uma segunda pessoa. Esse funcionamento discursivo significa os sentidos de agradabilidade num modo peculiar de dizer através das flexões verbais utilizadas.

(1) - Venha provar meu *brunch*
 saiba que eu tenho *approach*

O verbo no início desta composição é que nos leva a perceber este sentido de evocação. É o que faz esta circulação, venha remetido para alguém.

Ainda em relação aos sentidos produzidos nessas composições, percebemos que um outro idioma aparece inscrito a partir de termos que significam o capital, a posse, que se dá nesse intercruzamento de dizeres que permitem levar em conta esses efeitos e explicitar a relação com esse saber que não se aprende. Quando se fala, mobiliza-se, pois, um saber que, no entanto não se aprende que vem por filiação e que nos dá a impressão de ter estado sempre lá.

Ao apreciarmos o conteúdo desse poema musicado, somos induzidos a sentir certo deslumbramento a que nos remetem aos sentidos aí postos. Sendo as diferentes

materialidades simbólicas entrecruzadas, e inscritas ideologicamente, caracterizando-se pela textualidade, portanto, definidos pelos sentidos do interdiscurso.

- (1) - Saiba que eu tenho *approach*
 Na hora do lunch, eu ando de *ferryboat*
 Eu tenho *savoir-faire* meu temperamento é *light*
 Minha casa é *hi-tech*, toda hora rola um *insight*

Na maneira de expor os ideais inscritos nesta composição, temos o saber, o poder, e mais uma vez a posse, que nos faz sentir a significação da ascensão social dito e representados nestes versos onde são conjugadas as diferentes materialidades simbólicas numa sobreposição de símbolos verbais.

Podemos pensar que, pelo fato de esses discursos musicados estarem configurados por esta integração dos símbolos significantes, não chegue implicar em sanções negativas para quem delas utilize, mas como sendo musicados, mais parecendo brincadeira com palavras como se fosse desprovido de verdade ou importância, diz com toda ingenuidade e inconseqüência as coisas que socialmente, às vezes não se pode dizer.

- (1) - De dia macho *man*
 e de noite uma *Dreg queen*.

A configuração narrativa deste texto nos reporta a definição de entregar-se a fantasias e devaneios que, até certo ponto produz um deslocamento de sentidos no próprio texto. Ainda nesse texto musicado, revela-se um desejo veemente que remete ao possuir. Sendo a significação determinada pela estrutura em que se inscreve, revelando uma vontade do saber, em discursos que apontam para esse poder do dizer marcado pelo confronto das expressões.

- (1) - Já fui fã do *Jetro Tull*, hoje me amarro no *Slach*.
 Minha vida agora é *coll*, meu passado já foi *trasch*.

Há nestas composições um efeito de um poder fazer, em que as injunções desses sistemas simbólicos nos levam a experimentos da execução sonora que significa, fazer surgir um previsível representar dos privilégios da condição social. Vemos, porém que as palavras podem mudar de sentido conforme a posição ideológica daqueles que a empregam e dos que as ouvem ou lêem.

Mais adiante na composição musical *Cantiga*, notamos uma diferenciação na estrutura discursiva, porém, se ressalta o amor, em evidencia o prazer de estar servindo como objeto de desejo em formulações discursivas que dão a idéia de domínio, neste caso a ideologia opera através da unificação de dois seres, mesmo que através de diferentes símbolos discursivos, que fazem sentir certa leveza no interior do discurso, mesmo que conjugado desta forma.

(02) - *Flower* não é flor. Mas eu te dou o meu amor, *little flower*.
 Sete cravos, sete rosas, liro-liro lê, liro-liro lá.
 Girândolas, girândolas
Give me your love.
Love me alive
 Leve me leve Nas asas da borboleta leta
 Que borbole bole – bole
 Sol que girassole,

Nesta composição musical concebe-se o jogar com diferentes símbolos lingüísticos, de maneira prazerosa, como que, brincando com as palavras, causando uma sensação de bem estar. Significando envolvente causa de poder quanto ao uso desse jogo do simbólico, numa apropriação de uma língua outra. Notamos isto a partir do fato de que não há ruptura de sentidos no decorrer do texto, e temos assim os diferentes sistemas simbólicos em funcionamento relacionando-se entre si.

2) - *Love me alive*
 Leve me leve Nas asas da borboleta leta
 Que borbole bole – bole
 Sol que girassole,

Está posto nesta composição a relação entre o mesmo e o diferente, a produtividade e a criatividade na linguagem e em termos discursivos temos na paráfrase a reiteração do mesmo e na polissemia a produção do diferente. Temos então a circulação do saber da memória discursiva, fazendo com que os sentidos ali produzidos significam um vínculo de aproximação, e o movimento nas expressões ali colocadas eleva à saudação de sentimentos valiosos sendo projetados para o discurso.

Podemos conceber, então, que esta produção, mesmo sendo em diferentes materialidades simbólicas constituídas, o significar das mensagens que nos levam a imaginar a confrontação de paixão com ternura, e no efeito de sentidos, nos reporta para

imaginações vislumbrantes, num leve embalo, permitindo que sejamos transportados por sentimentos mais profundos e emocionantes.

Vemos também, nessa composição musicada, as injunções simbólicas com um alto grau de exposição de sentidos valiosos, com certa inovação na maneira de dizer o que já está dito.

Nestes exemplos, podemos compreender um modo peculiar de significar nestas composições musicais, e no transcorrer das mesmas, materialidades lingüísticas funcionando nestas composições, produzindo sentidos, que a partir da reescrituração integram a concepção desses sentidos pensada ideologicamente, constituindo, cenas enunciativas nas quais se integram expressões estrangeiras.

Note-se que nos textos apresentados ultrapassa-se o cerco das palavras, e a constituição dos sentidos que implica riscos, pois uma palavra dita silencia muitas outras que poderiam ser ditas. Os sujeitos ocupam posições previstas nos discursos que, conforme sua identificação ideológica determina o que se pode ou não dizer.

Este verso é especialmente importante para mostrar que o universo do sujeito constituído na configuração do mundo sensível ao seu modo de dizer, provoca reações diferentes pelo impulso do querer,

(3) - Por onde andar *stephen fry*
 Por onde andar... *stephen*
 Ninguém sabe do seu paradeiro
 Ninguém sabe para onde ele foi
 Pra onde ele vai
Stephen may be felling all alone Stephen never do this again
Come back home. Se correr o bicho pega
 Se ficar o bicho come *Stephen*

Com efeito a este dizer, nesta composição, percebemos a referência a uma personagem em específico, com símbolos que, em termos lingüísticos não são do português. O texto carrega em si sua história de construção e de usos que deve ser buscada para se reconstruir os sentidos.

E ao conjugar os diferentes sistemas simbólicos nesta composição musical, temos o sujeito interpelado por uma ideologia, afetado pelas relações do lugar social,

fazendo referência a alguém que supostamente encontra-se distante ou em certo grau de dificuldades.

Ainda segundo Orlandi, assujeitar-se às formas de dizer de outra ordem simbólica, implica esse movimento-sujeito, que observamos nessas composições e se, *se é sujeito pelo assujeitamento à língua na história*, temos uma subjetividade sendo solicitada e tomada em redes de memória, o que dá lugar a filiações identificadoras.

Podemos conceber as qualificações de sentido sendo produzidos dentro desse tema musicado através dos diferentes sistemas simbólicos colocando a palavra em movimento ou língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história. (Orlandi, 2003, p.15)

Ao considerarmos um desejo ou uma necessidade na origem da ação de encontrar, estamos instituindo simultaneamente uma outra instância responsável pelo significar dos sentidos e movimento dos sujeitos. E com esses diferentes sistemas simbólicos que estão inscritos nesses textos, percebemos a produção de sentido na situação dominação à medida que o sujeito alienado é colocado em cena.

(3) - Ninguém sabe para onde ele foi
Pra onde ele vai
Stephen may be felling all alone Stephen never do this again
Come back home. Se correr o bicho pega
Se ficar o bicho come *Stephen*

Neste recorte a ameaça se mostra presente: aquilo que não se quer ouvir ressoa no domínio da memória. Essa formulação sustentada no jogo da repetição emerge em um espaço em que as relações de poder e de força estão sempre se mobilizando.

O interessante dessas formulações (composições musicais) é que sua unidade e força de atualização no movimento do sentido se configuram no espaço da lembrança subjetiva. Temos na formulação a repetição e a tensão do mesmo e aí se estabelece a força da vivência fraterna, amorosa, lúdica em que o sujeito e seu interlocutor partilham experiências enquanto forma de se significar no mundo.

O jogo das formulações é um lugar de experimentação, que se dá por um gesto de lembrança. A força do gesto de lembrança desdobra-se pelo efeito metafórico na paráfrase.

- (3) - Ninguém sabe para onde ele foi
 Pra onde ele vai
Come back home. Se correr o bicho pega
 Se ficar o bicho come *Stephen*

Há uma forte tensão que irrompe neste enunciado, pois o poder da linguagem se exerce pelos lugares da interpretação. Há um jogo de inscrever um funcionamento e marcar um lugar de significação para os interlocutores. Assim, no jogo de sentidos temos um universo logicamente estabilizado inscrevendo-se em um jogo lógico, (*se não voltar,*) imputando a responsabilidade da vida sobre o interlocutor.

A possibilidade da significação nestes textos musicados se dá no próprio engendramento da textualidade em que o símbolo lingüístico toma corpo pelo acontecimento da formulação. Há uma distância entre estabelecida no modo de se referir e esta proposta que sugere e irrompe o domínio, temos também a imploração que marca em seu próprio significante apelo, pedido, prece, como vemos nos exemplos.

- [1] - Venha provar meu *brunch*
 saiba que eu tenho *approach*
 Na hora do *lunch*, eu ando de *ferryboat*,
 Venha provar! Venha provar meu *brunch*...
 {3} - Por onde andar... *stephen*
 Ninguém sabe do seu paradeiro
 Ninguém sabe para onde ele foi

Na forma como estão escritos estes textos, ou seja, estas composições musicadas em sua organização refletem o jogo das diferentes regiões de significação. Os significantes não se encontram soltos, mas se realizam na historicidade e no processo de textualização mesmo com falhas representado em diferentes versões.

E nestas versões em movimento das diferentes materialidades simbólicas temos um lugar do dizer em gestos de interpretação. Temos formulações que pela tensão movimenta fortemente os lugares de identificação dos sujeitos. Alguns termos

possibilitam a idéia de um jogo de aparências antes não vividas em representações de relações humanas.

Esses discursos ou composições musicadas nos induzem a perceber que, mais do que uma inspiração, a vida vista socialmente é um espaço, um efeito em que se situa o sujeito. A vida ao estar representada como nestas composições musicais, formando a rede de sentidos, toma os sujeitos no espaço de significação do poder, do prazer e da emoção.

Ao analisarmos estas composições musicais, conjugadas em diferentes sistemas simbólicos, estamos percebendo um exercício de metalinguagem, pois na medida em que são empregados os diferentes símbolos discursivos tanto por seu significante quanto por seu significado, formam um texto compreensível no funcionamento dos sentidos.

Temos então envolvido diferentes dizeres significando através dos diferentes sistemas simbólicos permitindo significar ao falar em diferentes idiomas, ou seja, nesta injunção de palavras,

(4) - O cara mais *underground* que eu conheço é o diabo
que no inferno toca um cover das canções celestiais,
com sua banda formada só por anjos decaídos,

Neste efeito do exercício de metadiscursividade da linguagem nas composições classificadas enquanto *corpus* de análise faz com que tenhamos um efeito de domínio e posse do saber centrado na transmissão de informação daquilo que significa no interior do texto.

Quando atentamos para os significados referentes a metalinguagem percebemos como é significativa a escolha desta ou daquela palavra e como esta constrói sentidos distintos, e percebemos então em, *O cara mais underground que eu conheço é o diabo*, que está se referindo ao diabo e não exatamente ao underground, logo interpretamos que underground deva ser algo ruim, isto internalizado na nossa memória que o conceito que temos do diabo seja algo ruim.

No primeiro momento desta composição já se revela o satânico, presente no desenrolar de toda a canção. Torna-se mais claro o caráter do impulso de valorizar-se,

de criar mais valia e capital. E numa tentativa de igualdade entre o bem e o mal, produzindo sentidos a partir de céu x inferno e Deus x santos. Podem estas colocações ser consideradas alegorias nas quais se exorcizam inquietações, ambições e aflições individuais e coletivas.

A exemplo de,

- (4) - O cara mais *underground* que eu conheço é o diabo
que no inferno toca um *cover* das canções celestiais,
com sua banda formada só por anjos decaídos,
A platéia pega fogo quando rolam os festivais,
enquanto isso Deus brinca de gangorra no *playground* do céu com santos
que foram homens de pecado, de repente os santos falam.

Podemos perceber que na medida em que continuamos a fazer a leitura deste texto musicado percebemos a presença de dois ou mais discursos e queremos aqui fazer uma ressalva ao discurso religioso que encontramos nessa composição última. Mesmo sendo composta por diferentes sistemas simbólicos uma alusão a heresia é pertinente em nosso ponto de vista. O termo santos tem um sentido tomado como pejorativo em relação à presença do diabo e Deus.

Outra relação interessante que podemos considerar é também percebida numa relação de significação entre *underground* e *playground* sendo que estes enunciados fazem uma inter-relação de significados no imaginário a partir das formas em que estes sistemas simbólicos foram introduzidos no texto.

Podemos propor compreensão do funcionamento dos sentidos inseridos nessas composições musicais a partir das significações encontradas neste texto, é pelo imaginário estabelecendo relação de sentido, causando efeito de hipocrisia em relação a uma barganha celestial. Ao termos uma alusão a Deus, abre-se a possibilidade de leitura do texto em dimensão religiosa. Entramos assim num texto intertextual, em que as marcas referentes ao inferno sugestionam o que significa destruição.

E, sobretudo, através da injunção de diferentes sistemas simbólicos podemos considerar que estamos diante de um sujeito identificável por sua personalidade simples, frágil e ao mesmo tempo persuasivo.

(5) - *Baby I'm so alone* vamos para *Babylon*
 Viver a pão de ló e *moet chandon*
 Vamos para *Babylon* vamos para *Babylon*
 Gozar sem se preocupar com o amanhã
 Vamos para *Babylon*
 Comprar o que houver
 Ou *revoir ralé*
Finesse s'ill vous plait

Em função da técnica utilizada neste jogo com o simbólico, percebemos a essência daquilo que produz os sentidos que ali se encontram e tem-se o emergente do diferente e da multiplicidade de sentidos. O processo da linguagem que garante a criatividade na língua por essa intervenção do diferente neste processo de produção.

Aqui neste texto podemos perceber o sentido sendo produzido pela injunção do sistema simbólico, escolhidos a partir do outro, ou seja, palavras que já foram ditas em algum lugar da história e por isso impregnadas de valores ideológicos, modificando o sentido em função do momento de uso. Produz ainda a significação de valores materiais sendo postos em alto grau de posse ou poder, tanto para o uso de diferentes sistemas lingüísticos como para a ilusão da ascensão social.

Sabemos que as palavras não são exclusividades de um único ser, e que existem outras palavras já ditas incorporadas ao processo de produção de um discurso. Como o objeto de análise nosso é considerado discurso, temos então, na relação da exterioridade as palavras ou símbolos discursivos fazendo sentido, sendo a língua atravessada pelo inconsciente e pelo interdiscurso.

O repertório cultural do interlocutor, dessa forma, é essencial para a construção de sentidos no discurso. Podemos perceber na construção destes textos musicados que a cultura não se distancia uma vez que vemos os mais diferentes símbolos lingüísticos sendo conjugados num mesmo texto e significando ao mesmo tempo.

Trata-se em suma da pretensão de construir um tema ao qual concerne o efeito de sentidos que corresponde à infinidade de interpretações. Podemos perceber esta

significação, através do texto musicado, composto pelos diferentes símbolos discursivos ganhando relevância de conformidade com os sistemas em que são construídos. Para constatarmos o relato observamos o seguinte.

(5) - Comprar o que houver
 Ou *revoir ralé*
Finesse s'ill vous plait
Mon dieu je t'aime glamour
Manhattan by night
 Passear de iate
 Nos mares do pacifico sul
Baby I'm alive like a rolling stone vamos para *Babylon*
 Vida é um *souvenir made in Hong Kong*
 Vem ser feliz ao lado desse bom *vivant*

O efeito que aqui se produz no imaginário do ouvinte ou leitor remete a qualificações como falar em outros idiomas é sinônimo de status. Dentro de uma sociedade em que existe a discriminação em relação às elites sociais e a ralé, ou seja classe baixa

Logo, temos o sujeito do discurso concebido como puro efeito de assujeitamento a maquinaria de formação discursiva com a qual se identifica segundo Pêcheux. E nesse processo de construção discursiva tem-se a relevância de conformidade com o modo em que são produzidos os textos com a conveniência em alcançar os seus objetivos, ou seja, produzir sentidos naquilo que está sendo dito.

É importante ainda ressaltar que, o homem enquanto sujeito da linguagem, materializa a realidade a partir do lugar social, de uma identidade ideológica e histórica, assim na análise desta composição estamos considerando como elemento essencial na construção dos sentidos, as condições de produção, o que se diz e para quem se diz.

(5) - *Scotch escargot rayban Bye bye misere*
Kaya now to me o céu seja aqui
 Minha religião é o prazer
 Não tenho dinheiro para pagar a minha ioga
 Não tenho dinheiro para pagar a minha droga
 Eu não tenho renda para descolara a merenda

Há que se considerar que temos em movimento a significação de anseio por algo novo, dando assim a possibilidade de múltiplas interpretações, mesmo que com tom de certo humor, a manifestação da defesa da dignidade do oprimido num período sombrio

é conseqüentemente o lugar que se pode observar a relação entre língua e ideologia. É efeito de sentido entre locutores, o que implica dizer que os sentidos não estão só nas palavras, mas na relação com a exterioridade.

Da mesma forma se faz perceber a luta pelo sustento e o que esta funcionando nesse modo de conjugação simbólica é uma série de formulações imaginárias que designam o lugar que o sujeito atribui a si e ao outro, a imagem que ele faz de seu próprio lugar e do lugar do outro e também do objeto do discurso, do que se está falando.

(5) - Cansei de ser duro vou botar minh'alma a venda
 Eu não tenho grana pra sair com meu broto
 Eu não compro roupa por isso eu ando roto
 Nada vem de graça nem o pão nem a cachaça.
 Quero ser o caçador ando cansado de ser a caça.
Baby I'm so alone vamos para Babylon
 Viver a pão de ló e *moet chandon*
 Vamos para *Babylon* vamos para *Babylon*

Consideremos então, a partir do tema, dos objetos, do tipo, com a injunção de diferentes sistemas simbólicos a distinção da forma discursiva, e as palavras, expressões, proposições, nesta inseridas, mudam os sentidos segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam adquirindo sentido em referência às formações ideológicas, determinado pelo estado de luta de classes, determinando o que pode e o que deve ser dito.

Desta forma procuramos desenvolver as mais diferentes compreensões destes textos musicados estando estes inscritos numa formação discursiva, a partir de uma formação ideológica dada.

É interessante notar como estas composições musicais criam ambientes diferentes, onde convive, amor, ódio, ilusão, saudade, unificados, todos através da utilização de elementos simbólicos que indiquem que estas composições são nada mais que a metalinguagem em uso através do interdiscurso, funcionando em formas de polissemia, reescrituracao, e o sentido sendo constituído a partir dessa injunção dos mais diferentes símbolos lingüísticos nos textos em análise.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elaborarmos este trabalho, foi preciso aprofundar estudos, fundamentados, na teoria de Análise de Discurso da linha francesa em que observamos os conceitos teóricos de Michel Pêcheux, da França e Eni Orlandi, do Brasil dentre outros estudiosos desta linha. Entre tudo que conseguimos falar talvez não consigamos elucidar o suficiente aquilo que vem a ser a Análise de Discurso neste âmbito.

Após a escrita do quadro que reflete a teoria na qual nos fundamentamos, procuramos nos ater aos textos musicados por nós escolhidos, porém antes de analisarmos os mesmos foi necessário compreender a origem ou história da Música Popular Brasileira, sua escrita e alguns de seus cantores, dentre os quais se destaca o cantor por nós escolhido, ou seja, Zeca Baleiro.

As composições musicais à que estamos nos referindo são compostas por junção de diferentes sistemas simbólicos, dizendo de outra forma em português, italiano, francês e inglês. Porém, não lhes faltam o ritmo alegre e descontraído, melodias populares de fácil compreensão, em linguagem simples.

Nestas composições com encantamento musical, com diferentes dizeres, fomos levados por estes fios pelos quais nos leva a AD, da procura do entendimento da significação dos sentidos inseridos nas entrelinhas destes textos, mas não podemos deixar de ressaltar a complexidade da compreensão a tudo que havíamos nos proposto a analisar.

O estudo no transcorrer deste trabalho mostrou que as letras das canções tomadas como *corpus* revelam um sujeito socialmente constituído e retratando a ideologia revelam as diversas significações e também a sua relação aos fatores históricos e sociais, pois é a partir destes que elas permitem a construção dos sentidos.

Por esta breve análise verificamos a produção de efeitos de sentidos, de construção de um imaginário, seja pela repetição, pelo silenciamento. Percebemos também como é significativa a escolha desta ou daquela palavra e como esta constrói sentidos diferentes abrindo espaço para a continuidade deste estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALEIRO, Zeca. **Líricas**. São Paulo: Universal Music, 2000.

GUIMARAES, Eduardo, **Semântica do Acontecimento**. Um estudo enunciativo da designação. Campinas, SP, Pontes, 2002.

INDURSKY, Freda, **A Fala dos Quartéis e as Outras Vozes**, São Paulo, Editora Unicamp. 1997

Línguas e Instrumentos Lingüísticos / Universidade Estadual de Campinas / Editora Pontes 1997 Campinas-SP UNICAMP 1997 – 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli **A Linguagem e seu Funcionamento**. Campinas, Pontes, 1998

_____ **Análise de Discurso, Princípios e Procedimento**. Campinas, Pontes. 2002

_____ **As Formas do Silencio**. Campinas, Editora da Unicamp.

_____ **Discurso e leitura**, 3. ed. São Paulo. Cortez, 1996.

_____ **Discurso Fundador**. A Formação do País e a construção da Identidade Nacional, 2 ed. Campinas, São Paulo, Pontes, 2001

_____ **Interpretação, Autoria leitura e efeitos do trabalho simbólico**, Petrópolis, RJ, Vozes. 1996

_____ **Língua e Conhecimento Lingüístico**, Para uma História de Idéias no Brasil, São Paulo, Cortez. 2002

PECHEUX, Michel. **O Discurso**. Estrutura ou Acontecimento. Campinas, Pontes, 1990

PECHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. / tradução Eni Orlandi et al. – Campinas Editora Unicamp. 1988.

Suplemento Cultural e Literário JP Guessa Errante. E-mail info@guesaerrante.com.br

www.buscaletras.com.br, o site em que foram retiradas as letras das músicas.

1- Samba do Approach
(composição Zeca Baleiro)

Venha provar meu brunch
saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat,
Venha provar! Venha provar meu brunch...
Saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat.
Eu tenho savoir-faire meu temperamento é light
Minha casa é hi-tech, toda hora rola um insight.
Já fui fã do Jetro Tull, hoje me amarro no Slach.
Minha vida agora é coll, meu passado já foi trasch
Venha provar meu brunch saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat, beautiful!
Venha provar meu brunch saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat.
Fica ligado no link que eu vou confessar my love
Depois do décimo drink, só um bom e velho engov.
Eu tirei meu green card e fui para Miami Beach
Posso não ser pop star, mas já sou um nouveau-riche.
Venha provar meu brunch saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat, venha provar!
Venha provar meu brunch... Saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch, eu ando de ferryboat.
Eu tenho sex-appeal saca só meu background
Veloz como Damon Hill, tenaz com Fittipaldi.
Não dispenso um happy end., quero jogar no dream team
De dia macho man e de noite uma Dreg queen.

2 - Cantiga

(Composição de Ceumar).

Flower não é flor. Mas eu te dou o meu amor, little flower.
Sete cravos, sete rosas, liro-liro lê, liro-liro lá.
Girândolas, girândolas
Give me your love.
Love me alive
Leve me leve Nas asas da borboleta leta
Que borbole bole – bole
Sol que girassole,
Sole mio amore
Flore me now and forever
Never more flores
Never more flores

3- Stephen fry

(Composição Zeca Baleiro)

Por onde andaré stephen fry
 Por onde andaré... stephen
 Ninguém sabe do seu paradeiro
 Ninguém sabe para onde ele foi
 Pra onde ele vai
 Stephen may be felling all alone Stephen never do this again
 Come back home. Se correr o bicho come
 Se ficar o bicho pega Stephen

04- Heavy Metal Do Senhor

(Composição Zeca Baleiro).

O cara mais underground que eu conheço é o diabo
 que no inferno toca um cover das canções celestiais,
 com sua banda formada só por anjos decaídos,
 A platéia pega fogo quando rolam os festivais,
 enquanto isso Deus brinca de gangorra no playground do céu com santos
 que foram homens de pecado, de repente os santos falam
toca Deus um som maneiro e Deus fala agüenta vai rolar um som pesado
 a banda cover do diabo, acho que já esta por fora,
 o mercado esta de olho só no som que Deus criou com trombetas distorcidas
 e harpas envenenadas
 e o mundo inteiro vai parar com o heave metal do Senhor.

5 – Vamos para Babylon

(Composição Zeca Baleiro)

Baby I'm so alone vamos para Babylon
 Viver a pão de ló e moët chandon
 Vamos para Babylon vamos para
 Babylon
 Gozar sem se preocupar com o amanhã
 Vamos para Babylon
 Comprar o que houver
 Ou revoir ralé
 Finesse s'ill vous plait
 Mon dieu je t'aime glamour
 Manhattan by night
 Passear de iate
 Nos mares do pacifico sul
 Baby I'm alive like a rolling stone
 vamos para Babylon
 Vida é um souvenir made in Hong
 Kong
 Vem ser feliz ao lado desse bom vivant
 Vamos para Babylon de tudo provar
 Champanhe caviar

Scotch escargot rayban Bye bye misere
 Kaya now to me o céu seja aqui
 Minha religião é o prazer
 Não tenho dinheiro para pagar a minha
 ioga
 Não tenho dinheiro para pagar a minha
 droga
 Eu não tenho renda para descolara a
 merenda
 Cansei de ser duro vou botar minh'alma
 a venda
 Eu não tenho grana pra sair com meu
 broto
 Eu não compro roupa por isso eu ando
 roto
 Nada vem de graça nem o pão nem a
 cachaça.
 Quero ser o caçador ando cansado de
 ser a caça.