

BETÂNIA SILVA CORDEIRO

**AS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA SOB O OLHAR
DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)**

Recife

2008

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO – UNICAP
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**AS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA SOB O OLHAR DA
ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)**

Betânia Silva Cordeiro

**Orientadora: Professora Dra. Virgínia Colares S. Figueiredo Alves
Co-orientador: Professor Dr. Karl Heinz Efken**

**Recife
2008**

C794c

Cordeiro, Betânia Silva

As canções de Luiz Gonzaga sob o olhar da análise crítica do discurso (acd) / Betânia Silva Cordeiro ; orientador Virginia Colares S. Figueiredo Alves ; co-orientador Karl Heinz Efken, 2008.

159 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Coordenação de Pós-Graduação. Programa de Mestrado em Ciências da Linguagem, 2008.

1. Linguística. 2. Análise do discurso. 3. Gonzaga, Luiz, 1912-1989 - Crítica e interpretação. 4. Canções folclóricas - Brasil, Nordeste. 5. Secas - Brasil, Nordeste. I. Título

CDU 801

**AS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA SOB O OLHAR DA
ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)**

Betânia Silva Cordeiro

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Virgínia Colares S. de Figueiredo (Orientadora)

Prof. Dr. Karl Heinz Efken (Co-orientador)

Profa. Dra. Nadia Pereira da S. G. de Azevedo (Titular Interno)

Prof. Dr. José Luiz Meurer (Titular Externo – UFSC)

RECIFE

2008

BETÂNIA SILVA CORDEIRO

**AS CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA SOB O OLHAR DA
ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, concentrada na área de Teoria e Análise Linguística e seus Distúrbios, dentro da linha de pesquisa Processos de Organização Linguística, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Professora Dra. Virgínia Colares S. Figueiredo Alves

Co-orientador: Professor Dr. Karl Heinz Efken

Recife

2008

Dedico este estudo aos meus pais, Rosa e Gildo, por terem sido os primeiros a incentivar a seguir o caminho das letras. Ao meu super-esposo, Alessandro, enviado por Deus para continuar me motivando a seguir o caminho. E a minha querida orientadora e amiga Virgínia Colares, não por apenas ter me indicado o caminho, mas principalmente por sua companhia em todo o percurso desta jornada.

AGRADECIMENTOS

Terminar o Mestrado para mim significa finalizar mais uma etapa da minha vida e a realização de mais um sonho. Não foi uma etapa fácil de ser vencida, mas dentre todas as minhas vitórias, nenhuma foi conquistada sem lutas e sem renúncias. Meu lema sempre foi: fé em Deus, coragem, disciplina e dedicação, além de acreditar em mim mesma, que sou capaz de atingir os meus objetivos.

Falando dessa forma, vocês podem pensar que ganhei todas as batalhas sozinhas, porém, nunca estive só, sempre estive acompanhada da presença de Deus, da minha família e dos meus amigos. Logo, a vitória não é só minha, é de todos aqueles que estiveram comigo e acima de tudo acreditaram em meu potencial. Nessa etapa que estou finalizando tenho várias pessoas a quem devo agradecer, porém tenho medo de esquecer alguém. Se algum nome deixar de ser citado aqui, não foi intencional, culpo a minha memória a qual no momento encontra-se bem cansada.

Agradeço a Deus primeiramente, pois sem ele não somos e nem podemos nada.

A família é uma referência para nossa identidade, por isso agradeço a toda a minha família, minha mãe, meu pai, meus irmãos, por todo o apoio incondicional, por saber que posso contar com eles em qualquer momento e principalmente por sempre acreditarem em meu potencial.

Agradeço aos meus sogros e a minha enteada por terem sempre me apoiado e acreditado em mim.

Agradeço aos meus colegas do 1º Ciclo da Universidade Católica: Albertina, Marluce, Graça, Eliane, Silvonete, Maurício, Jozilda, Luiz Justino, Creômenes, Renato, Augusto e Iolene por terem me acompanhado e acreditado na minha vitória.

Agradeço à Universidade Católica de Pernambuco, de cujo quadro funcional faço parte como Auxiliar Administrativo. Agradeço ao Reitor Pe. Pedro Rubem, S.J. por todo apoio e pela bolsa-funcionário para participar do Programa de Mestrado.

Agradeço ao Professor Karl, meu Co-Orientador, por toda a paciência e pelas importantes contribuições na produção desta dissertação e na minha vida acadêmica.

Agradeço à Professora Wanilda por toda motivação e às funcionárias da secretaria do Mestrado Nélia e Nicéias pela presteza no atendimento.

Agradeço aos professores Meurer e Nadia pela disposição e contribuição na melhoria da dissertação.

Gostaria de agradecer a todos os meus amigos, agradecer pela amizade, respeito e confiança. Não vou falar os seus nomes, pois poderia esquecer-me de algum nome. Agradecer também aos meus novos amigos que conquistei no decorrer dessa etapa e que, de uma forma direta ou indireta, contribuíram para o meu sucesso.

Agradeço a minha chefe imediata, Professora Fátima Breckenfeld, por ter manifestado o seu apoio antes mesmo de começar o Mestrado, pela compreensão e por toda a sua motivação no decorrer de todo essa etapa.

Agradeço aos meus colegas de Mestrado com quem convivi um ano e meio.

Agradeço especialmente aos meus colegas Luciana, Adriana e Robson por partilhar comigo todas as minhas angústias e “mestrites”, por estarem sempre por perto quando precisei.

Agradeço a Francys, que apesar de longe nunca deixou de me dar apoio e acreditar no meu sucesso. Tenho que agradecer-lo também por todas as orações e correções dos meus artigos durante o Mestrado.

Tem quatro pessoas para as quais não é fácil achar palavras capazes de definir tudo o que eu sinto por elas, por todo apoio, compreensão, amizade, respeito.

Quero fazer um agradecimento muito especial à Rosa, minha mãe e a Gildo, meu pai, se hoje eu sou que sou, devo muito a eles, que sempre dedicaram suas vidas para que eu e meus irmãos tivéssemos mais oportunidades de estudar e trabalhar. Sempre os tive como um espelho, pois são pessoas dignas, honestas, batalhadoras, de um caráter impecável. Quero também agradecer por todas as vezes que tiveram que renunciar a algo para que eu pudesse estudar. Hoje, devolvo-lhes em alegria e satisfação todo o investimento que depositaram em mim.

Outra pessoa a quem dirijo um agradecimento especial é Virgínia, minha orientadora, a quem agradeço de coração a toda orientação. Há mais ou menos doze anos nos conhecemos, com o passar dos anos, a minha amizade e admiração por ela só fez aumentar, ela acompanhou toda a minha graduação e agora mais uma etapa, o Mestrado. No decorrer desses últimos dois anos soube olhar para mim como orientadora e como amiga nos momentos em que eu necessitava de um olhar diferente. Para agradecer a Virgínia e defini-la, se é que isso é possível, só usando as palavras de Fernando Pessoa: “O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade em que elas acontecem. Por isso existem momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis”, uma dessas pessoas é Virgínia Colares, que caso não existisse tratariam logo de inventá-la.

Uma outra pessoa a quem quero agradecer, conheço há doze anos, desde que entrou na minha vida, tudo mudou. Essa pessoa esteve sempre ao meu lado me apoiando, dando força, e em nenhum momento deixou de acreditar no meu sucesso. Fez tudo ao seu alcance para que eu realizasse mais um sonho meu, muitas vezes tendo que renunciar a muitas coisas para que tudo isso acontecesse. Passamos muitos momentos difíceis, mas eles só serviram para que nossa relação se fortalecesse cada vez mais e se tornasse no que ela é hoje, uma fortaleza de bases sólidas. Quero agradecer a Alessandro, meu marido, que soube fingir ser invisível nos momentos em que tinha que ser, obrigada por seu amor e sua dedicação, obrigada por todas as vezes que levantou o meu ânimo e me ajudou a seguir em frente, obrigada principalmente por toda a sua compreensão e respeito.

A felicidade exige valentia...

*Posso ter defeitos,
Viver ansioso e ficar irritado algumas vezes,
Mas não esqueço de que minha vida
É a maior empresa do mundo,
E posso evitar que ela vá à falência.
Ser feliz é reconhecer que vale a pena viver
Apesar de todos os desafios, incompreensões e períodos de crise.
Ser feliz é deixar de ser vítima dos problemas
E se tornar um autor da própria história.
É atravessar desertos fora de si,
Mas ser capaz de encontrar um oásis no recôndito da sua alma.
É agradecer a Deus a cada manhã pelo milagre da vida.
Ser feliz é não ter medo dos próprios sentimentos.
É saber falar de si mesmo.
É ter coragem para ouvir um “não”.
É ter segurança para receber uma crítica,
Mesmo que injusta.*

Pedras no caminho?

Guardo todas, um dia vou construir um castelo...

Fernando Pessoa

*Que importa que ao chegar eu nem pareça pássaro.
Que importa que ao chegar eu venha me arrebatando,
Caindo aos pedaços, sem aprumo e sem beleza.*

Fundamental é cumprir a missão e cumpri-la até o fim.

Dom Helder Câmara

RESUMO

Luiz Gonzaga tornou-se um dos maiores intérpretes e compositores populares de sua época. Sua voz, sua vestimenta, seu modo particular de falar, sua entonação fizeram com que se transformasse em um grande ícone nacional, o representante de uma identidade regional. Considerado um dos maiores divulgadores da cultura, costumes e crenças do Nordeste, suas canções tentam representar o contexto sociocultural e sociopolítico da região Nordeste. Alguns pesquisadores consideram suas canções, até hoje, como uma marca legítima e mantedora das raízes culturais e folclóricas da região. Após leitura parcial da literatura sobre a sua obra percebemos uma carência de estudos críticos lingüísticos vistos numa perspectiva da Semiótica-Social. Este estudo investiga de que maneira as canções de Luiz Gonzaga contribuem na constituição de uma identidade nordestina. A relevância dessa abordagem, consiste em colaborar para a construção do conhecimento acerca dos processos de constituição da identidade nordestina, através de uma leitura crítica das canções, rompendo com as práticas discursivas que favoreçam a criação de estereótipos nordestinos e conseqüentemente a unificação de uma identidade cultural regional. Foram escolhidas, de forma aleatória, vinte canções da obra musical de Luiz Gonzaga, as quais foram analisadas numa perspectiva da Análise Crítica do Discurso (ACD), segundo o modelo tridimensional de Norman Fairclough (2001). As categorias utilizadas na análise foram: Transitividade na perspectiva da Lingüística Sistêmica Funcional (LSF), Ethos/Identidade culturais, Intertextualidade e a Interdiscursividade. Nas canções observam-se articulações dos traços culturais da região com a natureza e seus componentes particularmente regionais, instituindo sentidos à construção de uma realidade social. A seca, nessas canções, transforma-se no único grande problema do Nordeste. Dessa maneira, Luiz Gonzaga reproduz a prática discursiva estabelecida pela sociedade da época, aderindo à ordem do discurso do seu entorno. Assim, contribui para reforçar uma visão estereotipada, reduzindo a identidade nordestina ao flagelado da seca. As canções de Luiz Gonzaga além de reforçar esse estereótipo nordestino, reproduzem a ordem social da época em que viveu Luiz Gonzaga. Suas canções, de certa forma, faziam com que o Governo mandasse cada vez mais subsídios para socorrer a região, o que gerou a “indústria da seca”. O nordestino é representado como um povo escravizado e dependente economicamente do Governo, incapaz de perceber as lutas hegemônicas da sua região e reagir a elas.

Palavras-chave: Cancioneiro Nordestino, Luiz Gonzaga, Análise Crítica do Discurso, seca.

ABSTRACT

Luiz Gonzaga has become one of the most important composers and interpreters of Brazilian popular music of his time. His voice, his clothing, his particular way of talking and his intonation made him become a great national symbol, a representative of a regional identity. Luiz Gonzaga is considered one of the most active men who spread out culture, costumes and beliefs of the Brazilian Northeast, and his songs try to portrait the socio-cultural and sociopolitical context of the Northeast. This very day, some researchers consider his songs as a genuine mark that also keeps alive cultural and folkloric roots of the region. After reading part of the literature on his work, we realized that there were few linguistic critical studies based upon Social Semiotics. This study investigates the way Luiz Gonzaga's songs contribute to establish a Brazilian northeastern people identity. This approach becomes relevant while it helps to improve the knowledge on the processes of construction of that identity, through a critical reading of the songs opposite to those discursive practices which tend to favor the creation of stereotypes related to Brazilian northeastern people, and so to the unification of a cultural identity in the region. We chose at random twenty songs by Luiz Gonzaga, which were analyzed according to Critical Discourse Analysis (CDA), and based upon the three-dimensional model proposed by Norman Fairclough (2001). The categories for the analysis were: transitivity - according to Systemic Functional Linguistics (SFL), Ethos/Cultural identities, intertextuality and interdiscourse. In the songs, it's possible to see a connection between cultural aspects of the region, nature and its regional elements, what confers meanings to the construction of a social reality. The drought, in those songs, appears as the only big problem in the Brazilian Northeast. Thus, Luiz Gonzaga represents the discursive practice of the society of that time and adheres to the discursive order that surrounds him. Then, he reinforces a stereotyped point-of-view which reduces Brazilian northeastern people identity to those of who suffered with the drought. In addition, Luiz Gonzaga's songs represent the social order of the time he lived. His songs in a certain way incited the Government to send more and more supplies to help people in the region, an attitude that generated the "Brazilian drought industry". Brazilian Northeastern people are represented as slaves and economically dependent on the Government, unable to perceive hegemonic struggles of the region and to combat them.

Key-Words: Northeastern Singer, Luiz Gonzaga, Critical Discourse Analysis, drought.

SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	12
Lista de abreviaturas	15
Lista dos quadros	15
Lista das figuras	15
Lista das canções	16
INTRODUÇÃO	19
Capítulo 1 – Eis aqui o Luiz Lua Gonzaga	23
1.1. Perfil biográfico de Luiz Gonzaga	24
1.1.1. <i>A música do Nordeste: o grande projeto de Luiz Gonzaga</i>	26
1.1.2. <i>Luiz Gonzaga, suas canções e suas parcerias</i>	28
I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	30
Capítulo 2 – Panorama Geral da Análise Crítica do Discurso (ACD) ..	30
2.1. Origem da Análise do Discurso	30
2.2. Análise do Discurso – Escola Francesa	31
2.3. A Linguística Crítica (LC)	32
2.4. A Análise Crítica do Discurso (ACD)	33
2.4.1. <i>O modelo tridimensional de Fairclough</i>	35
Capítulo 3 – Sobre o ethos discursivo	39
Capítulo 4 – Produção do texto: a heterogeneidade enunciativa	44
4.1. Intertextualidade (Heterogeneidade mostrada)	44
4.2. Interdiscursividade (Heterogeneidade constitutiva)	48
Capítulo 5 – A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF)	50
5.1. Transitividade na perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional	53

II – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 57

Capítulo 6 – A constituição do *corpus* e o tratamento dos dados..... 57

6.1. Motivação da pesquisa 57

6.2. Levantamento, seleção e ordenação do *Corpus* 57

6.3. Procedimentos de análise 58

6.4. Tabulação: análise quantitativa. 60

6.5. Instrumento metodológico/categorias de análise qualitativa 60

III – ANÁLISE DOS DADOS 63

Capítulo 7 – Um olhar Crítico sobre as canções de Luiz Gonzaga 63

7.1. A construção de identidade / ethos culturais 63

7.2. A intertextualidade nas canções de Luiz Gonzaga 95

7.3. Os vários discursos nas canções de Luiz Gonzaga 105

7.4. O movimento dos verbos nas canções: uma análise qualitativa..... 111

7.4.1. *Análise dos Processos Materiais*..... 111

7.4.2. *Análise dos Processos Relacionais* 121

7.4.3. *Análise dos Processos Mentais* 132

7.5. O movimento dos verbos num perfil quantitativo..... 135

Capítulo 8 – As canções de Luiz Gonzaga como prática social 145

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 151

REFERÊNCIAS..... 155

Lista de abreviaturas

- ACD – Análise Crítica do Discurso
AD – Análise do Discurso (Escola Francesa)
AD-1 – Análise do Discurso (Escola Francesa) fase 1
AD-2 – Análise do Discurso (Escola Francesa) fase 2
AD-3 – Análise do Discurso (Escola Francesa) fase 3
CD33 – Compacto Duplo de 33 rotações por minuto (rpm)
FD – Formação Discursiva
GSF – Gramática Sistemática-Funcional
LC – Linguística Crítica
LSF – Linguística Sistemática-Funcional
LP12 – LP de 12 polegadas
rpm – rotações por minuto
LG – Luiz Gonzaga

Lista dos quadros

- Quadro 1 – Processos: tipos, significados e participantes..... 56
Quadro 2 – Processos Materiais por número de ocorrências nas canções..... 139
Quadro 3 – Processos Relacionais por número de ocorrências nas canções..... 140
Quadro 4 – Processos Mentais por número de ocorrências nas canções..... 142
Quadro 5 – Processos verbais por números de ocorrência nas canções..... 143

Lista das figuras

- Figura 1 – Modelo tridimensional do discurso segundo Fairclough (2001).....35
Figura 2 – Modelo tridimensional de Fairclough (2001) com as categorias analíticas.....38
Figura 3 – Estratificação do contexto adaptado de Meurer (2006).....51
Figura 4 – Principais papéis da transitividade.....54
Figura 5 – Tipos de processo por número de ocorrências nas canções..... 135
Figura 6 – Número de ocorrências de processos por canção..... 137

Figura 7 – Quantitativo de Processos Materiais por canção.....	138
Figura 8 – Quantitativo de Processos Relacionais por canção.....	140
Figura 9 – Quantitativo de Processos Mentais por canção.....	141
Figura 10 – Quantitativo de Processos Verbais por canção.....	142
Figura 11 – Quantitativo de Processos Existenciais por canção.....	143
Figura 12 – Quantitativo de Processos Comportamentais por canção.....	144

Lista das canções

As canções de Luiz Gonzaga passaram por muitas compilações. As indicações das gravações abaixo equivalem à primeira gravação oficial e obedecem a uma ordem cronológica crescente.

Canção 1 – C1 – No meu pé de serra (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1946, pela Gravadora Victor..... 68

Canção 2 – C2 – Feijão com côve (Luiz Gonzaga e J. Portela) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1946, pela gravadora Victor..... 69

Canção 3 – C3 – Asa branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em abril de 1947, pela gravadora RCA-Victor..... 70

Canção 4 – C4 – Léguas tirana (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em junho de 1949, pela gravadora RCA-Victor..... 71

Canção 5 – C5 – Estrada de Canindé (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor..... 72

Canção 6 – C6 – A volta da asa branca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor..... 73

Canção 7 – C7 – Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor..... 75

Canção 8 – C8 – Baião da garoa (Luiz Gonzaga e Herve Cordovil) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1951, pela gravadora RCA-Victor.....	75
Canção 9 – C9 – Pau-de-arara (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes) – gravada em 78 rpm, em março de 1952, pela gravadora RCA-Victor.....	76
Canção 10 – C10 – Vozes da seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1953, pela gravadora RCA-Victor.....	77
Canção 11 – C11 – Algodão (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1953, pela gravadora RCA-Victor.....	79
Canção 12 – C12 – Paulo Afonso (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em janeiro de 1955, pela gravadora RCA-Victor.....	79
Canção 13 – C13 – Gibão de couro (Luiz Gonzaga) – gravada em 78 rpm, em março de 1957, pela gravadora RCA-Victor.....	81
Canção 14 – C14 – Sertão de aço (Luiz Gonzaga e Zé Marcolino) – gravada no LP12: <i>Ô véio macho</i> , em 1962, pela gravadora RCA-Victor.....	82
Canção 15 – C15 – Aquilo sim que era vida (Luiz Gonzaga e J. Portela) – gravada no LP12: <i>Sanfona do povo – Volume 1</i> , em 1964, pela gravadora RCA-Victor.....	83
Canção 16 – C16 – Xote dos cabeludos (Luiz Gonzaga e José Clementino) – gravada no LP12: <i>Óia eu aqui de novo</i> e em CD33, em 1967, pela gravadora RCA-Victor.....	84
Canção 17 – C17 – Contrastes de Várzea Grande (Luiz Gonzaga e José Clementino) – gravada em CD33 e no LP12: <i>Óia eu aqui de novo</i> , em 1967, pela gravadora RCA-Victor.....	86
Canção 18 – C18 – Nordeste pra frente (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga) – gravada no LP12: <i>Canaã</i> , em 1968, pela gravadora RCA-Victor.....	87

Canção 19 – C19 – Canto sem protesto (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga) – gravada no LP12: *Canaã*, em 1968, pela gravadora RCA-Victor..... 89

Canção 20 – C20 – Cantarino (Luiz Gonzaga e Nelson Valença) – gravada no LP12: *O fole roncou – volume 1*, em 1973, pela gravadora Emi-Odeon..... 90

INTRODUÇÃO

Luiz Gonzaga é conhecido como um dos maiores intérpretes e compositores populares de sua época: sua voz, sua vestimenta, seu modo particular de falar, sua entonação fizeram com que se transformasse em um grande ícone nacional, um representante de uma identidade regional. É considerado um dos maiores divulgadores da cultura, costumes e crenças do povo do Nordeste. As letras de suas canções podem revelar mais que palavras, segundo alguns pesquisadores de sua obra, elas possuem sentidos, temas, imagens e linguagens que despertam visões de mundo e valores sociais, que podem vir a fazer parte da constituição de uma representação social da identidade nordestina na tentativa de reafirmá-la.

Conforme Albuquerque Júnior (2001), o *baião* que Luiz Gonzaga tanto cantou ficou conhecido como a “música do Nordeste” por cantar as particularidades da região nordestina, e Luiz Gonzaga consagrou-se como a “voz do Nordeste”, identidade que ele criou e assumiu por mostrar os problemas de seu povo às outras regiões brasileiras e devido ao desejo de tornar a cultura nordestina conhecida em todo país.

Diante de toda a popularidade e notoriedade das canções de Luiz Gonzaga e da constituição de uma identidade regional, surgiu, então, a seguinte problemática: “De que maneira as canções de Luiz Gonzaga contribuem para a constituição de uma identidade nordestina?”.

Este estudo não possui a intenção de analisar a parte extraverbal da canção, pois assim o estudo teria que se apoiar numa bibliografia específica. O propósito consiste em contribuir para a formação de ouvintes mais críticos em relação às canções de Luiz Gonzaga. E, para isso, não é necessária a exploração exaustiva da formação estrutural de uma canção, considerando que o objetivo da pesquisa não é por em cheque a criação de uma canção, ou de sua classificação, se é popular ou não. O nosso objetivo geral é descrever as estratégias lingüístico-discursivas utilizadas nas canções para a constituição de uma identidade nordestina.

Partimos da hipótese que na tentativa de Luiz Gonzaga constituir uma identidade nordestina poderá ocorrer a reprodução de uma determinada ordem social vigente, a qual pode constituir e/ou o reforçar estereótipos e situações

estereotípicas do Nordeste. Para confirmar ou não a nossa hipótese, pretendemos descrever as relações entre os verbos da canção com as estruturas e práticas sociais que existem no Nordeste, verificar em que medida as canções de Luiz Gonzaga podem reforçar/reproduzir estereótipos sociais, registrar como ethos discursivo de Luiz Gonzaga é composto nas canções e investigar que tipo(s) de relação(ões) intertextual(is) e interdiscursiva(s) aparece(m) nas canções.

A análise é qualitativa. A partir do estudo de campo (discografia, livros, sites relacionados com o tema) foram escolhidas aleatoriamente 20 canções de Luiz Gonzaga compostas por ele e em parceria com outros compositores. Para a análise, os versos das canções foram numerados em ordem crescente. As canções foram analisadas a partir da proposta teórico-metodológica da Análise Crítica do Discurso (ACD).

As diversas ideologias perpassadas por lutas hegemônicas, através do uso da linguagem, podem tornar a verdade opaca. Através da Análise Crítica do Discurso das canções de Luiz Gonzaga, poderemos compreender o papel da linguagem como prática social, o que contribuirá para uma formação de cidadãos mais emancipados e conscientes diante de qualquer forma de hegemonia e constituição de estereótipos. Segundo Fairclough (2001), o sujeito posicionado ideologicamente tem a capacidade de reagir a determinados discursos a que está exposto e executar suas próprias conexões.

A ACD representa, portanto, uma forma de luta por mudanças sociais. Fairclough acredita: uma vez que alguém se torne consciente do valor ideológico de determinado discurso, pode resistir a ele, e o aspecto ideológico pode conseqüentemente perder ou diminuir seu efeito. A compreensão do papel da linguagem como prática social pode cooperar para a emancipação de grupos menos privilegiados. (MEURER, 2005, p. 94)

Para a análise das canções utilizamos as categorias propostas por Norman Fairclough (2001) no seu modelo tridimensional do discurso, onde o texto está inserido numa prática discursiva e esta por sua vez, dentro de uma prática social. Na análise textual utilizamos a categoria da transitividade numa perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), na qual está relacionada a metafunção ideacional da gramática da oração, responsável por representar as ideias e as atividades sociais. É um sistema linguístico onde as formas léxico-gramaticais são analisadas em relação às suas funções sociais. Esta categoria será utilizada para

identificarmos que tipos de processos são mais utilizados nas canções, quem são os seus participantes e em que tipo de circunstâncias eles ocorrem, relacionando os dados encontrados às práticas e estruturas sociais existentes no Nordeste.

A outra categoria da análise textual foi o *ethos*, cujo conceito abordado neste estudo está dentro do quadro da Análise Crítica do Discurso, numa perspectiva que vai além do *ethos* retórico de Aristóteles, baseada na teoria do *ethos discursivo* de Maingueneau (2008). Todo locutor em seu discurso faz uma apresentação de si mesmo. “As idéias são apresentadas através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de ser, associada a representações e normas de disciplina do corpo”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 53). O locutor ao construir o seu discurso procura mostrar uma imagem de si capaz de convencer o seu auditório.

As categorias da prática discursiva adotadas nesta pesquisa serão a intertextualidade e a interdiscursividade, quando serão analisados que tipos de textos e discursos Luiz Gonzaga remete dentro de suas canções e por qual motivo. Nos estudos de Althier-Revuz (2004) sobre a Heterogeneidade enunciativa, indica a intertextualidade como uma forma de Heterogeneidade Mostrada, que é a manifestação de outros textos na superfície de um texto e a Heterogeneidade Constitutiva (interdiscursividade) é o entrelaçamento de várias vozes independente de traços recuperáveis na superfície do texto. Muitas vezes o autor do texto não tem controle sobre essas vozes devido a restrições sócio-histórico-culturais e relações de poder.

Na análise da prática social pretende-se analisar se formações ideológicas e hegemônicas moldam as canções de Luiz Gonzaga ou são por elas moldadas.

Este estudo está dividido em oito capítulos, distribuídos em três partes. No primeiro capítulo traçamos um perfil biográfico de Luiz Gonzaga, falando de um modo geral sobre as suas canções e suas parcerias. A primeira parte está constituída do segundo ao quinto capítulos, os quais correspondem à fundamentação teórica na qual nos apoiamos para a construção deste estudo: o segundo capítulo fornece um panorama geral da Análise Crítica do Discurso (ACD); o terceiro aborda a Linguística Sistêmico-Funcional, prendendo-se mais à definição da metafunção ideacional (a transitividade); o quarto fala sobre a teoria do *Ethos discursivo*, passando por sua definição segundo Aristóteles até chegar na visão de Maingueneau e o quinto capítulo apresenta a teoria base sobre a Intertextualidade,

partindo das categorias adotadas por Gerárd Genette em sua teoria sobre a transtextualidade, a qual me foi apresentada através de Ingedore Kóch (2008) e a Interdiscursividade, que partem da visão de Jacqueline Authier-Revuz (2004) sobre a Heterogeneidade Constitutiva.

A segunda parte, que corresponde aos procedimentos metodológicos, foi construída em apenas um capítulo, o sexto. Trata da motivação da pesquisa, do levantamento, seleção e ordenação do corpus, dos procedimentos de análise e dos instrumentos metodológicos e as categorias de análise adotadas para a pesquisa.

A terceira parte é a análise dos dados, formada em dois capítulos: o sétimo e o oitavo. No sétimo capítulo, as canções de Luiz Gonzaga passam por um olhar crítico: analisamos a construção da identidade/ethos culturais instituídas nas canções analisadas, como a intertextualidade e a interdiscursividade se apresentam dentro das canções, fizemos uma análise qualitativa e traçamos um perfil quantitativo da transitividade, analisando as ocorrências dos Processos Materiais, Relacionais e Mentais, como esses processos são representados no conjunto de canções e em que o seu número de ocorrências implica no resultado da análise. Por fim, no capítulo oito, analisamos as canções de Luiz Gonzaga como prática social, capazes de instituir crenças e valores culturais de uma região.

CAPÍTULO 1

Eis aqui o Luiz Lua Gonzaga

A biografia de Luiz Gonzaga não é mais novidade. Segundo o pesquisador Assis Ângelo, ele é o artista da música popular brasileira mais biografado. Em seu livro “Dicionário Gonzagueano – de A a Z” (2006, p. 20) ele afirma que desde o ano de 1952 que se escreve livros sobre Luiz Gonzaga. Segundo o autor, o primeiro livro que conta a história do Rei do Baião possui o título “Luiz Gonzaga e outras poesias”, escrito por Zepraxede – *O Poeta-Vaqueiro*, prefaciado por Câmara Cascudo e publicado em 1952, na cidade de São Paulo, onde foi escrita a maioria de suas biografias.

Segundo Assis Ângelo (2006), em média, temos 19 publicações sobre a vida de Luiz Gonzaga. Porém, não são apenas livros biográficos que falam do Rei, existem também, estudos específicos registrados para estudantes e profissionais de música, como “Três estudos sobre Luiz Gonzaga”, de Vasconcellos Correa (editora Fermata); “O melhor de Luiz Gonzaga”, de Roberto Moura e “Música para Acordeon: Tributo a Luiz Gonzaga”, de Roberto Bueno (editora Irmãos Vitale). O seu nome também é citado em um romance: “Verás que um filho Teu Não Foge à Luta”, de Tarzan Leão; num livro de poesia: “Invenção do mar”, de Geraldo Mello Mourão. Sem esquecer das centenas de cordeis que falam de suas canções e sua biografia. E em 2001, foi defendida por José Farias dos Santos uma dissertação de Mestrado no programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, a qual virou livro: “A Música como Expressão do Nordeste”, lançado pela Editora Ibrasa. (Assis, 2006, p. 25-27). Em fevereiro de 1999, a Socióloga e Professora do Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará, Sulamita Vieira, defendeu sua tese de doutorado em Sociologia sobre o trabalho musical de Luiz Gonzaga, intitulada de “Luiz Gonzaga, o sertão em movimento”, onde estuda a representação do sertão nas canções de Luiz Gonzaga.

As canções de Luiz Gonzaga e a sua biografia são fontes inesgotáveis para estudos acadêmicos. Elas são objetos de análise de muitos ensaios, artigos, monografias, etc.

Sem querer ser repetitivo, este estudo traz alguns traços da biografia de Luiz Gonzaga que se fazem necessários para entender melhor o seu propósito. É disso que trata este primeiro capítulo: da vida, da obra, dos projetos, parcerias de Luiz Gonzaga.

1.1. Perfil biográfico de Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga do Nascimento, filho de Januário José dos Santos e Ana Batista de Jesus, nasceu na fazenda Caiçara em Exu, cidade localizada a 700 quilômetros do Recife, no “sopé” da Chapada do Araripe, sertão de Pernambuco, bem próximo à divisa do Ceará, em 13 de dezembro de 1912. Recebeu o nome Luiz, por ser dia de Santa Luzia; Gonzaga por ser o sobrenome do santo Luís, e Nascimento, devido ao seu mês de nascimento ser o mesmo da vinda de Jesus ao mundo.

Em 1920, ao substituir um sanfoneiro numa festa tradicional na fazenda recebe o seu primeiro cachê. Depois disso, os convites para animar festas aumentam e antes de completar 16 anos fica conhecido em quase toda região. Em 1924, uma cheia do rio Brígida faz com que Luiz Gonzaga e sua família se mudem para uma fazenda no Sertão de Araripe, chamada de Várzea Grande.

A sua veia musical vem do seu pai, um consertador de fole e um excelente tocador de sanfona de oito baixos. Ganhou de presente a sua primeira sanfona do Coronel Manoel Aires, o *Sinhô Aires*, de marca Veado.

Em 1929, por causa de uma surra da mãe foge de casa e vai para o Crato, onde se alista no Exército e passa a servir no 22º Batalhão de Caçadores. Em 1930, em plena revolução, Luiz Gonzaga, ou melhor, o soldado Nascimento segue em missão militar para o interior da Paraíba, depois Pará, Ceará, Piauí, Rio de Janeiro e Campo Grande. Em 1933 foi reprovado num concurso para sanfoneiro numa unidade do Exército em Minas Gerais por desconhecer a escala musical. Passa a ser tambor-corneteiro e vira o corneteiro 122, conhecido por “bico de aço”. Em 1939, ao pedir baixa do Exército, passa por São Paulo e compra uma sanfona branca de 120 baixos e depois segue para o Rio de Janeiro.

Em 16 de junho de 1948, casou com Helena Neves Cavalcanti. Em 1951, sofreu um acidente de carro e quebrou seis costelas e a clavícula. Em 1954,

foi assassinado seu primo vaqueiro Raimundo Jacó. Em 1960, morre a sua mãe do mal de Chagas. Em 1961, sofre outro acidente de carro e entra para Maçonaria. Em 1971, no terceiro domingo de julho foi celebrada pela primeira vez a Missa do Vaqueiro em memória de Raimundo Jacó. Em 11 de junho de 1975, morre seu pai. Em 1988, entra com o pedido de desquite, se separa da mulher Helena e vai viver com Maria Edelzuíta Rabelo. É internado no Hospital Santa Joana no dia 21 de junho de 1989 e às 5h15 do dia 2 de agosto de 1989, um câncer de próstata e outras complicações silencia para sempre o Rei do Baião.

Apesar da maioria das canções analisadas não conterem traços permanentes de tendências políticas, Luiz Gonzaga sempre conviveu ao lado do poder. Algumas músicas suas possuem traços políticos, como a canção *Paraíba*, que segundo Ângelo (2006, p. 101-102), foi composto originalmente como “jingle” político encomendado pelo paraibano de Cruz do Espírito Santo, José Pereira Lira, advogado, ex-ministro do Tribunal de Contas da União, ex-chefe da Casa Civil da Presidência da República no governo Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) e inimigo político de José Américo de Almeida (1887-1980), este foi eleito governador do Estado em 1950, mesmo ano de composição da música *Paraíba*, enquanto Pereira Lira foi derrotado na campanha ao Senado. Mas, essa não foi a única vez que Luiz Gonzaga se envolveu com a política, segundo Ângelo (2006, p. 103), ele tocou sanfona e cantou para Gaspar Dutra e Getúlio Vargas, antes e depois de 1950. Em 1954, subiu no palanque ao lado de Humberto Teixeira, o qual disputava uma cadeira de Deputado Federal no Ceará.

Engajou-se nas campanhas de Carlos Lacerda, Jânio Quadros e José Bonifácio Coutinho Nogueira (JB), candidato de Carvalho Pinto ao governo de São Paulo, em 1962, pela coligação: Partido Republicano (PR), Partido Democrata Cristão (PDC), União Democrática Nacional (UDN), Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido de Representação Popular (PRP). Esteve ao lado de Marco Maciel, João Batista Figueiredo, José Sarney. E ainda teve a intenção de se candidatar a Deputado Federal, em 1973, pelo extinto Movimento Democrático Brasileiro (MDB), e depois pelo Partido Democrático Social (PDS).

Dentre as canções analisadas, algumas se destacam por serem marcadas por esse lado político de Luiz Gonzaga, são elas: *Paulo Afonso*, composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas em 1955, a qual enaltece Delmiro Gouveia e os políticos que transformaram a idéia deste em realidade; A canção *Algodão*,

composta também em parceria com Zé Dantas, foi feita sob encomenda do Ministro da Agricultura João Cleophas, em 1953, para incentivar o cultivo do “ouro branco”, o algodão do Nordeste; em 1953, também foi composta *Vozes da seca*, juntamente com Zé Dantas, uma música considerada de protesto por trazer as súplicas dos nordestinos às autoridades políticas por medidas que ajudassem a minimizar o problema da seca, inclusive essa mesma canção traz sugestões do próprio povo sertanejo para extinguir tal problema; *Feijão com côve*, composta antes de *Vozes da seca*, em 1946, já trazia um tom de crítica ao governo pelo abandono do povo nordestino, que passava fome e sede.

Já em 1968, Luiz Gonzaga compôs juntamente com Luiz Queiroga a canção *Canto sem protesto*, a qual falava que o seu cantar não tem protesto, só alegria, na tentativa de desfazer a impressão de que era contra os que pertenciam ao poder político no Brasil e no Nordeste. Foi com essa aproximação ao poder público que conseguiu muitas melhorias para o seu sertão.

1.1.1. A música do Nordeste: o grande projeto de Luiz Gonzaga

Luiz Gonzaga, ao deixar o exército, foi para o Rio de Janeiro, onde passou a se apresentar quase todos os dias em cafés, gafieiras e “locas” da região do Mangue, da Lapa, da Praça Mauá. A região do Mangue era conhecida como um campo minado, cheio de cabarés, drogas e prostituição. E foi nessa mesma região que numa noite, no bar Cidade Nova, Luiz Gonzaga conheceu um grupo de estudantes cearenses. Depois de tocar várias músicas estrangeiras, um deles gritou, perguntando se ele sabia tocar “música do Norte¹”, e foi aí, que meio atrapalhado prometeu tocar uma música do seu pé de serra da próxima vez que eles viessem ali.

Luiz Gonzaga, depois de muito pensar em mostrar ou não a música do Nordeste, decidiu arriscar, pois o que poderia lhe acontecer era ser ridicularizado ou ser aplaudido por todos. Então, passou dias ensaiando até a apresentação, quando, no meio da roda, tocou *Pé de serra*, que mais tarde será gravada com o título *Xamego* e depois *Vira e Mexe*. Foi um sucesso total e os estudantes o aconselharam a trilhar esse caminho. Luiz Gonzaga a essa altura já era

¹ Como era conhecida a região Nordeste antes da divisão do Brasil em cinco regiões (Centro-Oeste, Nordeste, Norte, Sul e Sudeste), proposta pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1969. (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>)

frequentador de programas de calouros, porém, nunca até então, havia cantado músicas do seu Nordeste. Foi depois da aprovação dos estudantes que resolveu voltar ao programa de calouros de Ary Barroso e mostrar a música da sua terra. Cantou *Vira e Mexe* e o auditório explodiu em aplausos, o que garantiu o seu retorno ao programa seguinte.

Os gêneros musicais que predominavam na época eram o samba, o chorinho, a valsa, a polca. Segundo Ângelo (2006), O mercado musical já estava saturado e pedia algo novo, um ritmo diferente. Foi aí então, que Luiz Gonzaga começou a sua busca por parceiros para ajudá-lo nessa nova empreitada. Um certo dia, Lauro Maia, do qual Luiz Gonzaga ouvira uma música no rádio, cruzou o seu caminho e propôs a ele lançar uns ritmos do Nordeste lá no Sudeste, porém Lauro não concordou e disse não se interessar por temas do Nordeste e indicou o seu cunhado, Humberto Teixeira, poeta e flautista, que mais tarde, viria a ser seu parceiro de composição. Numa noite conheceu Miguel Lima, ao qual fez a mesma proposta, a de lançar ritmos nordestinos em pleno Sudeste. Miguel se entusiasmou e abraçou o projeto junto com Luiz Gonzaga, nascendo assim a sua primeira grande parceria. Mas, foi com Humberto Teixeira que conseguiu a grande virada da música do Nordeste no Sudeste. Juntos, em 1946, deram ao ritmo *baião* (gênero musical, cujo termo é derivado de *baiano* - dança popular nordestina), um formato urbano. Substituíram os instrumentos originais (viola, pandeiro, botijão e rabeça) por acordeom, triângulo e zabumba. O *baião* antes era executado em sanfonas pelo sertão nordestino em fins do século XIX. Com Luiz Gonzaga esse ritmo virou sucesso nacional e internacional, causando uma reviravolta na Música Popular Brasileira no fim dos anos 40 até meados dos 50.

O baião, que era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro, também conhecido como baiano, vai ser fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 155)

A nova roupagem do *baião* dada por Luiz Gonzaga proporcionou a recriação de um ritmo, de um som que colocou o Nordeste no “mapa” da Música Popular Brasileira. “Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 155). O baião tornou-se referência de brasilidade no exterior.

Conforme Albuquerque Júnior (2001), o *baião* ficou conhecido como a “música do Nordeste” por cantar as particularidades da região nordestina.

1.1.2. Luiz Gonzaga, suas canções e suas parcerias

Segundo Silva (1997, p. 23-24), Luiz Gonzaga gravou 625 músicas sem regravações e 992 regravações, somando um total de 1.617 músicas gravadas, distribuídas em 125 discos de 78 rpm, 41 compactos de 33/45 rpm – simples e duplos, 6 LP’s de 33 rpm/10 polegadas, 79 LP’s de 33 rpm/12 polegadas – Originais e 15 LP’s de 33 rpm/12 polegadas – Compilações, somando um total de 266 discos gravados. O Rei do Baião compôs 53 canções sozinho, 243 com parcerias e 329 foram apenas interpretadas por ele. Uma vida inteira dedicada à música. Suas canções mantinham um certo padrão temático. O Nordeste era sempre o eixo temático de suas canções.

Sua discografia iniciou após sua primeira participação na gravação de um disco do humorista Genésio Arruda, em março de 1941, nove dias depois começou a gravar os seus próprios discos. Nos quatro anos depois Luiz Gonzaga gravou 24 discos em 78rpm, contendo valsas, choros e mazurcas.

Em 1945, Luiz Gonzaga conheceu um dos seus grandes parceiros, o advogado Humberto Cavalcanti Teixeira. Nesse mesmo ano gravou um disco no qual toca e canta *Dança Mariquinha*, a primeira música composta em parceria com Miguel Lima, parceiro também nas canções *Penerô Xerém* e *Cortando Fumo*, gravadas também nesse ano. Em 1946, compôs a primeira das vinte canções em parceria com Humberto Teixeira: *No meu pé de serra* e obteve o sucesso imediato, começando assim, a sua carreira internacional. Outras canções compostas em parceria com Humberto Teixeira foram *Baião*, *Asa Branca*, *Juazeiro*, *Légua Tirana*, *Assum Preto*, *Paraíba* e *Respeita Januário*. Essa parceria durou até 1950, quando Humberto Teixeira foi eleito deputado federal no Ceará.

Asa Branca foi outra música gravada por Luiz Gonzaga que alcançou o sucesso imediato, além dos versos dessa canção tê-lo imortalizado, foi gravada em março de 1947. Em 1949, conheceu o médico José de Souza Dantas, o seu grande parceiro Zé Dantas. Nesse mesmo ano, em outubro lançou a canção *Juazeiro*, de

inspiração folclórica. No ano de 1950, Luiz Gonzaga está no auge da sua carreira, gravou a toada *Assum Preto* e o baião *Qui nem jiló*.

Em 1956, a cantora japonesa Keiko Ikuta grava uma versão de Kikuo Furuno de *Paraíba* e *Baião de dois*. Em 1963, grava a canção *A morte do vaqueiro*, em parceria com Nelson Barbalho, e conhece o poeta popular Patativa do Assaré, de quem grava a toada *A triste partida*.

Em 1980, canta para o Papa João Paulo II e faz uma canção em sua homenagem em parceria com Pe. Gothardo intitulada de *Obrigado, João Paulo*. Nesse mesmo ano, participou de uma temporada musical ao lado de Clara Nunes, Waldir Azevedo, Altamiro Carrilho, João Nogueira e João Bosco. Em 1984 ganhou seu primeiro disco de ouro pelo LP *Danado de Bom* e ganhou também o prêmio Shell. No ano seguinte ganhou seu segundo disco de ouro pelo LP *Sanfoneiro Macho* e o troféu Nipper de Ouro. Em 6 de julho de 1986, participa de um espetáculo na França que reuniu cerca de 15 mil pessoas no *Halle de la Villete*, juntamente com os cantores Alceu Valença, Fafá de Belém, Moraes Moreira e Armandinho.

Luiz Gonzaga não foi o primeiro nem último sanfoneiro, mas foi um dos grandes, que se imortalizou nas suas canções e em seu instrumento de trabalho. Quem é que vendo uma sanfona não se reporta ao Rei do Baião?

I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

CAPÍTULO 2

Panorama Geral da Análise Crítica do Discurso (ACD)

2.1. Origem da Análise do Discurso

É difícil determinar uma data de “fundação” da Análise do Discurso. Segundo Charaudeau e Maingueneau, a Análise do Discurso “resulta, ao mesmo tempo, da *convergência* de correntes recentes e da *renovação* da prática de estudos muito antigos de textos (retóricos, filológicos ou hermenêuticos)”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 43). Sabe-se que o seu marco inicial como disciplina foi na França, na metade dos anos 60, apesar do termo “Análise do Discurso” vir de um artigo de Harris intitulado *Discourse Analysis*, publicado em 1952, que a entendia como possibilidade de estender os procedimentos da Linguística Distribucional Americana a unidades transfrásticas (CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2006, p. 43).

Os nomes envolvidos com a origem da Análise do Discurso são Jean Dubois, linguista e lexicólogo e Pêcheux, filósofo envolvido com debates em torno do marxismo, da psicanálise, da epistemologia. Os dois pesquisadores compartilhavam um horizonte marxista e um momento de crescimento da Linguística, além de partilhar, segundo Mussalim, “convicções sobre a luta de classes, a história e o movimento social”. (MUSSALIM, 2000, p. 102)

Apesar da obra de Harris ser considerado o marco inicial na Análise do Discurso, os seus estudos acerca do discurso não ultrapassariam a medida de adotar os procedimentos de análise de unidades da língua aos enunciados, excluindo o contexto sócio-histórico de produção, que servirá de base para o estudo da Análise do Discurso.

2.2. Análise do Discurso – Escola Francesa

É em volta dessas discussões que surgirá na Europa a Escola Francesa de Análise do Discurso, em meio a um ambiente marcado pelo materialismo histórico de Althusser, que faz uma releitura do marxismo para introduzir uma teoria sobre ideologia, pela Linguística Estrutural de Saussure e pela Psicanálise, que faz uma releitura lacaniana de Freud, introduzindo a teoria do inconsciente, na qual o conceito de sujeito enquanto entidade homogênea passa a ser questionado diante da concepção de sujeito dividido entre o consciente e inconsciente.

O termo “Escola Francesa” designa uma corrente da AD que era dominante na França nos anos 60 e 70, tem seu início na metade dos anos 60 e seu marco de consagração foi em 1969 com a publicação do número 13 da revista *Langages*, intitulado de “A Análise do Discurso” e com o livro “Análise automática do discurso” de Pêcheux, teórico mais representativo dessa corrente. Para ele, a instituição da AD exige uma ruptura epistemológica, a qual coloca o discurso no foco de questões teóricas relativas à ideologia e ao sujeito. A abordagem da Escola Francesa, segundo Charaudeau e Maingueneau, “Tratava-se de fazer o texto parecer uma plenitude enganadora cuja análise devia revelar a ‘incoerência’ fundamental, relacionando-a ao ‘trabalho de forças inconscientes’”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 202)

Segundo Mussalim (2000, p. 117-120), a AD francesa tem três momentos distintos: A AD-1, que explora discursos menos polêmicos, mais estabilizados e homogêneos, como os políticos teórico-doutrinários, por serem produzidos a partir de condições de produção em que as posições ideológicas e os lugares sociais são menos conflitantes, como por exemplo, o manifesto comunista, que é enunciado dentro do Partido Comunista e representa seus possíveis interlocutores nesse mesmo espaço discursivo. Um debate político com ideologias opostas não seria objeto de análise da AD-1. É nessa fase que surge a noção de “maquinaria discursiva”, uma estrutura que gera um processo discursivo a partir de um conjunto de argumentos e de operadores responsáveis por construir e transformar as proposições que são concebidas como princípios semânticos definidores e delimitadores de um discurso. Cada processo discursivo é gerado por

uma máquina discursiva, logo, diferentes processos discursivos referem-se a diferentes máquinas discursivas, cada uma delas idêntica a si mesma e fechada sobre si mesma.

Na fase AD-2, o conceito de Formação Discursiva (FD) baseada em Foucault é o dispositivo responsável pela mudança do objeto da Análise do Discurso nessa fase. Uma FD determina o que pode e deve ser dito a partir de um determinado lugar social. As regras de formação que marcam uma FD são concebidas como mecanismos de controle que determinam o que pertence (interno) e o que não pertence (externo) a uma formação discursiva. Assim uma FD, ao definir-se sempre em relação ao externo, ou seja, em relação a outras FDs, não pode mais ser concebida como um espaço estrutural fechado. O objeto de análise passará a ser as relações entre as máquinas discursivas.

Será na AD-3 que a “maquinaria discursiva” será desconstruída. Segundo Mussalim, nessa fase “adota-se a perspectiva segundo a qual os diversos discursos que atravessam uma FD não se constituem independentemente uns dos outros para serem, em seguida, postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso”. (MUSSALIM, 2000, p. 120)

2.3. A Linguística Crítica (LC)

As primeiras manifestações em busca de reflexões teóricas que tratassem a linguagem numa postura crítica ocorreram no Reino Unido e foi desenvolvida por um grupo da Universidade de East Anglia na década de 70 (Fowler e Cress – 1979; Hodge e Kress – 1979; Fowler – 1986).

Para Rajagopalan (2003, p. 123), abordar a Linguística Crítica (LC) implica abrir mão da ideia preconcebida de que o cientista da linguagem deve limitar os seus estudos apenas à descrição da linguagem. Segundo o autor essa postura de neutralidade é herança do positivismo que imperou na época em que a Linguística se consolidava como autônoma. A Linguística Crítica nasceu da conscientização que trabalhar com a linguagem implica também intervir na realidade social da qual ela faz parte.

O grupo de teóricos envolvidos nessa abordagem segundo Fairclough (2001, p. 46) tentou casar um método de análise linguística textual com uma teoria

social do funcionamento da linguagem em processos políticos e ideológicos, recorrendo a Linguística Sistêmica-Funcional (LSF) associada a Michael Halliday, sobre a qual veremos mais adiante.

Os linguistas críticos se baseiam no trabalho da “Gramática Sistêmica-Funcional (GSF)” de Halliday. A gramática irá fornecer vários tipos de “processo” e “participantes”, que terão a sua seleção sistemática ligada a uma motivação ideologicamente significativa. Vão se apoiar também na metafunção interpessoal (os modalizadores), responsável por identificar o modo como as relações sociais e as identidades sociais são marcadas na oração. A abordagem do vocabulário dará em torno das “relexicalizações” (a metáfora), os diferentes modos de “lexicalizar” os significados podem ser motivados por sistemas de classificação ideologicamente diferentes.

Fairclough (2001) aponta duas limitações da Linguística Crítica (LC): a primeira é a de relegar ao segundo plano os processos de produção e de interpretação de textos e dar destaque ao texto como produto, “os sentidos sociais do discurso (bem como ideologias) não podem ser simplesmente extraídos do texto sem considerar padrões e variações na distribuição, no consumo e na interpretação social do texto”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 49-50). A outra limitação está ligada à primeira, a LC “confere uma ênfase unilateral aos efeitos do discurso na reprodução social de relações e estruturas sociais existentes e, conseqüentemente, negligencia tanto o discurso como o domínio em que se realizam as lutas sociais, como a mudança no discurso, uma dimensão da mudança social e cultural mais ampla”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 50).

2.4. A Análise Crítica do Discurso (ACD)

O termo “Análise Crítica do Discurso”, conhecido em outras regiões do país como “Análise do Discurso Crítica” foi difundido pelo linguista britânico Norman Fairclough, da Universidade de Lancaster, num artigo publicado em 1985 no *Journal of Pragmatics*. A consolidação da ACD como disciplina aconteceu no início da década de 1990, mais precisamente em um simpósio realizado em janeiro de 1991, em Amsterdã, onde se reuniram os teóricos Teun Van Dijk, Norman Fairclough, Gunter Kress, Theo van Leeuwen e Ruth Wodak.

A Análise Crítica do Discurso é uma teoria e um método de análise de ampla aplicabilidade. Trabalha a linguagem como prática social considerando o contexto como uma dimensão fundamental. A ACD está situada entre a Ciência Social Crítica e a Linguística. Possui o compromisso de identificar problemas sociais e de desenvolver recursos para solucioná-los. Na ACD o discurso é um modo de ação sobre o mundo e as pessoas e também um modo de representação, ou seja, o discurso não só representa, mas também constitui e constrói significados. Segundo a *Teoria Social do Discurso* de Fairclough (2001), se de um lado o discurso é um modo de ação,

por outro lado, o discurso é moldado e restringido pela estrutura social no sentido mais amplo e em todos os níveis: pela classe e por outras relações sociais em um nível societário, pelas relações específicas em instituições particulares, como o direito ou a educação, por sistemas de classificação, por várias normas e convenções, tanto de natureza discursiva como não-discursiva, e assim por diante./.../O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem/.../ (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

A estrutura do texto é construída de acordo com a sua localização nas estruturas sociais particulares ou do “quadro institucional” em que é gerado.

Diferentemente das outras abordagens, o sujeito na ACD não é assujeitado, ele constrói e é construído por práticas discursivas, levando em conta a sua natureza ideológica. E a linguagem não é mais vista como puramente individual, ela é vista como uma forma de prática social. Segundo Emília Pedro,

na Análise Crítica do Discurso (ACD), encontramos um processo analítico que julga os seres humanos a partir da sua socialização, e as subjectividades humanas e o uso lingüístico como expressão de uma produção realizada em contextos sociais e culturais, orientados por formas ideológicas e desigualdades sociais. (PEDRO, 1997, p. 21)

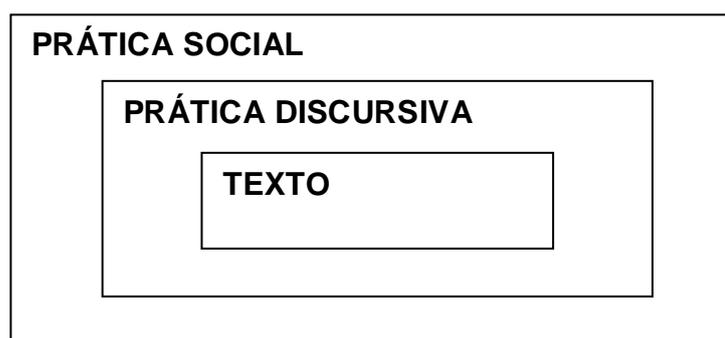
A ACD não estuda os discursos fora do seu contexto social e cultural nem separa a ideologia e as estruturas sociais do uso lingüístico. “Um dos objetivos da ACD é o de analisar e revelar o papel do discurso na (re)produção da dominação”. (PEDRO, 1997, p. 25). A ACD propõe desnaturalizar práticas consideradas aparentemente como normais e naturais, mas que na verdade escondem formas de dominação que geram formas de desigualdades sociais, preconceitos, formação de estereótipos.

/.../ ao desnaturalizar as práticas discursivas e os textos de uma sociedade, considerando tratar-se de um conjunto de comunidades ligadas discursivamente, e ao tornar visível o que antes pode ter sido invisível e aparentemente natural, os analistas críticos do discurso pretendem mostrar o modo como as práticas lingüístico-discursivas imbricam nas estruturas, alargadas, sociopolíticas, do poder e da dominação. (PEDRO, 1997, p. 24)

Por possuir um estudo voltado para problemas sociais complexos que envolvem fatores diversos (produção, distribuição e consumo de textos; processos sociocognitivos de produção e interpretação de textos, relação entre a prática social com as relações de poder), a ACD analisa o discurso numa perspectiva multidisciplinar, abordando a Ciência Política, a Psicologia Social, a Linguística, a História, a Psicologia, a Sociologia.

2.4.1. O modelo tridimensional de Fairclough

Fairclough em seu livro “Discurso e mudança social” (2001) propõe um modelo tridimensional de análise crítica do discurso. Esse modelo propõe a análise do discurso em três dimensões: a primeira é o *texto* que é uma dimensão descritiva, a segunda é a *prática discursiva* que é a dimensão interpretativa e a terceira é a *prática social* que é a dimensão explicativa. A forma como uma se relaciona com a outra está representada na figura 1 abaixo:



FONTE: Fairclough, 2001, p. 101.

FIGURA 1 – Modelo tridimensional do discurso segundo Fairclough (2001).

No modelo tridimensional de Fairclough (2001) as três dimensões no discurso são analisadas de forma que a relação do texto com a prática social é mediada através de uma prática discursiva, ou seja, a visão tridimensional consiste em analisar o texto dentro de uma prática discursiva, dentro de uma prática social.

A concepção tridimensional do discurso engloba três esferas analíticas, as quais, segundo Fairclough (2001), são indispensáveis na análise do discurso, são elas: o texto, a prática discursiva e prática social. A análise linguística descreve a estrutura do texto através de categorias necessárias à análise; a análise da prática discursiva é de natureza interpretativa, envolve a investigação dos recursos sociocognitivos de quem produz, distribui e interpreta textos; e a análise da prática social tem caráter explicativo, observa as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo que interferem ou moldam a natureza da prática discursiva.

As categorias da análise linguística são: **a estrutura do texto**, observando a sua organização, o seu funcionamento e as suas interações através da análise das *estratégias de polidez* que são mais utilizadas e o que estas sugerem sobre as relações entre os participantes do discurso e o *ethos*, referente ao conjunto de características que contribuem para a construção do eu e de identidades sociais; **no estudo do vocabulário** são analisadas as palavras individuais em relação às *escolhas lexicais* (que implicações estão por trás dessa escolha), as relações dessas palavras com seu sentido, verifica que perspectivas interpretativas estão por trás do uso de *lexicalização*, *relexicalização* e de *neologismos*, e ainda, verifica que fatores cultural, ideológico, histórico determinam o uso de *metáforas* no discurso; **a gramática textual** que segue o modelo sistêmico-funcional de Halliday; Hassan (1985), a qual traz as três metafunções da gramática da oração: metafunção ideacional da linguagem (*transitividade*), a função interpessoal da linguagem (*modalização*) e o metafunção textual da linguagem (*tema*).

A análise interpretativa da prática discursiva envolve os processos de produção, distribuição e consumo textual. Segundo Fairclough, “os textos são produzidos de formas particulares em contextos sociais específicos/.../ são consumidos diferentemente em contextos sociais diversos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 107). Enquanto alguns textos possuem uma distribuição simples outros têm uma distribuição complexa. Na produção do texto, destacam-se as seguintes categorias: a *interdiscursividade*, que tipos de discursos estão presentes e como são apresentados e a *intertextualidade*, o que outros textos estão delineando na constituição do texto. A distribuição de textos está relacionada à cadeia intertextual, identificando as transformações que sofre um texto ao mudar de um tipo para o outro. Cada texto é precedido de outros textos ou responde a textos anteriores. É o

que Fairclough chama de *cadeia ou correntes de textos*, adotado com base na perspectiva *dialógica* de Bakhtin: “Os diferentes tipos de textos variam radicalmente quanto ao tipo de redes de distribuição e cadeias intertextuais em que eles entram, e, portanto, quanto aos tipos de transformação que eles sofrem”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 167)

Um texto só faz sentido para alguém quando há a possibilidade de interpretá-lo. Porém, podem ocorrer leituras diferentes, gerando uma resistência à proposta do texto ou a aceitação imediata do mesmo. Qualquer texto só vai fazer sentido para alguém quando este alguém puder fazer inferências de relações de sentido na ausência de marcadores explícitos. Para tanto é necessário levar em consideração os níveis de significados do poder criativo do discurso: a constituição de formas de conhecimento e crenças, de relações sociais e de identidades. Os textos são consumidos diferentemente nos vários contextos sociais.

A última perspectiva trata-se de uma análise explicativa (análise da prática social), que possui como objetivo geral de especificar “a natureza da prática social da qual a prática discursiva é uma parte, constituindo a base para explicar por que a prática discursiva é como é; e os efeitos da prática discursiva sobre a prática social”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 289)

Estão relacionadas aos aspectos ideológicos e hegemônicos do discurso. A ideologia e hegemonia, em alguns estudos, possuem noções altamente complexas. Então trouxemos para este estudo o conceito citado por Fairclough (2001):

./.../ as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação. ./.../ Hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume formas econômicas, políticas e ideológicas. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 117 e 122)

Após a exposição das categorias de análise proposta pelo Fairclough em *Discurso e Mudança Social* (2001), podemos expor na figura 2 abaixo, como fica o modelo tridimensional com a representação das categorias analíticas, de acordo com Meurer (2005):

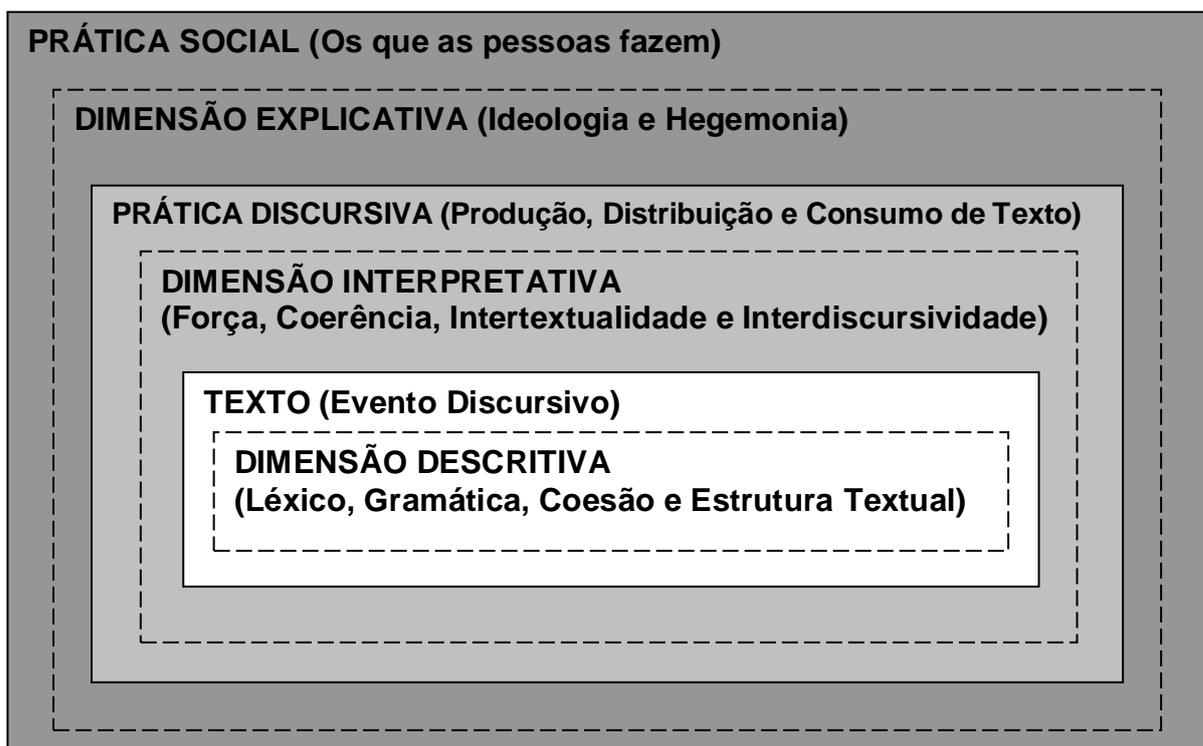


Figura 2 – Modelo tridimensional de Fairclough (2001) com as categorias analíticas, baseado em MEURER (2005).

Em suma, o modelo tridimensional de Fairclough propõe descrever, interpretar e explicar os eventos discursivos em três dimensões: o texto, a prática discursiva e a prática social, sem que estas mantenham ordem de prioridade uma sobre a outra ao iniciar uma análise. Uma complementa a outra, interagindo entre si. Na abordagem de Fairclough (2001), as vertentes teóricas e as práticas caminham lado a lado, alinham-se e em suas lógicas não se separam.

Este modelo teórico-metodológico de pesquisa propõe-se uma interpretação que desnaturalize concepções até então instituídas como mecanismos de poder e dominação. A ACD é uma ciência crítica, concebida como ciência social, e possui como objetivo identificar problemas sociais e desenvolver formas de resolução destes problemas, a fim de denunciá-los e ajudar a sociedade a superá-los.

CAPÍTULO 3

Sobre o ethos discursivo

Todo locutor em seu discurso faz uma apresentação de si mesmo. “As ideias são apresentadas através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de ser, associada a representações e normas de disciplina do corpo”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 53). O locutor, ao construir o seu discurso, procura mostrar uma imagem de si capaz de convencer o seu auditório.

De acordo com o modelo tridimensional do discurso (NORMAN FAIRCLOUGH, 2001), a análise do ethos está inserida na dimensão do Texto, é uma categoria inserida na análise da Estrutura Textual. Tudo que contribui para compor uma imagem do locutor numa enunciação discursiva constitui o *ethos*. O tom de voz, a modulação da fala, os gestos, as mímicas, o olhar, a vestimenta, a postura, os adornos, a escolha de palavras e dos argumentos, são signos que o próprio locutor utiliza para compor a sua imagem psicológica e sociológica diante do seu auditório.

“Todas as vezes que uma coisa pode ser considerada como um signo, é por assumir um significado mediante uma outra coisa que lhe ministra a interpretação”. (CALEFATO ET AL, 2007, p. 90). Os signos referentes à constituição do *ethos* de locutor só são validados como significados pelo seu auditório, o qual julgará o locutor confiável ou não.

Para Aristóteles o *ethos* estava ligado à oratória, a uma construção da imagem de si mesmo para garantir o sucesso de seu “empreendimento oratório”. Este sucesso está associado à constituição de um *ethos* capaz de convencer o auditório e ganhar a sua confiança.

O conceito de *ethos* abordado neste estudo está dentro do quadro da Análise Crítica do Discurso, numa perspectiva que vai além do *ethos* retórico de Aristóteles. Será utilizada na análise a visão de Maingueneau (2008) sobre o *ethos*.

Segundo Maingueneau (2008), o *ethos* na retórica tradicional era considerado tão eficaz que às vezes, era considerado a prova mais importante dentre as três provas engendradas pelo discurso: *logos* (os argumentos), *pathos* (as paixões) e o *ethos* (os costumes). Na retórica de Aristóteles o termo *ethos* encontra-

se ligado a dois campos semânticos: o *epiêikeia* – de sentido moral engloba atitudes e virtudes (honestidade, benevolência ou equidade); *héxis* de sentido neutro, reúne termos como hábitos, modos e costumes ou caráter (EGGS, 2005).

Para Aristóteles o *ethos* só pertence à retórica se for produzido no e pelo próprio discurso (EGGS, 2005, p. 31). O orador obtém credibilidade de seu auditório através dos efeitos de seu discurso. O *ethos* retórico não é um traço extralinguístico sobre o locutor, ele está ligado à própria enunciação. Aristóteles enumera três qualidades fundamentais que fazem um orador inspirar confiança: a *phronesis* (prudência), *areté* (virtude) e *eunvia* (benevolência). O *ethos* aristotélico é apenas uma forma eficiente de persuasão.

Foi com as pesquisas sobre as interações humanas do sociólogo Erving Goffman que começou a dar evidência a produção de uma imagem de si nas interações. Goffman define interação em linhas gerais como “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”. (GOFFMAN, 1999, p. 23). Num ato de comunicação, os participantes exercem influência uns sobre os outros. Nessa interação a imagem de si construída no e pelo discurso participa da influência que um participante exerce sobre o outro. (AMOSSY, 2005, p. 12).

Usando a metáfora teatral, Goffman (1999, p. 29) usa o termo “representação” para se “referir a toda a atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”. E de “fachada”

/.../ à parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação. (GOFFMAN, 1985, p. 29)

A fachada social tem partes padronizadas, como o “cenário”, que consiste na mobília, na decoração, na disposição física, e a “fachada pessoal”, que consiste “aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá”. (GOFFMAN, 1985, p. 31). As partes da fachada pessoal são: vestuário, sexo, idade, características raciais, altura, aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais. Os estímulos que formam a

fachada social podem ser divididos em “aparência” e “maneira”, a “aparência” revela o status social do ator e a “maneira” informa sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação. Segundo Goffman (1999) para todo papel social estabelecido há uma fachada social já estabelecida para esse papel, ou seja, toda fachada social tende a ser selecionada e não criada.

Segundo Amossy (2005, p. 14) a integração do termo *ethos* às Ciências da Linguagem encontra a primeira expressão na teoria polifônica da enunciação de Ducrot, ou seja, numa perspectiva pragmático-semântica. A pragmático-semântica se interessa pela instância discursiva do locutor, ela diferencia o locutor do enunciado. Segundo Maingueneau (2008), Oswald Ducrot conceituou o *ethos* com sua distinção entre o locutor (sujeito da enunciação, ficção discursiva) e o locutor (como sujeito do enunciado, como ser do mundo), que atravessa a distinção feita pela pragmático-semântica entre mostrar e dizer: “o *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não é dito no enunciado” (MAINGUENEAU, 2008, p. 59). Por sua natureza, o *ethos* aparece em segundo plano, geralmente ele não é objeto do discurso.

O *ethos* não caracteriza os atributos reais do locutor, ele está ligado a este dentro da enunciação. Ainda segundo Maingueneau, em última instância,

/.../ a questão do *ethos* está ligada à da construção da identidade. Cada tomada da palavra implica, ao mesmo tempo, levar em conta representações que os parceiros fazem um do outro e a estratégia de fala de um locutor que orienta o discurso de forma a sugerir através dele certa identidade. (MAINGUENEAU, 2008, p. 59)

O locutor, através de estratégias de fala, constrói em seus discursos uma certa identidade que passará a ser a marca de seu discurso e será através dessa marca que o seu auditório irá identificá-lo.

A noção do *ethos* como construção de uma imagem de si mesmo no discurso é fonte de pesquisa nos trabalhos de Análise do Discurso de Dominique Maingueneau, que expandiu de forma significativa as noções de quadro figurativo apresentadas por Benveniste e de *ethos*, proposta por Ducrot.

A perspectiva do que Maingueneau (2008) nos apresenta possui uma concepção mais “encarnada”² do *ethos*, para ele, “a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas

² Expressão utilizada pelo próprio autor para caracterizar sua concepção do *ethos*.

como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 64)

A retórica ligou o *ethos* estreitamente à oralidade. Em vez disso Maingueneau propõe que

/.../ qualquer texto escrito, mesmo se ele o nega, tem uma “vocalidade” específica que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, bem entendido, ao corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador” que, por meio de seu “tom”, atesta o que é dito (o termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral). (MAINGUENEAU, 2008, p. 64)

A concepção “encarnada” do *ethos* pela qual Maingueneau optou, refere-se a um conjunto de determinações físicas e psíquicas associadas ao “fiador” pelas representações coletivas, atribuindo-lhe “caráter” e “corporalidade”. “O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à ‘corporalidade’, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de vestir”. (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). Além de tudo isso, Maingueneau ainda nos diz que

/.../ o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento. O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar. (MAINGUENEAU, 2008, p. 64)

O auditório identifica o *ethos* baseando-se em estereótipos formados por um conjunto de idéias culturais cristalizadas socialmente.

Maingueneau utiliza o termo “incorporação” como o modo do intérprete, ouvinte ou leitor se apropria do *ethos*. Segundo o autor, essa incorporação implica um “mundo ético”, do qual o fiador faz parte e dá acesso a este mundo. O “mundo ético” é ativado por meio da leitura, “é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos /.../” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65).

Para Maingueneau o *ethos* não é um mero meio de persuasão, como pregava a retórica tradicional, ele é parte constitutiva da cena de enunciação, esta é pressuposta pelo discurso para poder ser enunciado, “qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente”. (MAINGUENEAU, 2005, p. 75).

O enunciador não é um ponto de origem estável que se “expressaria” dessa ou daquela maneira, mas é levado em conta em um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciado. (MAINGUENEAU, 2005, p. 75)

Maingueneau integra três cenas à “cena de enunciação”: “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”. A primeira corresponde ao tipo de discurso, a segunda está associada à utilização de um gênero, de uma “instituição discursiva”, quanto à terceira, ela é constituída pelo texto e não pela imposição do gênero empregado. Há gêneros que não admitem cenografias, são modelos fixos, como relatórios e documentos administrativos. Os gêneros que usam, por natureza, a cenografia, são aqueles que não obedecem a um modelo preestabelecido, que é o caso dos gêneros literários e publicitários.

Maingueneau não usa o termo “cenografia” só no sentido teatral, mas atribui um duplo valor:

(1) Acrescentando à noção teatral de “cena” a de -grafia, da “inscrição”: para além da oposição empírica entre o oral e o escrito, uma enunciação se caracteriza, de fato, por sua maneira específica de inscrever-se, de legitimar-se, prescrevendo-se um modo de existência no interdiscurso; (2) Não definimos a “cena enunciativa” em termos de “quadro”, de decoração, como se o discurso se manifestasse no interior de um espaço já construído e independente desse discurso, mas consideramos o desenvolvimento da enunciação como a instauração progressiva de seu próprio dispositivo de fala. A “-grafia” deve, pois, ser apreendida ao mesmo tempo como quadro e como processo. (MAINGUENEAU, 2005, p. 76-77).

Um *ethos* discursivo é construído através da fala. Segundo Maingueneau (2008) o *ethos* de um discurso é resultado de uma intervenção de vários fatores: *ethos* pré-discursivo (representações prévias que o auditório tem do *ethos* do enunciador), *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito).

CAPÍTULO 4

Produção do texto: a heterogeneidade enunciativa

A Produção do Texto é uma categoria que está inserida na dimensão da Prática Discursiva, conforme o modelo tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2001). Na análise da produção textual, são observados os aspectos da Intertextualidade (Heterogeneidade Mostrada) e da Interdiscursividade (Heterogeneidade Constitutiva), na tentativa de descobrir os aspectos sociais que estão envolvidos na produção do texto.

4.1. Intertextualidade (Heterogeneidade Mostrada)

O termo “intertextualidade” foi difundido por Kristeva, membro atuante da crítica francesa, no final dos anos 1960, no contexto de suas apresentações do trabalho de Bakhtin para audiências ocidentais. Para Kristeva todo texto se constrói como um “mosaico de citações”. Apesar do termo não vir de Bakhtin, os temas da maioria de seus trabalhos era a análise textual numa abordagem intertextual, que ficou conhecida como “dialogismo”. A teoria dialógica de Bakhtin demonstra que todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. Por isso, o enunciado não pode ser separado dos seus elos precedentes que o determinam, tanto de fora quanto de dentro, e a eles respondem, nem dos seus elos subsequentes, que antecipam enunciados. Os elos subsequentes ainda não existem no momento em que o enunciado é produzido pelo falante, porém o enunciado pode ser moldado por enunciados ulteriores que ele antecipa. “Quaisquer textos, literários ou não, provêm de outros textos e a outros dão origem, tecendo uma malha gradativa e infinita de referências textuais”. (GARCIA, 2007, p. 27)

Segundo Bakhtin (2003), os enunciados são moldados por enunciados anteriores, aos quais eles estão respondendo, e por enunciados subsequentes, que eles antecipam. Os enunciados são constituídos por elementos de outros enunciados:

O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. (...) Em realidade, repetimos, todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia-a-dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural). Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele. (BAKHTIN, 2003, p. 300)

Nos estudos de Althier-Revuz (2004) sobre a Heterogeneidade enunciativa, indica a intertextualidade como uma forma de Heterogeneidade mostrada, que é a manifestação de outros textos na superfície de um texto. Para assinalar a presença do “Outro” na superfície discursiva, a autora, recorrendo ao conceito de dialogismo concebido pelo círculo de Bakhtin, aponta três tipos de Heterogeneidade Mostrada:

- a) o discurso relatado:
 - no discurso indireto, o locutor, colocando-se enquanto tradutor, usa de suas próprias palavras para remeter a uma outra fonte do “sentido”;
 - no discurso direto, o locutor, colocando-se como “porta-voz”, recorta as palavras do outro e cita-as;
- b) as formas marcadas de conotação autonímica: o locutor inscreve no seu discurso, sem que haja interrupção do fio discursivo, as palavras do outro, mostrando-as, assinalando-as quer através das aspas, do itálico, de uma entonação específica; quer através de um comentário, uma glosa, um ajustamento, ou de uma remissão a um outro discurso, funcionando como “marcas de uma atividade de controle-regulagem do processo de comunicação”;
- c) formas mais complexas em que a presença do outro não é explicitada por marcas unívocas na frase. É o caso do discurso indireto livre, da ironia, da antífrase, da alusão, da imitação, da reminiscência em que se joga com o outro discurso (às vezes, tornando-o mais vivo) não mais no nível da transparência, do explicitamente mostrado ou dito, mas no espaço do implícito, do semidesvelado, do sugerido. Aqui não há uma fronteira lingüística nítida entre a fala do locutor e a do outro, as vozes se imiscuem nos limites de uma única construção lingüística. (BRANDÃO, 2002, p. 50)

Nos dois primeiros tipos, correspondentes a formas mais evidentes da presença do “outro”, Althier-Revuz classifica como Heterogeneidade Mostrada Marcada e no outro tipo, o da forma mais complexa de heterogeneidade, quando a voz do locutor se mistura a voz do “outro”, a autora classificou de Heterogeneidade Mostrada Não-Marcada. Independentemente dessa classificação, essas formas

marcadas, descritíveis, que mostram a heterogeneidade na superfície do texto, estão ancoradas no princípio da heterogeneidade constitutiva do discurso.

Fairclough (2001) trabalha a intertextualidade, tendo como foco o discurso na mudança social. Para ele, os textos respondem, reacentuam e retrabalham textos passados, contribuindo nos processos de mudanças mais amplos, antecipando e tentando moldar textos posteriores.

Adotaremos neste estudo a tipologia de Gerárd Genette, a partir de Koch (2008). Segundo a autora, Genette (1982), de uma forma geral, tratava os diálogos entre os textos como relações de transtextualidade, ou seja a transcendência textual do texto, incluindo “/.../ tudo o que põe em relação, ainda que ‘secreta’, um texto com outros e que inclui qualquer relação, que vá além da unidade textual de análise”. (KOCH, 2008, p. 119), por este motivo adotou o nome *transtextualidade* em vez de Intertextualidade, o qual passou a ser um de seus tipos de transtextualidade.

Diante das possibilidades de uma relação explícita ou implícita entre os textos, Genette (1982) definiu cinco categorias de transtextualidade, elencadas abaixo:

- **Intertextualidade restrita** – identificada pela presença de um texto em outro. Este tipo ampara:
 - *Citações*: utilização de um texto ou parte dele dentro de outro texto, empregado como recurso ilustrativo ou argumentativo.
 - *Plágio*: apropriação indevida de um texto de outrem, ou seja, a utilização de um texto em outro sem mencionar o autor, como se fosse de autoria da pessoa que o utiliza.
 - *Alusão*: é uma citação indireta, integrada ao texto como uma menção rápida àquilo que já se conhece. Essa menção, geralmente, remete a outro texto, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento prévio sobre o conteúdo do texto-base. Essa relação estabelece paralelos, aproximações, reforçando uma afirmativa ou argumentação.

- **Paratextualidade** – relação que um texto estabelece com os segmentos: título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, finais ou rodapé, epígrafes e outros sinais que envolvem outro texto. Essa tipologia, segundo Koch (2008) revela tentativas e ação sobre o leitor.

- **Arquitextualidade** – é uma relação que se define pelo grau de filiação do texto a outras categorias (tipos de discurso, gênero, tipos de enunciação, etc.).
- **Metatextualidade** – é uma relação crítica que une um texto ao outro que dele trata. Segundo Koch (2008) “Muitas vezes, a crítica, ou a convocação do texto-fonte, aparece sob a forma de uma alusão.” (Koch, 2008, p. 133).
- **Hipertextualidade** – essa relação se descreve por uma derivação. “Um texto é derivado de um outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação” (KOCH, 2008, p. 134). Genette chamou o texto-fonte de hipotexto e o texto derivado de hipertexto. Abriga:
 - *Paródia*: retoma um texto, que é retrabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao hipotexto. Pode possuir funções discursivas diversas: humorística, críticas, poéticas, etc.
 - *Travestimento burlesco*: é a reescritura do estilo de um texto cujo conteúdo é preservado. Possui finalidade satírica e são amplamente encontrados em textos de programas humorísticos.
 - *Pastiche*: segundo Koch (2008) ele “se constrói pela imitação de um estilo, isto é, não pela repetição das características formais de um gênero, como ocorre com os textos parodiados, mas pelo arremedo do estilo de um autor, dos traços de sua autoria” (Koch, 2008, p. 141).

Propor uma análise da intertextualidade não é tarefa fácil, pois não há regras nem categorias definidas que possam nos dar um resultado determinado. Esse emaranhado de relações depende da experiência individual do intérprete, com sua visão de mundo, as circunstâncias que o cercam e as ferramentas que tem ao seu alcance para proceder uma leitura atenta do texto e poder perceber o mosaico textual que tem em sua frente, por isso, insistimos em dizer que o sentido da intertextualidade está no conhecimento prévio de todos os textos envolvidos nas malhas da criação.

4.2. Interdiscursividade (Heterogeneidade constitutiva)

Nos estudos de Althier-Revuz a interdiscursividade, como é conhecida por muitos, é tratada como Heterogeneidade Constitutiva. O suporte da autora é o dialogismo concebido pelo círculo de Bakhtin.

A heterogeneidade constitutiva é o entrelaçamento de várias vozes independente de traços recuperáveis na superfície do texto. Muitas vezes o autor do texto não tem controle sobre essas vozes devido a restrições sócio-históricoculturais e relações de poder.

Na dimensão de um diálogo, toda interação verbal é uma troca de enunciados. Para Bakhtin (1999) o ser humano é inconcebível fora de uma relação interpessoal, todo ser humano só se torna consciente dele mesmo se revelado para o outro, através do outro e com a ajuda do outro. Dessa forma o autor rompe radicalmente com o monologismo e o dialogismo passa a ser então uma condição constitutiva do sentido que se faz no e pelo entrecruzamento dos discursos.

Nenhum falante escreve ou fala sobre um objeto de discurso de determinado enunciado pela primeira vez, nem pode torná-lo uma exclusividade de seu discurso. Um objeto, quando abordado por um determinado falante, já está corrigido, questionado e avaliado de diferentes modos. Diferentes pontos de vistas, visões de mundo e correntes os cruzam, convergindo ou divergindo. Isto é o que Bakhtin chama de discurso do outro. Todo discurso não se volta só para o seu próprio objeto, mas também para os discursos do outro sobre o mesmo objeto, e o lugar desse outro discurso não é ao *lado*, mas sim *no* próprio discurso, como regra constitutiva de sua techedura.

Segundo Althier-Revuz (2004) duas modalidades de interação que remete em termos de interdiscursividade e de interlocução, inscrevem a presença das palavras dos outros constitutivamente no discurso:

- a língua só se realiza atravessada pelas variedades de discurso que se relativizam umas às outras em um jogo inevitável de *fronteiras e de interferências*;
- nenhuma palavra vem neutra “do dicionário”; elas são todas “habitadas” pelos discursos em que viveram “sua vida de palavras”, e o discurso se constitui, pois, por um *encaminhamento dialógico*, feito de acordos, recusas, conflitos, compromissos... pelo “*meio*” dos outros discursos;
- entre esses outros discursos, aquele que o locutor empresta ao *interlocutor* determina, através de um parâmetro dialógico específico, o processo dialógico de conjunto. (ALTHIER-REVUZ, 2004, p. 68)

Ainda segundo a teoria de Bakhtin, todos os enunciados, sejam eles orais ou escritos, do gênero primário ao complexo, são também constituídos pelo seu direcionamento a alguém. “As modalidades e as concepções de destinatários são determinadas pelos campos de atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere”. (BAKHTIN, 2003, p. 301). Assim, o discurso não pode ser fechado em si mesmo, pois ele é um lugar de trocas enunciativas, onde um discurso mantém relações com o outro.

A falsa liberdade discursiva reside no fato de que todo enunciado oral ou escrito é individual e pode refletir a individualidade do falante, exceto em tipos textuais mais padronizados. Não existem enunciados neutros nem puros. Todos eles são constituídos por passagens de outros enunciados, mais ou menos explícitos. Para a intertextualidade adquirir sentido dentro de um texto depende do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele se relaciona.

Essas duas categorias de análise da heterogeneidade enunciativa fazem parte da caracterização das condições de produção de um texto, segundo dois critérios: um pragmático que identifica as condições de produção a partir do registro da heterogeneidade mostrada e um histórico-cultural que identifica as condições de produção a partir da heterogeneidade constitutiva. As duas categorias são vistas como constitutivas do discurso, a relação dialógica é marcada na primeira e na segunda não. Cabe ao analista crítico do discurso

.../ formular hipóteses que expliquem por que, dentro do universo de todos os textos passíveis de citação, de maneira consciente ou inconsciente, pelos produtores de textos, em um determinado contexto social e histórico, imediato ou amplo, só alguns dentre eles, bem determinados, são citados, recorrentemente, no texto produzido. (PINTO, 1999, p. 27-28)

CAPÍTULO 5

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF)

A Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) é uma das correntes do Funcionalismo. É uma importante teoria desenvolvida pelo linguista inglês Michael A. K. Halliday. Segundo Cunha e Souza (2007), esse modelo de estudo da linguagem começou a se desenvolver a partir dos estudos do antropólogo Malinowski e do linguista Firth. Seu foco “é compreender e descrever a linguagem em funcionamento como um sistema de comunicação humana e não como um conjunto de regras gerais, desvinculadas de seu contexto de uso”. (CUNHA E SOUZA, 2007, p. 19-20)

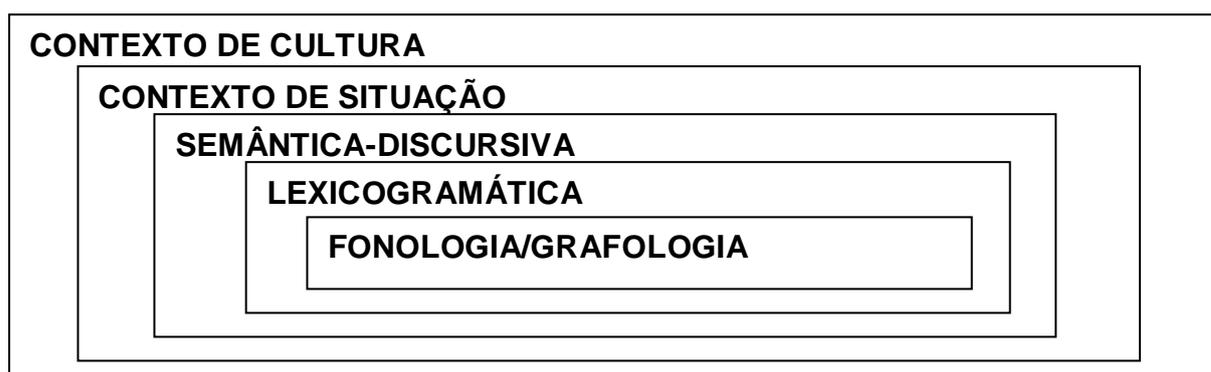
A grande importância de falar um pouco da Linguística Sistêmico-Funcional neste estudo é devido a esse modelo servir de instrumento teórico-metodológico para a teoria da ACD. Trata-se de uma teoria de visão dialética, aborda a linguagem tanto como uma rede de sistemas, como investiga as funções da linguagem, utilizadas para produzirem significados. Segundo Resende e Ramalho,

A relação entre as funções sociais da linguagem e a organização do sistema lingüístico é, para Halliday, um traço geral da linguagem humana. Daí a necessidade de se estudar os sistemas internos das línguas naturais sob o foco das funções sociais. (RESENDE E RAMALHO, 2006, p. 56-57)

A Linguística Sistêmico-Funcional estuda a linguagem numa perspectiva Semiótica-Social, que significa dizer que a linguagem é analisada levando em conta suas conexões com um sistema social e com as formas linguísticas. Podemos definir a Semiótica como um estudo geral dos signos, porém Halliday e Hasan (1989), no livro *Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, manifestam o desejo de modificar essa definição e falam que a Semiótica poderia ser considerada como um estudo dos sistemas de signos e não só um estudo de signos, em outras palavras, um estudo dos significados no sentido mais geral (HALLIDAY E HASAN, 1989, p. 3). Sobre o *Social*, os autores falam sobre dois aspectos simultâneos, um é o *social* usado como um sistema social que funciona como um sistema de significados, entendido também como sinônimo de cultura. O outro aspecto possui interpretação mais

específica, diz respeito à relação entre a linguagem e as estruturas sociais. (HALLIDAY E HASAN, 1989, p. 4)

Tanto a Linguística Sistêmico-Funcional como a Análise Crítica do Discurso consideram o contexto fundamental na análise da linguagem em uso. Para ambas as teorias a noção de *estratificação* é fundamental e Meurer (2006) explica que a relevância do princípio de *estratificação* está em nos orientar de como os sentidos que produzimos estão relacionados às estruturas linguísticas (linguagem) e aos processos sociais (contexto), ou seja, permite entrelaçar o texto, as significações e o contexto (MEURER, 2006, p. 167). Os estratos apresentados pela Linguística Sistêmico-Funcional são: Contexto de Cultura, Contexto de Situação, Semântica, Lexicogramática e Fonologia/Grafologia. São utilizados simultaneamente em um ato de linguagem, tanto na produção como na interpretação de significados. A relação entre um estrato e outro está representada na figura 3 abaixo:



FONTE: adaptado pela autora de Meurer (2006, p. 167).

Figura 3 – Estratificação do contexto

No estrato da semântica estão as significações criadas e recriadas pelos significados, porém não podemos enxergá-la dissociada dos outros estratos, pois é no nível da *lexicogramática* (estruturas sintáticas) que as significações são concretizadas, por sua vez, essas são materializadas através de elementos *fonológicos* (fala) ou *grafológicos* (escrita). Na materialização desses significados são levados em conta o *contexto de cultura* e o *contexto de situação* em que o texto ocorre.

O *contexto da cultura* possui elementos contextuais mais gerais, possíveis de criar sentido dentro de uma cultura. O *contexto de situação* possui

elementos contextuais mais específicos, que influenciam diretamente o uso da linguagem nos textos.

A Linguística Sistêmico-Funcional propõe três variáveis necessárias para especificar o *contexto de situação* na realização dos significados, são elas: *campo*, *relações* e *modo*. O *campo* trata da atividade que está sendo realizada e seus objetivos. Nas *relações* estão os papéis sociais dos participantes envolvidos, que grau de dominação existe de um participante sobre o outro, que tipos de relação (hierárquica ou não) e a distância social entre eles. O *modo* traz o papel da linguagem, mostra se o processo entre os participantes é monológico ou dialógico, o canal utilizado (fônico, gráfico ou LIBRAS) e o meio.

O *contexto de situação* afeta diretamente as nossas escolhas linguísticas, o que nos faz chegar a um dos princípios mais importantes da Linguística Sistêmico-Funcional, em que as abordagens funcionais da linguagem revelam seu caráter multifuncional, são as metafunções da linguagem: a ideacional, interpessoal e textual, as quais estão localizadas no estrato *semântico-discursivo*.

A metafunção ideacional está ligada à formação das ideias. É uma função de representação e construção de significados da nossa experiência, um modo de construir a nossa realidade através da linguagem, tanto o nosso mundo social como o nosso mundo psicológico, através de um sistema de transitividade, que será aprofundado posteriormente.

A metafunção interpessoal trata das relações de envolvimento entre as pessoas. Juntamente com a função ideacional, está presente em todos os usos da linguagem. Representa também a interação e os papéis assumidos pelos participantes. Utiliza os sistemas de modos verbais e modalizadores.

A metafunção textual está ligada aos aspectos estruturais, semânticos e gramaticais do texto. Utiliza o sistema temático.

As três metafunções ocorrem simultaneamente e são inter-relacionadas, os textos devem ser analisados através de cada função, o que significa que os enunciados são multifuncionais.

Para uma análise léxico-gramatical na Linguística Sistêmico-Funcional, a oração, unidade básica da análise é a realização ao mesmo tempo dos três significados (ideacional, interpessoal e textual): “uma *representação* (significado como conteúdo); uma *troca* (significado como forma de ação); e uma *mensagem* (significado como relevância para o contexto)”. (COSTA E SOUZA, 2006, p. 23)

O princípio da Semiótica-Social em que os significados produzidos devem ser vistos numa perspectiva linguística associada, simultaneamente, às rotinas sociais, favoreceu avanços importantes nos estudos das intercomunicações entre texto e contexto, alcançados principalmente por pesquisadores em Linguística Sistêmico-Funcional e Análise Crítica do Discurso. Levando em conta este avanço das pesquisas sobre as intercomunicações entre texto e contexto e com base nas teorias da LSF e ACD, o texto pode ser influenciado ou determinado pelo contexto ao mesmo tempo em que pode influenciar ou determinar o contexto. Logo, o contexto transforma-se em um sistema semiótico capaz de fornecer significados que podem modificar em parte ou toda uma produção linguística (MEURER, 2006, p. 167-168). Em contrapartida, observamos que esta produção possui também significados capazes de alterar o contexto.

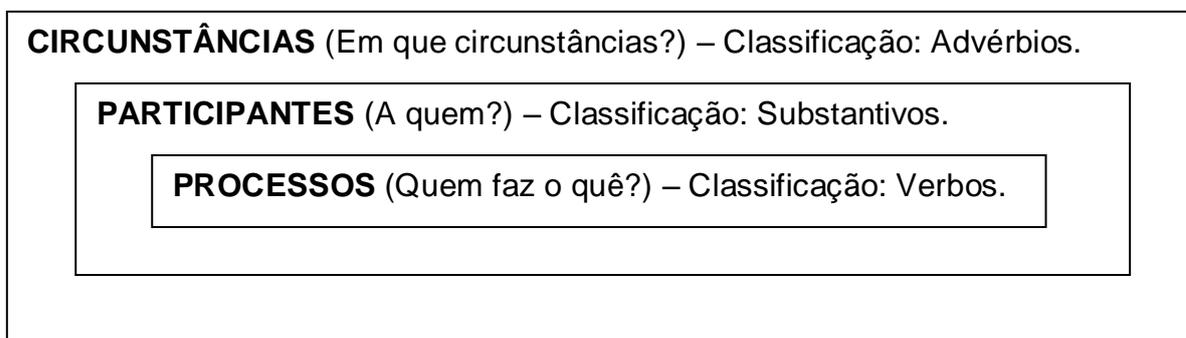
Os estudos tradicionais da gramática normativa procuram estabelecer regras linguísticas dissociadas do contexto de uso e dos significados. A Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) não despreza as estruturas sintáticas, apenas não as mantém como base. A grande preocupação da Linguística Sistêmico-Funcional é o uso da linguagem no processo de comunicação humana dentro do seu contexto de uso, levando em conta toda a estruturação social. Por isso, ela trabalha não só com a linguagem escrita, mas também com a linguagem falada. A base da Gramática Sistêmico-Funcional é a semântica, porém a linguagem é analisada numa perspectiva interativa e social, sem focalizar apenas o significado.

5.1. Transitividade na perspectiva da Linguística Sistêmico-Funcional

Na Linguística Sistêmico-Funcional a transitividade está relacionada à metafunção ideacional da gramática da oração, responsável por representar as ideias e as atividades sociais. É um sistema linguístico onde as formas léxico-gramaticais são analisadas em relação às suas funções sociais. É uma categoria, segundo o modelo tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2001), inserida na dimensão do texto, dentro da análise da Gramática.

As ações e as atividades humanas expressas no discurso e que realidade está sendo construída podem ser identificadas através do sistema de

transitividade. Essa identificação se dá através dos “papéis de transitividade”, que são os processos, participantes e as circunstâncias, os quais estão representados na figura abaixo juntamente com as classes de palavras a que cada um geralmente pertence e o que cabe a cada um analisar:



FONTE: Adaptação da autora de BUTT et al., 2001, p. 46, citado por Cunha e Souza, 2007, p. 54.

Figura 4 – Principais papéis da transitividade

No sistema de transitividade existem seis tipos de processos: materiais, mentais, relacionais, verbais, comportamentais e existenciais, os três primeiros são considerados como principais e os três últimos como secundários.

A cada um deles associam-se participantes específicos determinados pela semântica dos tipos de processo e circunstâncias variadas para expressar informações adicionais, mas relevantes ao evento discursivo, e, dessa forma, construir um domínio particular da experiência. (CUNHA E SOUZA, 2007, p. 54)

O Processo Material é um processo dinâmico que envolve, pelo menos, um participante, indica ações de mudanças perceptíveis, ou sejam, físicas e externas. Indicam o que x fez, no caso de orações intransitivas e indicam o que x fez a y no caso de orações transitivas e podem aparecer tanto de forma ativa como passiva. Os participantes que podem aparecer dentro desse tipo de processo são: *Ator* (aquele que faz a ação), aparece tanto nas orações intransitivas: “*No meu roçado eu trabalhava todo dia...*” (C1 – V5) como nas transitivas: ““(Eu) Tenho prantado muita côve no quintá...” (C2 – V2); *Meta* (para quem o processo é direcionado): “Quando o sol tostou as foia...” (C5 – V5); *Extensão* (especifica a ação) “Com a viola no peito, tirava uma canção...” (C3 – V14) e *Beneficiário* (que, de alguma forma, se beneficia da ação verbal): “...*Elegeram pra prefeito/Numa só semana/Quatro nobres cidadãos.*” (C17 – V16 a 18).

Os Processos Relacionais são aqueles que atribuem qualidade ou define ou identifica entidades. A relação estabelecida entre as entidades e os seus termos classificatórios ou identificadores podem indicar intensidade (quando uma qualidade é atribuída à entidade), possessividade (quando existe relação de posse) e circunstância (quando uma circunstância de tempo ou lugar é atribuída à entidade). Dentro desse processo estão as perspectivas de criação de identidades, de conferir atributos ou simbolizar entidades.

Esses tipos de processos podem ser *atributivos* ou *identificadores*. No primeiro, um participante é chamado de *Atributo*: *O xote é bom* (C1 – V10), que é uma qualidade dada ao outro participante chamado de *Portador*: *Os filhos já estão criados* (C17 – V33). No segundo, um participante chama-se *Característica*: *A maleta era um saco* (C9 – V3), termo dado à entidade definida, o outro participante é o termo definidor ou identificador, chamado de *Valor*: *e o cadeado era um nó* (C9 – V4).

Os Processos Mentais tratam com os sentimentos humanos diante do mundo. Com a análise destes verbos podem ser detectados as crenças, valores e desejos que estão representados nas canções de Luiz Gonzaga. Os participantes desse processo são o *Experienciador* (participante consciente que experimenta um sentir): *Trabalhador **vendo** a riqueza, que beleza* (C11 – V7) e o *Fenômeno* (fato percebido, sentido ou compreendido): *Quando **oiei** a terra ardendo* (C3 – V1). Nos Processos Relacionais incluem-se os processos perceptivos (*Padim Ciço ouviu a minha prece* – C4, V11), afetivos (*quero amar este recanto* – C20, V7) e cognitivos (*Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão* – C10, V15).

Quanto aos Processos Verbais, Comportamentais e Existenciais são considerados secundários, eles não serão analisados por não apresentarem dados significativos para os propósitos da presente pesquisa, porém, no parágrafo seguinte, estão citadas as características principais de cada um, seguidas de alguns exemplos de ocorrência nas canções analisadas.

Os Processos Verbais referem-se aos verbos dissentes, estão relacionados ao *dizer, comunicar, apontar algo para alguém*. Os participantes desse processo são: *Dizente* (participante que diz, comunica, aponta algo): *(Eu) Digo com satisfação/Que o meu sertão é de aço* (C14 – V22 e V23), *Receptor* (participante opcional, para quem o processo se dirige): *Mas diga moço de onde você é?* (C17 – V1) e a *Verbiagem* (codifica o que é dito ou comunicado): */.../Então eu disse adeus*

Rosinha/.../(C3 – V11). Os Processos Comportamentais são responsáveis pela construção dos comportamentos humanos, possui obrigatoriamente um participante, o *Comportante*: *O sertanejo não se desespera* (C14 – V11) e facultativamente um participante que estende o processo, o *Behaviour* (Comportamento). E os Processos Existenciais representam algo que existe, possui apenas um participante, o *Existente*: *Havendo safra* (C14 – V14).

PROCESSO	SIGNIFICADO	PARTICIPANTES OBRIGATÓRIOS	PARTICIPANTES OPCIONAIS
Material	Fazer, acontecer	Ator	Meta, Extensão e Beneficiário
Mental	Sentir	Experienciador e Fenômeno	
Relacional	Ser	Portador e Atributo	
• Atributivo	Classificar	Característica e Valor	
• Identificador	Definir		
Verbal	Dizer	Dizente e Verbiagem	Receptor
Existencial	Existir	Existente	
Comportamental	Comportar-se	Comportante	<i>Behaviour</i>

FONTE: (Cunha e Souza, 2007, p. 60).

Quadro 1 – Processos: tipos, significados e participantes

O terceiro componente do sistema de transitividade são as *Circunstâncias*: “(...) condições e coerções relacionadas ao processo (...)” (CUNHA E SOUZA, 2007, p. 60). Elas são realizadas através de advérbios ou sintagmas adverbiais: *No meu ranchinho/O gibão é a companheira* (C13 – V22 e V23), *Lá em Sergipe o petróleo tá jorrando*. (C18 – V17).

Para a análise da transitividade são levados em conta os processos, os participantes e as circunstâncias. A conjunção desses três aspectos permite identificar as ações e as atividades humanas que estão expressas no discurso e que realidade é construída através delas. Segundo a Linguística Sistêmico-Funcional as escolhas nunca são aleatórias, elas sempre são significativas quando levado em conta o contexto de uso.

II – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

CAPÍTULO 6

A constituição do *corpus* e o tratamento dos dados

6.1. Motivação da pesquisa

A proposta de analisar as canções de Luiz Gonzaga surgiu primeiramente da observação crítica de algumas letras das suas canções, nas quais observamos elementos que contribuem para a construção de uma identidade regional. Com o aumento das escutas das canções percebemos que elas revelavam mais que palavras, construíam um sentido, uma linguagem que despertava visão de mundo, valores sociais, crenças, relações, e que na criação delas Luiz Gonzaga se embasava em parte no real e em parte em um imaginário específico. Depois passamos a leitura da literatura sobre suas canções e percebemos a carência de estudos críticos linguísticos baseados numa perspectiva Semiótica-Social, na qual a linguagem é analisada levando em conta suas conexões com um sistema social e com as formas linguísticas. O contato com as canções de Luiz Gonzaga e a leitura dos principais livros sobre o assunto nos motivou a construir essa produção, não com o objetivo de formar críticos musicais, mas de contribuir para a prática de leitura crítica e de chamar a atenção para as práticas discursivas que favoreçam a criação de estereótipos nordestinos e conseqüentemente a unificação de uma identidade cultural regional.

6.2. Levantamento, seleção e ordenação do *Corpus*

Para esta análise foram escolhidas 20 canções da obra musical de Luiz Gonzaga, observados os seguintes itens: a participação dele na canção também como um dos compositores e a exposição de temas intimamente ligados à cultura do Nordeste. O ano de composição não foi levado em conta nessa escolha.

As letras foram retiradas de sites especializados sobre a obra de Luiz Gonzaga e as informações sobre os compositores e ano de composição foram pesquisados no livro sobre a musicografia do Rei do Baião (SILVA, 1997). Para uma melhor organização as canções estão dispostas numa ordem cronológica crescente por ano de composição. Todas as canções tiveram os seus versos numerados em ordem crescente para facilitar sua identificação dentro da análise.

6.3. Procedimentos de análise

A metodologia adotada nesta pesquisa possui uma abordagem essencialmente qualitativa, mas contém um perfil básico quantitativo, devido às informações importantes trazidas pelos números à análise. As canções de Luiz Gonzaga foram analisadas a partir da perspectiva teórico-metodológica da Análise Crítica do Discurso, baseada no modelo tridimensional de Norman Fairclough (2001). Isto significa dizer que as canções serão analisadas levando em conta o papel do contexto social, histórico e cultural.

Para analisar o sistema de transitividade nas canções foram necessários adotar alguns procedimentos, os quais foram apoiados parcialmente na metodologia da tese de doutorado de Maria Medianeira de Souza (2006).

Após a seleção das canções, foram destacados todos os verbos de cada canção para proceder a uma classificação dos processos que cada verbo representava dentro do contexto da oração. Em seguida, relacionamos os tipos de processos ocorridos em cada canção com o seu número de ocorrências.

Com a classificação dos processos percebemos a repetição de alguns verbos no conjunto de canções e sentimos a necessidade de relacionar todos os verbos ocorridos no *corpus* selecionado, de forma que eles ficassem agrupados por tipo de processo. Foram elaborados quadros com todos os verbos listados por tipo de processo e o seu quantitativo de ocorrências no conjunto de canções, observados no contexto em que ocorriam e baseados na sua classificação dentro do sistema de transitividade. Essa seleção nos ajudou na escolha dos verbos que irão servir de objetos de análise da transitividade e estabelecemos a quantidade mínima de cinco ocorrências para procedermos a sua análise.

Para analisarmos os verbos selecionados foram recortados fragmentos das canções que continham a ocorrência dos verbos escolhidos e dispostos em ordem numérica crescente das canções. Os fragmentos foram agrupados por verbo e tipo de processo que este representa.

A abordagem do ethos foi feita com base na ACD, investigamos os aspectos linguísticos e discursivos que explicitam os *modos de dizer* que, segundo Maingueneau (2008), são também *modos de ser*, característicos das canções de Luiz Gonzaga que foram analisadas. Foi adotada para analisar o *ethos mostrado* nas canções, a concepção de ethos desenvolvida por Maingueneau (2008; 2005).

Maingueneau (2008) optou por uma concepção mais encarnada do ethos, retomando não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas associadas a um fiador pelas representações coletivas.

Primeiramente analisamos o tipo de fiador presente nas canções e como se dá a incorporação dos ouvintes. Maingueneau (2008) usa o termo incorporação para “a maneira pela qual o destinatário em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria do ethos” (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). Para o autor essa incorporação pode atuar em três registros:

- a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe *dá corpo*;
- o destinatário *incorpora*, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 65).

Com base nesses três registros da atuação da incorporação iremos analisar como as enunciações das canções dão corporalidade ao fiador; como os ouvintes assimilam os esquemas expostos nas canções que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o Nordeste e as outras regiões; e por último como essas duas incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária, que irá servir de identidade daqueles que aderem às mensagens das canções.

A incorporação do ouvinte implica num mundo ético, ativado pela escuta das canções. “O mundo ético é um estereótipo cultural que subsume

determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos /.../' (MAINGUENEAU, 2008, p. 65). Serão analisados em que tipos de estereótipos culturais o mundo ético das canções se apoia. Para isso foi analisada uma canção por vez.

Na análise da relação intertextual foram levadas em conta as canções em que foi possível recuperar outros textos que se apresentam dentro delas e na análise interdiscursiva as canções foram analisadas observadas as múltiplas relações dialógicas dentro de cada uma e entre elas.

6.4. Tabulação: análise quantitativa.

Quando procedemos à análise dos processos e dos verbos em cada canção também traçamos um perfil quantitativo desses dados e percebemos que o número dos processos e dos verbos no conjunto das canções revelava dados coerentes com a análise da transitividade, de forma que os números encontrados tornaram-se relevantes para o resultado da pesquisa. Para demonstrarmos tais números, elaboramos ilustrações com o quantitativo de cada processo ocorrido no conjunto das vinte canções analisadas, o total de ocorrências dos processos por canção e o número de ocorrências de cada tipo de processo por canção. A cada ilustração quantitativa segue também quadros de verbos representativos de cada processo e a sua quantidade de ocorrências no *corpus* da pesquisa.

6.5. Instrumento metodológico/categorias de análise qualitativa

Segundo Fairclough (2001),

A concepção tridimensional do discurso /.../. É uma tentativa de reunir três tradições analíticas, cada uma das quais é indispensável na análise de discurso. Essas são a tradição de análise textual e lingüística detalhada na Lingüística, a tradição macrossociológica de análise da prática social em relação às estruturas sociais e a tradição interpretativa ou microssociológica de considerar a prática social como alguma coisa que as pessoas produzem ativamente e entendem com base em procedimentos de senso comum partilhados. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 100)

No modelo tridimensional do discurso, o texto está dentro de uma prática discursiva que está dentro de uma prática social. Essa proposta de Norman Fairclough (2001) possui duas vertentes: uma prática e outra teórica que não se separam, elas se interligam e se complementam. O termo *gênero* para Fairclough (2001) é considerado

como um conjunto de convenções relativamente estável que é associado com, e parcialmente realiza, um tipo de atividade socialmente aprovado, como a conversa informal, a compra de produtos em uma loja, uma entrevista de emprego, um documentário de televisão, um poema ou um artigo científico. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 161).

Ainda segundo o autor, um gênero, além de implicar um tipo particular de texto, requer também processos particulares de produção, distribuição e consumo de textos. Cada gênero possui um determinado contexto e envolve diferentes agentes que o produzem e consomem (lêem e interpretam).

O processo de composição das canções de Luiz Gonzaga é uma prática social que possui produção, distribuição e consumo particulares, logo a análise textual requer categorias particulares de análise. Foram adotadas nesta pesquisa as categorias de análise sugeridas pelo modelo tridimensional de Norman Fairclough (2001) que possuem mais destaque no conjunto das canções analisadas: na **análise textual** foram utilizadas as categorias: Transitividade e o Ethos. Na **análise da prática discursiva** foram utilizadas as categorias Intertextualidade e Interdiscursividade. Essas categorias irão contribuir para o estudo sobre **a análise da prática social**: por que as canções possuem o formato que tem e que formações ideológicas e hegemônicas as moldam ou são por elas moldadas.

As canções analisadas apresentam uma grande variedade de verbos que representam vários tipos de processo. Alguns tipos de verbos nos chamaram a atenção devido a sua grande quantidade, são os verbos de ação. A aplicabilidade do verbo *ser* nas canções nos revelava mais do que uma simples ligação de termos. Observando tais posições, percebemos que os verbos nas canções nos revelavam mais que ação e estado, eles nos indicam ações, relações, falas, sentimentos, comportamentos pertencentes a uma região. Por este motivo, escolhemos a categoria da transitividade para nos ajudar a definir que tipos de processos, participantes e circunstâncias estão presentes nas canções de Luiz Gonzaga.

A análise do ethos foi escolhida devido a Luiz Gonzaga pertencer a um mundo ético específico: o das celebridades. Apoiados nessa perspectiva, utilizamos a teoria de ethos discursivo adotada por Maingueneau (2008), a qual nos apoiará nas descobertas sobre a imagem que Luiz Gonzaga constrói dele mesmo nas suas canções e que intenção está por trás dessa escolha.

As canções de Luiz Gonzaga estão impregnadas do folclore nordestino, além dele retomar em algumas canções, trechos de outras canções suas. Apesar de não ser fácil reconhecer outros textos dentro das canções de Luiz Gonzaga, pois como dito anteriormente, isso vai depender da experiência individual de cada ouvinte, pretendemos utilizar os conceitos apresentados por Authier-Revuz (2004) e Fairclough (2001) e as categorias de transtextualidade de Genette (1982). Desse modo teremos um suporte teórico para destacarmos as relações transtextuais nas canções analisadas.

Numa leitura atenta das canções de Luiz Gonzaga é possível perceber a presença de múltiplas vozes sociais dialogando, de forma que nas letras das canções a sua visão do Nordeste não emerge sozinha, há a presença de uma interação das suas palavras com as palavras de outros. As canções de Luiz Gonzaga possuem inter-relações dialógicas com outros discursos particulares como, o discurso religioso, o discurso político, o discurso da seca, etc. Diante desta perspectiva interdiscursiva presente nas canções de Luiz Gonzaga, tomaremos como parâmetro orientador para esta análise da interdiscursividade os conceitos apresentados por Authier-Revuz (2004) e Fairclough (2001).

III – ANÁLISE DOS DADOS

CAPÍTULO 7

Um olhar Crítico sobre as canções de Luiz Gonzaga

7.1. A construção de identidade / ethos culturais

A cena utilizada por Luiz Gonzaga em suas canções é essencial para legitimar o seu discurso e o seu *ethos*. As canções de Luiz Gonzaga nos remetem ao discurso literário, este é a *cena englobante*, na qual devemos nos colocar para interpretá-las e para saber de que modo as canções de Luiz Gonzaga interpelam os seus ouvintes. Segundo Maingueneau (2008), apenas a cena englobante não é suficiente para especificar as atividades discursivas nas quais os sujeitos estão engajados. Aí, então, entram as *cenais genéricas*, definidas pelas particularidades dos gêneros de discurso. A cena genérica do *corpus* escolhido é a canção. Segundo Maingueneau (2008) cada gênero ou subgênero define o papel de seus participantes: nas canções, um cantor dirige-se ao seu público. Neste estudo o cantor é o Luiz Gonzaga, que canta sobre o Nordeste para o seu público, este composto principalmente de imigrantes nordestinos radicados no Sul do país e de nordestinos que moram nas capitais nordestinas. Outra cena também intervém na cena das canções, é a *cenografia*, instituída pelo próprio discurso. Em algumas canções Luiz Gonzaga utiliza esse tipo de cena, de uma forma geral, para legitimar o homem nordestino como simples, trabalhador, alegre, de valores rígidos, com muito amor a sua terra, com crenças bem definidas, possuidor de uma linguagem regional e particular, marcada pela oralidade, e acima de tudo guardião das tradições nordestinas.

Segundo Maingueneau (2008), “em uma cenografia associam-se uma figura de enunciador e uma figura correlata de co-enunciadores. Esses dois lugares supõem igualmente uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), das quais pretende originar-se o discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 117). Ainda segundo o autor, esses três pólos são indissociáveis: nas canções analisadas a

determinação da *identidade* dos “parceiros” da enunciação (os nordestinos que sofrem com a seca) está em combinação com a definição do *lugar* (o Nordeste) e com os *momentos* de enunciação (um período de estiagem, um período de chuvas intensas, uma fase de fartura na agricultura, uma fase de protestos, etc.).

A linguagem utilizada por Luiz Gonzaga em suas canções, assemelha-se à forma como os representantes “do romance de trinta”, Gilberto Freyre e José Lins do Rego, pensam a linguagem: “uma forma de manifestação do regional, como o lugar da autenticidade”. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 118). Tanto para Gilberto Freyre e José Lins do Rego, como para Luiz Gonzaga, a linguagem marcada de oralidade chegava mais perto da realidade do homem brasileiro. Porém, Albuquerque (2001, p. 117) defende que “esse ‘falar nordestino’ se constitui, na elaboração paulatina de uma língua imaginária, um sotaque imaginário que abarcaria o todo regional, desconhecendo as variações de pronúncia e usos linguísticos no Nordeste”. Trata-se de um padrão discursivo da representação estereotipada da fala dos nordestinos e não um dialeto específico da Região Nordeste.

Com o recorrente uso de uma linguagem marcada de oralidade, carregada de expressões locais e elementos culturais populares, Luiz Gonzaga nos faz acreditar que possuía o pensamento semelhante ao de Gilberto Freyre e José Lins: esse tipo de linguagem o aproximava mais de seu público. Porém, do mesmo modo que esse tipo de linguagem causava identificação também provocava estranhamento em outras pessoas. Nas canções *Asa Branca*, *Paulo Afonso* entre outras percebemos marcas desse tipo de linguagem:

1. Quando *oiei* a terra ardendo
 2. *Quá* fogueira de São João
 3. Eu perguntei a Deus do céu, *uai*
 4. Por que tamanha *judiação*

 5. Que *braseiro*, que *fornaia*
 6. Nem um pé de *prantação*
 7. Por *farta* d'água perdi meu gado
 8. Morreu de sede meu alazão”
- (C3 – *Asa Branca*, p. 70)

1. Delmiro deu a idéia
2. Apolônio *aproveitô*
3. Getúlio fez o decreto
4. E Dutra *realizô*
5. O presidente Café

6. A usina *inaugurô*
 7. E *gracas* a esse *feito*
 8. De homens que tem *valô*
 9. Meu Paulo Afonso foi sonho
 10. Que já se *concretizô*
- (C13 – Paulo Afonso, p. 81)

Tal recurso faz parte da construção da imagem de Luiz Gonzaga, feita por ele mesmo, em função da imagem que ele faz de seu público. É o que Amossy chama de *ethos prévio*,

No momento em que toma a palavra, o orador faz uma idéia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transformá-la e produzir uma impressão conforme às exigências de seu projeto argumentativo. (AMOSSY, 2005, p. 125)

É o que Maingueneau prefere chamar de *ethos pré-discursivo*, que acontece também no domínio político,

/.../ quando os enunciadores, que ocupam constantemente a cena midiática, são associados a um *ethos* que cada enunciação pode confirmar ou infirmar. De fato, mesmo que o co-enunciador não saiba nada previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertence a um gênero de discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas em matéria de *ethos*. (MAINGUENEAU, 2005, p. 71)

Segundo alguns livros biográficos, Luiz Gonzaga tornou-se um dos maiores intérpretes e compositores populares de sua época. Sua voz, sua vestimenta, seu modo particular de falar, sua entonação fizeram com que se transformasse em um grande ícone nacional, um representante de uma identidade regional. É considerado pela crítica um dos maiores divulgadores da cultura, costumes e crenças de sua gente. É comum vermos na maioria de suas músicas o contexto sociocultural e sociopolítico de suas origens, utilizados em suas canções com o objetivo de contribuir com a representação do regionalismo nordestino.

Luiz Gonzaga gerava em seu público, representações prévias de sua imagem, principalmente através de suas canções, por viver sempre na cena midiática. Os ritmos utilizados por ele e suas parcerias nas canções são bastante significativos, pois o xote, o baião, o xaxado, a toada são traços culturais da música do Nordeste. Sua vestimenta, o gibão de couro, típica de vaqueiro nordestino misturada com o chapéu utilizado pelos cangaceiros, também servia como um

conjunto de signos para a constituição de seu *ethos pré-discursivo*. Estes artefatos contribuíam também para a formação de uma cenografia do homem nordestino forte, valente e batalhador, já que o gibão de couro representa a proteção do vaqueiro nordestino contra a vegetação do Nordeste quando sai para tocar o gado. É uma peça de grande significado para o nordestino. Os vaqueiros nordestinos o consideram como parte integrante da própria identidade. Antes mesmo de se apresentar, Luiz Gonzaga criava em seu público a expectativa da imagem de um cantor de músicas nordestinas, e a cena de seus shows confirmava a formação desse *ethos*.

O tom de voz de Luiz Gonzaga, a forma de cantar e de dar entrevistas e o seu sotaque também são partes constituintes de seu *ethos*. Segundo Albuquerque,

o sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia. Remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir, em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos. O sotaque permite identificar o migrante como um estranho por este estar associado, quase sempre, a um conhecimento prévio que permite enquadrar o falante em conceito morais, em valores, num regime de escuta, em que não são as pessoas que falam, mas a fala que diz a pessoa. A música de Gonzaga, ao assumir este sotaque, provoca uma alteração substancial no regime de escuta em nossa sociedade. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 155-156)

Todas essas características, juntamente com a sua forma de vestir-se e mover-se na enunciação são utilizadas por Luiz Gonzaga para produzir a formação de uma identidade nordestina. O *ethos* construído por Luiz Gonzaga foi incorporado como real por meio de utilização de representações culturais existentes em seu próprio meio de convívio, no sertão nordestino, como, por exemplo, a figura do vaqueiro e a de Lampião. A imagem do nordestino das canções de Luiz Gonzaga, incorporada como real será baseada em categorias sociais, étnicas, políticas, vistas como um esquema coletivo cristalizado, como se todos que vivessem no Nordeste possuísem uma única identidade social. Luiz Gonzaga construiu um *ethos* com o objetivo de convencer o seu público que ele era a sua própria representação social: um retirante nordestino numa terra que não é sua e que sai em busca do resgate de sua identidade perdida na migração e que consegue resgatá-la incorporando um mundo ético de um Nordeste (re)inventado cujos problemas eram gerados unicamente pela seca na região.

De um modo geral o ethos mostrado nas canções é de um sertanejo nordestino que fala das características geográficas, da fauna, da flora, do povo, do clima, a fim de valorizar a sua terra natal. Esse ethos mostrado é criado por Luiz Gonzaga como parte do processo de adesão dos nordestinos ouvintes às mensagens das canções. O ethos mostrado nas canções refere-se a um estereótipo social delimitado: o nordestino, e é capaz, inicialmente, de atingir apenas os nordestinos imigrantes que vivem no Sul do país e os que vivem nas cidades grandes do próprio Nordeste.

O ethos mostrado nas canções nos remete a presença de um fiador, que através da sua maneira de falar, em primeira pessoa do singular ou do plural, ele cria uma identidade para si capaz de provocar a adesão quase que imediata dos seus ouvintes. O fiador das canções possui *corporalidade* e *caráter* e de certa forma encarna essa identidade que por sua vez está em acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir.

Os traços psicológicos do fiador são os mesmos em todas as canções analisadas. Luiz Gonzaga se assume como esse fiador, este responde e fala por todos os nordestinos, ele valida o discurso e o assume utilizando a primeira pessoa do singular e do plural. Ele se move nas canções como um sertanejo nordestino e se apoia nas representações sociais do Nordeste e nos estereótipos culturais nordestinos. A sua corporalidade vai sendo construída diferentemente em cada canção, podendo entre algumas canções, surgir algumas semelhanças, o que será visto na análise das canções mais adiante.

O fiador nas canções analisadas suscita o mundo ético do sertão nordestino, que inclui cenas como a degradação da terra, como a emigração nordestina, como o plantio de alimentos, a romaria ao santuário de Padre Cícero, as visitas à igreja, etc. O mundo ético do sertão nordestino, ativado através das escutas ativas das canções se faz com base em estereótipos difundidos por boa parte da produção intelectual e cultural da e sobre a região, uma prática que coloca a seca e a escassez de água no Nordeste como o motivo do atraso da região. Essa prática trabalha discursivamente a ligação direta da sociedade à natureza. Na maioria dos discursos a natureza é a causa principal do atraso regional.

O público incorpora esse *ethos* através de uma identificação imediata com o movimento do corpo e da fala do fiador das canções. Na análise será explicitado como se dá essa incorporação. Todas as canções trazem traços

delineadores desse mundo ético que é fundamental para a incorporação dos ouvintes de Luiz Gonzaga, que se identificam com o personagem fiador (Luiz Gonzaga) que dá acesso ao mundo ético do sertão.

Canção 1 (C1) – No meu pé de serra (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em fevereiro de 1946.

1. Lá no meu pé de serra,
2. Deixei ficar meu coração,
3. Ai, que saudades tenho,
4. Eu vou voltar pro meu sertão.
5. No meu roçado, eu trabalhava todo dia,
6. Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria
7. Lá se dançava quase toda quinta-feira
8. Sanfona não faltava
9. E tome xote a noite inteira.

10. O xote é bom
11. De se dançar
12. A gente gruda na cabocla sem soltar.
13. Um passo lá
14. Um outro cá
15. Enquanto o fole
16. Tá tocando
17. Tá gemendo
18. Tá chorando
19. Tá fungando
20. Reclamando sem parar...

O fiador nessa canção se coloca como um retirante nordestino saudoso de sua terra natal que manifesta a intenção de voltar: *Lá no pé de serra/Deixei ficar meu coração/Ai, que saudades tenho/Eu vou voltar pro meu sertão/.../* (V1 ao V4). Um nordestino trabalhador que possuía um rancho no seu “pé de serra” onde trabalhava todo dia e lá possuía tudo que queria. A escuta dessa canção nos leva a um sertão nordestino perfeito, com muita chuva e fartura. O próprio fiador nos dá esse acesso, pois ele fala de um lugar que desperta saudades. Logo, o mundo ético do sertão nessa canção é um lugar prazeroso. Além de muito alegre, cheio de música e dança, pois *Lá se dançava quase toda quinta-feira/Sanfona não faltava/E tome xote a noite inteira/.../* (V7 ao V9). Os ouvintes incorporam um *ethos* rural baseado na corporalidade e lembranças do locutor, o qual aparece em primeira

pessoa do singular. Ele suscita nos ouvintes um sertão nordestino (mundo ético) perfeito, capaz de deixar saudades em quem de lá partir, através da descrição de um lugar alegre, cheio de festa e de vida, onde não faltava trabalho. Esse mundo pode ser representado pela cidade do próprio Luiz Gonzaga, Exu, já que a descrição do “sertão” na canção se assemelha às características dessa cidade da região do Sertão Pernambucano, que apresenta terrenos planos e acidentados, com influência da Serra do Araripe na formação do seu relevo³. E bem no pé da serra encontra-se parte da cidade. É a cidade onde Luiz Gonzaga tocou em muitas festas e de onde fugiu rumo ao Sul do país. A ativação do mundo ético se faz pela constituição de um corpo (sertanejo nordestino emigrante) e pelo estereótipo que todo retirante nordestino sente saudades de sua terra, a qual a tem como um lugar ideal de se viver e para onde sempre se quer voltar.

Luiz Gonzaga utilizou a cenografia da autobiografia, utilizada em muitas de suas canções. Nessa canção ele utilizou a saudade que sentia do Nordeste e as recordações de sua terra.

Canção 2 (C2) – Feijão com côve (Luiz Gonzaga e J. Portela) – gravada em fevereiro de 1946.

1. Ai! O que será?
2. Tenho prantado muita côve no quintá
3. Ai! O que será?
4. Feijão com côve, que talento pode dá?
5. Cadê a banha pra panela refogá
6. Cadê o açúcar pro café açucará
7. Cadê a manteiga, leite e pão, onde é que tá
8. Cadê o lombo, cadê carne de jabá
9. Já tou cansado de escutar o doutô falá
10. Que qualquer dia as coisa tem que miorá
11. Sem alimento não se pode trabaiá, por que será?
12. Feijão com côve, que talento pode dá?

Nessa canção Luiz Gonzaga utiliza a cenografia do protesto. Ele fala das dificuldades enfrentadas pelos nordestinos com a seca. Mostra um ethos de preocupação com a falta de alimento na região e com o descaso das autoridades. Luiz Gonzaga se assume porta-voz da revolta dos nordestinos que sobrevivem no

³ FONTE: <http://wikimapia.org/6027512/pt/Exu-Pernambuco-Brasil> - acesso em 12/09/2008.

Nordeste através de uma cultura de subsistência. Incorpora a problemática do povo e no ethos mostrado também exhibe a imagem de um agricultor que cansado de falsas promessas dos políticos resolve verbalizar sua indignação a respeito da falta de melhorias para amenizar as consequências da seca em sua terra. Luiz Gonzaga dá destaque à imagem da fome no Nordeste através da constituição de uma cenografia de um agricultor que sofre a falta de alimentos. Essa canção denuncia as condições de miséria em que vivia o povo do Nordeste. O mundo ético do sertão deixou de ser o lugar perfeito para tornar-se um mundo abandonado e de miséria, onde um trabalhador cansado do descaso das autoridades denuncia a sua pobreza.

Canção 3 (C3) – Asa branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em abril de 1947.

1. Quando oiei a terra ardendo
2. Quá fogueira de São João
3. Eu perguntei a Deus do céu, uai
4. Por que tamanha judiação

5. Que braseiro, que fornaia
6. Nem um pé de prantação
7. Pru farta d'água perdi meu gado
8. Morreu de sede meu alazão

9. Inté mesmo a asa branca
10. Bateu asas do sertão
11. Entonce eu disse adeus Rosinha
12. Guarda contigo meu coração

13. Hoje longe muitas léguas
14. Numa triste solidão
15. Espero a chuva cair de novo
16. Pra mim vortar pro meu sertão

17. Quando o verde dos teus oios
18. Se espalhar na prantação
19. Eu te asseguro não chore não, viu
20. Qui eu vortarei, viu
21. Meu coração

A canção *Asa branca* é uma das canções de Luiz Gonzaga mais lembrada pelo grande público. É uma toada⁴ de melodia comovente, que fala sobre o drama dos nordestinos que sofrem com a seca. Asa Branca é uma ave selvagem que vive no interior do Nordeste, figura representativa do sertanejo nordestino que sofre com a seca, pois esta ave migra para outras regiões no período de grande intensidade da seca e volta ao sertão nas primeiras chuvas.

A *Asa branca* evoca o mundo ético de um sertão marcado pela seca, pela miséria, pelo trabalho árduo e difícil do dia-a-dia do sertanejo nordestino assim como as suas esperanças e desilusões acerca da natureza e do amor. Percebemos a presença de um *ethos* rural nessa canção mostrado através de uma cena de imigração nordestina devido à seca na região. O *ethos* mostrado nessa canção é incorporado pelos ouvintes através da corporalidade do fiador, que também se coloca vítima da seca e precisa deixar a sua terra devido à falta de água, porém como todo sertanejo nordestino, não perde a esperança de ver a chuva cair em seu sertão, condição para poder retornar. Luiz Gonzaga desenha o sertão nordestino como uma terra seca comparando-a a uma fogueira, um braseiro, uma fornalha, que mata a plantação e os animais, fazendo uma referência indireta às consequências da seca.

Essa canção suscita em seus ouvintes a imagem da morte, da miséria, do poder da natureza sobre o homem, do suposto desprendimento divino para com o povo do sertão, da separação da terra e da amada.

Canção 4 (C4) – Léguas tirana (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em junho de 1949, pela gravadora RCA-Victor.

1. Oh, que estrada mais comprida
2. Oh, que léguas tão tirana
3. Ai, se eu tivesse asa
4. Inda hoje eu via Ana
5. Quando o sol tostou as foia
6. E bebeu o riachão
7. Fui inté o juazeiro
8. Pra fazer a minha oração

⁴ Cantiga de melodia simples e monótona, de texto geralmente curto (brejeiro ou sentimental), com estrofe e refrão. As toadas, geralmente, tratam de religião, da natureza, de fatos e figuras da história do Brasil, etc. (HOUAISS, 2001)

9. Tô voltando estropiado
10. Mas alegre o coração
11. Padim Ciço ouviu a minha prece
12. Fez chover no meu sertão
13. Vareei mais de vinte serras
14. De alpercata e pé no chão
15. Mesmo assim, como inda farta
16. Pra chegar no meu rincão
17. Trago um terço pra das dores
18. Pra Reimundo um violão
19. E pra ela, e pra ela
20. Trago eu e o coração

O ethos mostrado nessa canção é de um nordestino acostumado às longas caminhadas em estradas compridas de terra batida, um homem do povo, simples *de alpercata e pé no chão* (V14), religioso, o qual parte em romaria para o santuário de Padre Cícero para pedir que chova no seu sertão, e também agradecido, não esquecendo de agradecer ao santo por ouvir sua prece. O ethos mostrado é de um povo que acredita que só a piedade divina é capaz de salvá-los da miséria, da fome gerada pela seca. O mundo ético do sertão é ainda o da terra devastada, sob a piedade divina e a interseção dos santos.

Canção 5 (C5) – Estrada de Canindé (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor.

1. Ai, ai, que bom
2. Que bom, que bom que é.
3. Uma estrada e uma cabocla.
4. Cum a gente andando a pé.
5. Ai, ai, que bom
6. Que bom, que bom que é
7. Uma estrada e a lua branca
8. No sertão de Canindé
9. Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié.
10. Quem é rico anda em burrico.
11. Quem é pobre anda a pé.
12. Mas o pobre vê nas estrada.
13. O orvaio beijando as flô.
14. Vê de perto o galo campina.
15. Que quando canta muda de cor.
16. Vai moiando os pés no riacho.
17. Que água fresca, nosso Senhor
18. Vai oiando coisa a grane.

19. Coisas qui, pra mode vê.
20. O cristão tem que andá a pé.

Canindé, cidade do alto sertão cearense, serve de pano de fundo para a canção. Nessa canção Luiz Gonzaga fala do estado de atraso do lugar, onde se atribui característica de gênero a um automóvel, demonstrando total desconhecimento do objeto. Ele tenta constituir um perfil de simplicidade para a cidade. E diz que o pobre é que tem condições de apreciar a natureza, pois anda a pé e está mais perto dela, enquanto o rico anda em burrico não tem condições de perceber a beleza da natureza que o circunda. O ethos mostrado na canção é de um viajante andando por uma estrada do sertão nordestino e falando maravilhado da beleza do lugar, coisa que não se vê na cidade grande, onde estão preocupados com o conforto e não com a fauna e flora por onde passa. O fiador dá acesso a um mundo sertanejo do passado, um sertão mítico, sem modernidade, contrário a mudanças, que parece estar como sempre foi. Luiz Gonzaga apoia-se nesse mundo ético, porque sabe que o seu público, os migrantes nordestinos, com medo da cidade grande, cultiva o sentimento de retornar para a sua terra, um lugar seguro, simples, sem modernidades, sem agitações, onde se dá valor aos laços familiares, à religiosidade, à natureza.

Canção 6 (C6) – A volta da asa branca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor.

1. Já faz três noites
2. Que pro norte relampeia
3. A asa branca
4. Ouvindo o ronco do trovão
5. Já bateu asas
6. E voltou pro meu sertão
7. Ai, ai eu vou me embora
8. Vou cuidar da prantação

9. A seca fez eu desertar da minha terra
10. Mas felizmente Deus agora se alembrou
11. De mandar chuva
12. Pr'esse sertão sofredor
13. Sertão das muié séria
14. Dos homes trabaiador

15. Rios correndo
 16. As cachoeira tão zoando
 17. Terra moiada
 18. Mato verde, que riqueza
 19. E a asa branca
 20. Tarde canta, que beleza
 21. Ai, ai, o povo alegre
 22. Mais alegre a natureza
-
23. Sentindo a chuva
 24. Eu me arrescordo de Rosinha
 25. A linda flor
 26. Do meu sertão pernambucano
 27. E se a safra
 28. Não atrapaiá meus pranos
 29. Que que há, o seu vigário
 30. Vou casar no fim do ano.

Essa canção de uma certa forma retoma os temas da canção 3 (Asa branca, p. 66). Só que a C6 marca o retorno do retirante para a sua terra depois que chove. O retorno da asa branca para o sertão é o sinal das chuvas, é sinal do tempo de retomar as plantações. A seca aparece na canção como o único problema do Nordeste, o motivo da imigração nordestina. Nessa canção também atribui a chuva a uma providência divina, naturalizando a problemática da seca como um castigo divino, um esquecimento de Deus em mandar chuva para o sertão sofredor. O ethos mostrado é de um retirante nordestino que volta para casa depois que começa as estações de chuva.

O fiador dá acesso a um mundo sertanejo cheio de tradições, com muitos problemas, mas acima de tudo uma terra de promessas, de esperança e de recomeços. Um lugar da vida, da fartura, da união, da providência divina, um lugar perfeito de se viver, onde a seca é lembrada apenas como o problema que o obrigou deixar a sua terra, a sua amada, a sua vida.

Canção 7 (C7) – Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em maio de 1950, pela gravadora RCA-Victor.

1. Quando a lama virou pedra
2. E Mandacaru secou
3. Quando o Ribação de sede
4. Bateu asa e voou
5. Foi aí que eu vim me embora
6. Carregando a minha dor
7. Hoje eu mando um abraço
8. Pra ti pequenina
9. Paraíba masculina,
10. Muié macho, sim sinhô
11. Eita pau pereira
12. Que em princesa já roncou
13. Eita Paraíba
14. Muié macho sim sinhô
15. Eita pau pereira
16. Meu bodoque não quebrou
17. Hoje eu mando
18. Um abraço pra ti pequenina
19. Paraíba masculina,
20. Muié macho, sim sinhô

Essa canção mostra mais uma vez um ethos de retirante nordestino saindo de sua terra devido à seca e deixando a sua mulher. Nessa canção há também a exibição do ethos feminino, de uma mulher paraibana, a qual ele atribui o adjetivo “macho” como sinal de mulher forte, resistente. O mundo do sertão é visto como uma terra seca, sem mais o que oferecer, nessa canção não há promessas de volta, é como se essa terra não fosse sua.

Canção 8 (C8) – Baião da garoa (Luiz Gonzaga e Herve Cordovil) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1951, pela gravadora RCA-Victor.

1. Na terra seca
2. Quando a safra não é boa
3. Sabiá não entoa
4. Não dá milho e feijão
5. Na Paraíba, Ceará nas Alagoas
6. Retirantes que passam
7. Vão cantando seu rojão
8. Tra, lá, lá, lá, lá, lá, lá

9. Meu São Pedro me ajude
10. Mande chuva, chuva boa
11. Chuvisqueiro, chuvisquinho
12. Nem que seja uma garoa
13. Uma vez choveu na terra seca
14. Sabiá então cantou
15. Houve lá tanta da fartura
16. Que o retirante voltou
17. Tra, lá, lá, lá, lá, lá, lá
18. Oi! Graças a Deus
19. Choveu garoou

A canção exibe um ethos de um nordestino preocupado com as consequências da seca: *Na terra seca/Quando a safra não é boa/Sabiá não entoa/Não dá milho e feijão/Na Paraíba, Ceará nas Alagoas/Retirantes que passam/Vão cantando seu rojão/.../ (V1 ao V7)*. Pede ajuda a São Pedro para chover e assim o sabiá poder cantar, a fartura, então, acontecer e o retirante voltar para a sua rica terra. O mundo ético é de um sertão seco, devastado, mas que um dia foi farto o suficiente para o imigrante retornar para a sua terra. Mais uma vez é revelado o Nordeste como um espaço da saudade, cuja terra o retirante só espera a chuva cair para poder voltar.

Canção 9 (C9) – Pau-de-arara (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes) – gravada em 78 rpm, em março de 1952, pela gravadora RCA-Victor.

1. Quando eu vim do sertão,
2. Seu môço, do meu Bodocó
3. A maleta era um saco
4. E o cadeado era um nó
5. Só trazia a coragem e a cara
6. Viajando num pau-de-arara
7. Eu penei, mas aqui cheguei

8. Trouxe um triângulo, no matulão⁵
9. Trouxe um gonguê⁶, no matulão

⁵ Saco usado pelos retirantes nordestinos para carregarem os seus pertences, popularmente conhecido como matulão. (LEITÃO, 2003)

⁶ É um grande agogô, com uma única campânula (objeto em forma de sino), percutido com uma vareta de madeira. (LIMA, 2006)

10. Trouxe um zabumba⁷ dentro do matulão
11. Xote⁸, maracatu⁹ e baião¹⁰
12. Tudo isso eu trouxe no meu matulão

A canção traz um ethos de um viajante, que migrou do sertão nordestino em direção a uma suposta cidade. Luiz Gonzaga utiliza mais uma vez a cenografia da autobiografia, em que sua vida se descortina na letra dessa canção. O viajante, cansado da longa viagem que fez, relata tudo o que foi possível trazer consigo lá do sertão, ou seja, quase nada: *Só trazia a coragem e a cara (V5), e Trouxe um triângulo, no matolão/Trouxe um gonguê, no matolão/Trouxe um zabumba dentro do matolão/Xote, maracatu e baião/Tudo isso eu trouxe no meu matolão. (V8 ao V12).*

Canção 10 (C10) – Vozes da seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1953, pela gravadora RCA-Victor.

1. Seu doutô os nordestino têm muita gratidão
2. Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão
3. Mas doutô uma esmola a um homem qui é são
4. Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão
5. É por isso que pidimo proteção a vosmicê
6. Home pur nós escuído para as rédias do pudê
7. Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê
8. Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cume
9. Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage
10. Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage

⁷Tambor grande, com duas membranas de pele animal ou sintética, percutido na posição vertical por duas baquetas. É usado no maracatu, no samba rural, nas Folias do Divino, nas orquestras populares e no acompanhamento de gêneros de música nordestina. (DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2002.)

⁸ ritmo de origem européia que surgiu dos salões aristocráticos da época da Regência - final do séc XIX. Conhecido originalmente com o nome schottisch, dominou no período do Segundo Reinado incorporando-se depois às funções populares urbanas, passando a ficar conhecido como chótis e finalmente xote. Saiu dos salões urbanos para incorporar-se às regiões rurais, onde muitas vezes aparece com outras denominações. (Disponível em: <http://www.andrejudiloff.com.br/ritmo%20forro.htm>. Acesso em 24.fev.2009)

⁹ O maracatu é um cortejo real de tradição afro-brasileira, que desfila, especialmente, pelas ruas do Recife por ocasião do carnaval. Conhecido também pelo nome de nação, ele se origina das antigas festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados de reis do Congo, a partir dos fins do século XVII. A mais velha notícia que possuímos do folguedo é a do padre Lino do Monte Carmelo Luna, de 1867. (LIMA, 2006.)

¹⁰ Gênero musical. O termo deriva de baiano, uma dança popular nordestina. Em fins do século XIX já era conhecido no interior nordestino, sendo executado em sanfonas pelo sertão, sempre em unidades de compasso par. Restrito e esquecido no interior nordestino, o baião chegaria à música popular brasileira urbana através da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. (DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2002.)

11. Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage
12. Lhe pagamo inté os jurus sem gastar nossa corage
13. Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão
14. Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
15. Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão
16. Como vê nosso distino mercê tem nas vossa mãos.

Nas canções de Luiz Gonzaga, a seca apresenta-se como o único grande problema do Nordeste, e para chamar a atenção da sociedade para este fato utilizou o que mais sabia fazer: música. Durante a seca de 1953, compôs junto com Humberto Teixeira a canção “Vozes da seca” (C 10), que ficou conhecida como canção de protesto, a qual cobrava proteção e providências por parte dos governantes e sugeria soluções para os problemas da seca, o que seria mera repetição dos discursos já existentes sobre o problema da seca no Nordeste. Antes, em 1946, já tinha composto com J. Portela a canção “Feijão com côve”, que também faz uma crítica ao governo, denunciando a miséria do povo nordestino. Em ambas as canções revelam a imagem do Nordeste como de uma região subordinada política e economicamente ao Estado.

O fiador apresenta um *ethos* degradado de um povo que se mostra dependente de “esmolas” do Sul (versos 1 e 2), da proteção do Estado (versos 5 e 6) e da boa vontade dos governantes da época em fazer alguma coisa para minimizar os problemas da seca. Os nordestinos nessa canção trazem a imagem de um povo escravizado, agora não mais pelo coronelismo, mas sim pelo poder do Estado (verso 16).

Em *Vozes da seca* Luiz Gonzaga assume e valida o protesto dos nordestinos contra a seca, coloca-se como porta-voz dos nordestinos e solicita que sejam tomadas medidas para amenizar ou eliminar o sofrimento do povo do Nordeste com a seca. Com isso, ele incentiva o envio de recursos para o Nordeste, pois para executar as soluções apresentadas por ele na canção é necessário o envio de verbas, o que seria de grande valia para alimentar a indústria da seca.

Canção 11 (C11) – Algodão (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) – gravada em 78 rpm, em fevereiro de 1953, pela gravadora RCA-Victor.

1. Bate a enxada no chão, limpa o pé de algodão
2. Pois pra vencer a batalha,
3. É preciso ser forte, valente, robusto e nascer no Sertão.
4. Tem que suar muito pra ganhar o pão
5. Pois a coisa lá "né" brinquedo não

6. Mas quando chega o tempo rico da colheita
7. Trabalhador vendo a riqueza, que beleza
8. Pega a família e sai, pelo roçado vai
9. Cantando alegre ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai.

10. Sertanejo do norte
11. Vamos plantar algodão
12. Ouro branco que faz nosso povo feliz
13. Que tanto enriquece o país
14. Um produto do nosso sertão.

Essa canção apresenta um ethos de sertanejo forte, valente e robusto, qualidades necessárias para viver no Nordeste e só as têm quem lá nasceu. Só o nordestino é capaz de suportar a dureza da sua terra. Porém o foco principal da canção é incentivar os sertanejos nordestinos (*Sertanejo do norte – V10*) a plantar algodão, produto que segundo Andrade (2005) causou uma verdadeira revolução agrária no Agreste. É uma cultura que se originou na própria região Nordeste, afirmação que o próprio Luiz Gonzaga faz na canção: *Um produto do nosso sertão*. (V14). Para causar a adesão de seu público, Luiz Gonzaga afirma nos versos do 6 ao 9 que a cultura de algodão é fartura certa, apesar das dificuldades.

Canção 12 (C12) – Paulo Afonso (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) – gravada em 78 rpm, em janeiro de 1955, pela gravadora RCA-Victor.

1. Delmiro deu a idéia
2. Apolônio Aproveitô
3. Getúlio fez o decreto
4. E Dutra realizô
5. O presidente Café
6. A usina inaugurô
7. E graças a esse feito

8. De homens que tem valô
9. Meu Paulo Afonso foi sonho
10. Que já se concretizô

11. Olhando pra Paulo Afonso
12. Eu louvo nosso engenheiro
13. Louvo o nosso cassaco
14. Caboclo bom verdadeiro
15. Oi! Vejo o nordeste
16. Erguendo a bandeira
17. De ordem e progresso
18. A nação brasileira
19. Vejo a indústria gerando riqueza
20. Findando a seca
21. Salvando a pobreza

22. Ouço a usina feliz mensageira
23. Dizendo na força da cocheira
24. O Brasil vai, o Brasil vai
25. O Brasil vai, o Brasil vai
26. Vai, vai, vai, vai, vai, vai

Apesar de não se perceber nas canções de Luiz Gonzaga traços nítidos de postura política, sabe-se que ele em vida soube fazer política e muito bem, trazendo muitos benefícios para seu sertão. A canção “Paulo Afonso”, composta em 1955 traz uma retrospectiva política partindo da idéia de Delmiro Gouveia (1913) de construir a hidroelétrica de Paulo Afonso passando pela assinatura do decreto que criou a Companhia Hidroelétrica do São Francisco – CHESF, pelo início das obras no governo de Gaspar Dutra, até a sua inauguração no mandato de Café Filho. Nessa canção, o fiador revalida a postura do povo nordestino em relação ao desenvolvimento sócio-econômico do Nordeste através de seus recursos naturais e dá acesso ao mundo ético do Nordeste como uma região com várias intervenções políticas regionais e federais ao seu favor, um Nordeste onde as autoridades são “homens de valô”. Porém, sua visão ainda é salvacionista e não modernista, segundo Albuquerque Júnior (2001, p. 163), “O Nordeste ainda era visto por ele como um espaço a ser salvo de seu problema natural, não como um espaço moderno /.../”: /.../Vejo a indústria gerando riqueza/Findando a seca/Salvando a pobreza/.../ (versos 19 ao 21). O fiador dá acesso ao mundo ético de um sertão moderno, onde a seca não mais existirá devido às grandes obras realizadas pelas autoridades políticas da época, um sertão rumo ao desenvolvimento econômico.

Canção 13 (C13) – Gibão¹¹ de couro (Luiz Gonzaga) – gravada em 78 rpm, em março de 1957, pela gravadora RCA-Victor.

1. Minha Velha tão querida
2. Proteção de minha vida
3. Vale muito mais que ouro
4. Porque ela é, porque ela é
5. Porque ela é meu gibão de couro

6. Nas antigas batalhas romanas
7. Armadura era a grande proteção.
8. Aparava o homem
9. O homem trabalhador.
10. Contra todo ataque
11. Do mais bruto contendor.

12. No meu sertão
13. Armadura é gibão de couro.
14. O forte gibão
15. Pro vaqueiro, seu tesouro.

16. Nas modernas lutas desta vida
17. A esposa representa o gibão.
18. Protege o seu homem
19. O homem trabalhador.
20. Defendendo o lar
21. Briga pelo seu amor.

22. No meu ranchinho
23. O gibão é a companheira.
24. Boa e amiga
25. Minha honesta conselheira.

Nessa canção Luiz Gonzaga assume a postura do divulgador das tradições nordestinas, traça o perfil do “Gibão de couro”, traço constituinte de sua fachada social, que inclusive, é peça permanente em suas enunciações. Nessa canção Luiz Gonzaga descreve o gibão como a armadura do sertanejo nordestino, que o protege dos perigos do sertão, uma proteção que vale ouro. Ele compara o gibão às armaduras dos soldados romanos, nas antigas batalhas. Esse artefato possui um grande significado para o sertanejo nordestino, é a sua proteção contra os perigos da vegetação da caatinga nordestina quando sai para tocar o gado. É

¹¹ É o paletó de couro do vaqueiro. Enfeitado com pespontos. Fechado com cordões de couro. A vestia do vaqueiro, de couro, resiste aos espinhos da caatinga, é a sua couraça, a sua armadura. (ARAÚJO, 2000.)

uma peça que forma a imagem do homem forte, lutador e destemido do Nordeste, imagem essa que Luiz Gonzaga usou para constituir o seu *ethos* diante de seu público, já que o vaqueiro é um personagem típico do sertão nordestino.

O *ethos* mostrado nessa canção é de um vaqueiro nordestino, que usa o gibão como um símbolo da macheza, da valentia e da coragem. Uma imagem que marca o nordestino com o estereótipo de homem primitivo, um bárbaro, que vive também num lugar primitivo, no qual precisa de “armadura” para preservar a vida no seu ofício. Mostra também um *ethos* feminino cuja imagem é construída a partir de uma comparação com o gibão de couro, proteção da vida do vaqueiro nordestino. É um *ethos* da esposa protetora, companheira boa e amiga. Nessa canção também fica clara a importância e a conservação dos laços familiares no sertão nordestino.

Canção 14 (C14) – Sertão de aço (Luiz Gonzaga e Zé Marcolino) – gravada no LP12: *Ô veio macho*, em 1962, pela gravadora RCA-Victor.

1. Se você visse como é o meu sertão
2. Aí você diria que eu falo com razão
3. Lavoura lá dessa com um cheiro de chuva
4. Tem resistência o milho e o feijão
5. Com uma chuva em cada beira tudo alimenta
6. Que a lavoura lá agüenta
7. Trinta dias de verão
8. Tem ano lá
9. Que o inverno é variado
10. Compro remessa num canto e em outros não
11. O sertanejo não se desespera
12. Com a coragem da espera
13. Pela safra do algodão
14. Havendo safra
15. Nem é bom falar
16. Meu Deus do céu
17. Por conta do samba que há
18. O sertanejo esquece logo do tempo ruim
19. Finca o pé na dança
20. Sem sentir cansaço
21. No outro dia cuida obrigação
22. Digo com satisfação
23. Que o meu sertão é de aço.

O ethos mostrado nessa canção é de um sertanejo, que longe de sua terra, fala dela num tom saudosista e de exaltação. Para ele a sua terra é um lugar perfeito, onde o que planta dá. Percebemos que o sertão que Luiz Gonzaga fala nessa canção é estático, não há mudanças. Ele fala numa posição de quem está fora do sertão, falando do lugar baseado em suas lembranças passadas. Representa uma imagem do “seu sertão” parada no tempo, como se, quando ele voltasse para lá, sua lavoura, sua terra estivessem do mesmo jeito que as deixou, como o se o tempo não tivesse passado. Nessa canção Luiz Gonzaga dá passagem a uma terra perfeita, afirma a superioridade da vida no campo em relação à cidade grande, estratégia que serve para provocar a adesão de seu público. Ele ainda chama o ouvinte para comprovar a sua fala: *Se você visse como é o meu sertão/Aí você diria que eu falo com razão/.../ (V1 ao V2).*

Canção 15 – Aquilo sim que era vida (Luiz Gonzaga e J. Portela) – gravada no LP12: *Sanfona do povo – Volume 1*, em 1964, pela gravadora RCA-Victor.

1. Aquilo sim que era vida
2. Aquilo sim, que vidão
3. Aquilo sim que era vida, seu moço
4. A vida lá do sertão

5. Plantava milho, arroz e feijão
6. Pescava de linha, lá no ribeirão
7. Domingo saía no meu alazão
8. Dançava uma valsa lá no Matão

9. lálálálálálálá, aquilo sim, que vidão
10. Aquilo sim que era vida, seu moço
11. A vida lá do sertão

12. De noite eu me sentava bem juntinho ao fogão
13. Rosa trazia o cachimbo, Creuza trazia o tição
14. Com a viola no peito, tirava uma canção
15. De hora em hora tomava um golinho de quentão

Nessa canção Luiz Gonzaga continua falando de um sertão perfeito, no mesmo tom saudosista da canção anterior. Como se a vida no sertão fosse melhor do que em qualquer outro lugar. Ele utiliza cenas de ação (destacadas neste estudo como Processos Materiais) para validar seu discurso e causar a adesão do público:

Plantava milho, arroz e feijão/Pescava de linha, lá no ribeirão/Domingo saía no meu alazão/Dançava uma valsa lá no Matão/.../De noite eu me sentava bem juntinho ao fogão/Rosa trazia o cachimbo, Creuza trazia o tição/Com a viola no peito, tirava uma canção/De hora em hora tomava um golinho de quentão. (V5 ao V8 e V12 ao V15). É a mesma imagem estática falada na canção anterior. Um sertão perfeito, que não muda nunca, uma imagem cristalizada no tempo passado. E é desse sertão imaginado que Luiz Gonzaga fala num tom de saudade.

Canção 16 (C16) – Xote dos cabeludos (Luiz Gonzaga e José Clementino) – gravada no LP12: Óia eu aqui de novo e em CD33, em 1967, pela gravadora RCA-Victor.

1. Cabra do cabelo grande
2. Cinturinha de pilão
3. Calça justa bem cintada
4. Custeleta bem fechada
5. Salto alto, fivelão
6. Cabra que usa pulseira
7. No pescoço medalhão
8. Cabra com esse jeitinho
9. No sertão de meu padrinho
10. Cabra assim não tem vez não.
11. No sertão de cabra macho
12. quem brigou com Lampião
13. que brigou com Antôin Silvino
14. quem enfrenta batalhão
15. amansa burro bravo
16. pega cobra com a mão
17. trabalha sol a sol
18. de noite vai pro sermão
19. rezar pra Padre Ciço
20. falar com Frei Damião
21. No sertão de gente assim
22. No sertão de gente assim
23. Cabeludo tem vez não

A canção *Xote dos cabeludos* (C16) possui um *ethos* composto, ela mostra um *ethos* de um homem moderno: 1. *Cabra do cabelo grande*/2. *Cinturinha de pilão*/3. *Calça justa bem cintada*/4. *Custeleta bem fechada*/5. *Salto alto, fivelão*/6. *Cabra que usa pulseira*/7. *No pescoço medalhão*/... (V1 a V7) e um *ethos* de um sertanejo nordestino tradicional: 11. *No sertão de cabra macho*/12. *quem brigou com*

Lampião/13. que brigou com Antôin Silvino/14. quem enfrenta batalhão/15. amansa burro bravo/16. pega cobra com a mão/17. trabalha sol a sol/18. de noite vai pro sermão/19. rezar pra Padre Ciço/20. falar com Frei Damião/... (V11 a V20). A imagem do nordestino representada pelo enunciador é a do sertanejo macho que se mostra contra o visual do homem da sociedade moderna, ao mesmo tempo em que nega a existência dele no seu sertão conservador, onde só mora “cabra macho”, trabalhador, religioso e devoto de Padre Cícero: *8. Cabra com esse jeitinho/9. No sertão de meu padrinho/10. Cabra assim não tem vez não./21. No sertão de gente assim/22. No sertão de gente assim/23. cabeludo tem vez não.* (V8 a V10 – V21 a V23) A incorporação desse *ethos* implica o mundo ético do sertão, onde a figura masculina não admite o uso de acessórios e mudanças na aparência que possam desfazer a imagem até então concebida de sertanejo macho, forte, trabalhador, que não tem medo da morte. É uma situação estereotípica associada ao comportamento machista do sertanejo nordestino, que defende como marca de sua identidade um traço gerador de estereótipo cultural nordestino.

Do verso 1 ao 8 o fiador desenha a imagem física do homem que não é permitido no seu sertão, um homem de visual moderno da década de 60, que deixa o cabelo grande, usa pulseira, medalhão, cinto de fivela grande, calça justa e salto alto. Do verso 11 ao 20 o fiador delinea o perfil do homem do sertão nordestino, uma figura macho, que é valente a ponto de brigar com os cangaceiros e corajoso a ponto de amansar burro bravo e pegar cobra com a mão, mas que apesar de toda essa dureza, não perde a sua religiosidade, vai à igreja rezar para padre Cícero e falar com Frei Damião. Luiz Gonzaga que se assume como fiador dessa postura tradicional do sertanejo nordestino, condena o visual moderno do homem da década de 60 e nega duas vezes a sua existência no sertão nordestino: a primeira no verso 10, logo após a construção do perfil do homem moderno e no verso 23, após a constituição do perfil do homem sertanejo nordestino. Luiz Gonzaga deixa bem definida a diferença de um homem moderno e um homem tradicional, este vive no Nordeste o outro vive no Sul.

Segundo Albuquerque Júnior, Luiz Gonzaga começa a admitir a modernização do Nordeste “só na década de sessenta, sob a influência dos tropicalistas, que o resgataram como uma expressão da evolução da música popular em direção à modernidade (...)” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 163).

Canção 17 (C17) – Contrastes de Várzea Alegre (Luiz Gonzaga e José Clementino) – gravada em CD33 e no LP12: *Óia eu aqui de novo*, em 1967, pela gravadora RCA-Victor.

1. Mas diga moço de onde você é?
2. Eu sou da terra que de Mastruz se faz café

3. Meu amigo eu sou da terra
4. De Zé Felipe afamado,
5. Onde o bode era marchante
6. E Jesus foi intimado.
7. Sou da terra do arroz do sabido acabrunhado,
8. Do calango carcereiro.
9. Meu amigo eu sou da terra
10. Que o peru foi delegado.

11. Meu amigo eu sou da terra
12. Onde o sobrado é nos oitão
13. Houve três anos de guerra
14. Não morreu um só cristão
15. Onde o eleitor amigo pra votar não faz questão
16. Elegeram pra
17. Numa só semana
18. Quatro nobres cidadãos

19. Meu amigo em minha terra
20. Já pegou fogo no gelo
21. Apagaram com carbureto
22. Foi o maior desmantelo
23. São Brás lá é São Raimundo
24. Se festeja com muito zelo
25. O prefeito completava idade
26. Era de quatro em quatro anos
27. E nunca penteou o cabelo

28. Meu amigo eu sou da terra
29. Que o padre era casado
30. Enviuvou duas vezes
31. E depois foi ordenado
32. Ainda hoje reza missa
33. Os filhos já estão criados
34. O juiz era uma mulher
35. Meu amigo eu sou da terra
36. Que o cruzeiro é isolado

A informação que um dos autores da canção, José Clementino do Nascimento, foi um cidadão de Várzea Alegre-CE, nos dá pistas da representatividade do ethos nessa canção: um sertanejo da cidade de Várzea Alegre, que fala da sua terra como se descrevesse a sua própria identidade. Essa cidade é conhecida pelos contrastes contados pelo próprio povo da cidade, em forma de gozação e com tendência ao exagero e ao irreal, com o intuito de descrevê-la, de mostrar suas características para um público. A grande incidência dos processos relacionais nessa canção já é um indício de constituição de identidade. Percebe-se uma identificação do homem com a sua terra, como se homem e terra fossem um só. O mundo ético que o fiador dá passagem nessa canção é de uma cidade cheia de contradições que ultrapassam as barreiras do real e da verossimilhança.

Canção 18 – Nordeste pra frente (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga) – gravada no LP12: *Canaã*, em 1968, pela gravadora RCA-Victor.

1. Sr. repórter já que tá me entrevistando
2. Vá anotando pra botar no seu jornal
3. Que meu Nordeste tá mudado
4. Publique isso pra ficar documentado

5. Qualquer mocinha hoje veste mini-saia.
6. Já tem homem com cabelo crescidinho.
7. O lambe-lambe no sertão já usa flashe.
8. Carro de praça cobra pelo relógio.

9. Já tem conjunto com guitarra americana.
10. Já tem hotel que serve whisky escocês.
11. E tem matuto com gravata italiana.
12. Ouvindo jogo no radinho japonês.

13. Caruaru tem sua universidade.
14. Campina Grande tem até televisão.
15. Jaboatão fabrica jipe à vontade.
16. Lá de Natal já tá subindo foguetão.
17. Lá em Sergipe o petróleo tá jorrando.
18. Em Alagoas se cavarem vai jorrar.
19. Publiquem isso que eu estou lhe afirmando.
20. O meu Nordeste dessa vez vai disparar.

21. Hahai... E ainda diziam que meu Nordeste não ia pra frente.

22. Falavam até que a Sudene não funcionava.
- 23 Mas Dr. João chegou lá.
24. Com fé em Deus e no meu Padim Ciço.
25. E todo mundo passou a acreditar no serviço.
26. Essa é que é a história.

Na canção *Nordeste pra frente* (C18), composta em 1968 podemos perceber uma certa contradição em relação à canção C16. Luiz Gonzaga utiliza a cenografia da mídia. A canção é uma entrevista sobre a modernização da Região Nordeste, que até já admite a existência de homem de cabelo grande: */.../já tem homem com cabelo crescidinho./.../* (V6). O enunciador evoca sua própria enunciação indiretamente através de alguns versos da canção (*ethos* dito): *1. Sr. repórter já que tá me entrevistando/2. Vá anotando pra botar no seu jornal/.../4. Publique isso pra ficar documentado.* (V1, V2 e V4). O mundo ético do sertão nordestino não é mais o lugar estático falado em outras canções, agora é um Nordeste em mutação, ou melhor, em processo de modernização. Esse discurso alimenta a exaltação das obras realizadas pelos políticos regionais, federais e municipais. É utilizada a cenografia midiática, onde Luiz Gonzaga em entrevista fala da modernização de seu Nordeste.

Essa imagem de modernidade da Região Nordeste alimenta ainda mais a ideia de atraso do sertão nordestino em relação às outras regiões do país. O mundo ético de um sertão nordestino atrasado é ativado pela escuta da letra da canção e o comportamento deslumbrado do fiador com a modernização da região contribui para a constituição da situação estereotípica da região atrasada: */.../O meu Nordeste dessa vez vai disparar./Hahai... E ainda diziam que meu Nordeste não ia pra frente./Falavam até que a Sudene não funcionava/Mas Dr. João chegou lá/Com fé em Deus e no meu Padim Ciço/E todo mundo passou a acreditar no serviço/Essa é que é a história.* (V 20 ao V 26)

Canção 19 (C19) – Canto sem protesto (Luiz Gonzaga e Luiz Queiroga) – gravada no LP12: *Canaã*, em 1968, pela gravadora RCA-Victor.

1. Podem dizer que eu não presto
2. Que não presta o meu cantar

3. Meu canto não tem protesto
4. Meu canto é pra alegrar

5. Quem tem ódio é quem não canta
6. E não quer ouvir cantar
7. Muitas vezes a raiva é tanta
8. Que não pode nem falar

9. Eu, por mim, sou diferente
10. Tenho alegre o coração
11. Por isso canto contente
12. Meu canto é de louvação

13. Desde o tempo de Pilatos
14. Que Jesus já protestava
15. Só que o Cristo não cantava
16. Falava às multidões

17. Desde lá tem coisa errada
18. Que é preciso protestar
19. Mas não na minha toada
20. Meu canto é pra alegrar

Em 1968, para apagar a imagem deixada de cantor de protesto, Luiz Gonzaga compôs, Junto com Luiz Queiroga, a canção “Canto sem protesto” (C19), na qual ele utiliza o tom de exaltação e não de ódio, e afirma que suas canções foram criadas para alegrar e não protestar. Ele não nega a existência de motivos para protesto, porém este não será veiculado em suas canções. O ethos mostrado nessa canção é de um cantador que canta para alegrar o seu público e não para agitá-los.

Canção 20 (C20) – Cantarino (Luiz Gonzaga e Nelson Valença) – gravada no LP12: *O fole roncou – volume 1*, em 1973, pela gravadora Emi-Odeon.

1. Volto agora a minha terra
2. Volto agora ao meu torrão
3. Trago paz para a minha gente
4. Trago amor no coração
5. (Quero ouvir a asa branca
6. Contemplar o amanhecer
7. Quero amar este recanto
8. Terra que me fez nascer)

9. Canta canta cantarino
10. Quero ouvir o teu cantar
11. Canta canta cantarino
12. Canta para me ajudar
13. Teu canto é a promessa
14. De um ano chovedor
15. Teu canto é a esperança
16. De um povo sofredor
17. Voltarei a ser vaqueiro
18. Ou modesto lavrador
19. Cantarei com repentistas
20. Esperança paz e amor
21. (Vou lutar por minha gente
22. Abraçar o meu sertão
23. Cada sertanejo um amigo
24. Cada amigo um irmão)
25. [Canta cantarino
26. O vento soprando la da serra
27. Canta cantarino
28. É sinal de lavoura na minha terra
29. Canta cantarino...]

O ethos dessa canção é também de um retirante nordestino que retorna à sua terra natal. Luiz Gonzaga utiliza um tom de saudosismo e alegria ao falar do retorno. Nessa canção, Luiz Gonzaga se coloca mais uma vez como representante de seu povo e se compromete em lutar por ele. A canção fala de um vento chamado cantarino que só existe no sertão, em Exu, que segundo os mais velhos que vivem na cidade dizem que é um vento, o qual, ao passar pelas serras faz um gemido estridente anunciando as chuvas, por isso a característica de vento cantador, cujo canto *é a promessa de um ano chovedor, é a esperança de um povo sofredor, é sinal de lavoura na minha terra* (V13 ao V16 e V28).

Como dito no início desta análise o mundo ético das canções é o Nordeste, e dentro deste, o sertão. Este último sempre evocado saudosamente como um espaço que estivesse num passado distante, que só existisse na memória de quem um dia viveu lá. Usa-se de uma cenografia mítica de um lugar perfeito para onde sempre se quer voltar. Um lugar sem modernidades, contra as mudanças, um lugar mítico, alheio aos acontecimentos do resto do mundo. Como o sertão desenhado nas canções: *No Meu Pé de Serra* (C1), *Aquilo sim que era vida* (C15), *Estrada de Canindé* (C 5) e *Sertão de aço* (C14).

1. Lá no pé de serra
 2. Deixei ficar meu coração
 3. Ai, que saudades tenho
 4. Eu vou voltar pro meu sertão
- (C1 – No meu pé de serra, p. 68)

1. Aquilo sim que era vida
 2. Aquilo sim, que vidão
 3. Aquilo sim que era vida, seu moço
 4. A vida lá do sertão
- (C 15 – Aquilo sim que era vida, p. 83)

1. Se você visse como é o meu sertão
 2. Aí você diria que eu falo com razão
 22. Digo com satisfação
 23. Que o meu sertão é de aço.
- (C14 – Sertão de aço, p. 82)

1. Volto agora a minha terra
 2. Volto agora ao meu torrão
 3. Trago paz para a minha gente
 4. Trago amor no coração
 5. (Quero ouvir a asa branca
 6. contemplar o amanhecer
 7. quero amar este recanto
 8. terra que me fez nascer)
- (C 20 – Cantarino, p. 90)

Luiz Gonzaga se considerava cristão e possuía um laço estreito com a Igreja do Nordeste, a qual foi um apoio para a política na época. A maioria de suas canções traz traços de religiosidade e devoção aos santos. A influência religiosa é tão grande que as estações de seca e chuvas nessas canções dependem da vontade divina, e a interseção dos santos aparece como uma forma de amenizar a ira divina e a diminuição do sofrimento do povo nordestino com a seca. A natureza é vista de forma sacralizada. Essa religiosidade está ligada diretamente à imagem do povo nordestino. É um traço da identidade cultural do Nordeste, construída dentro das canções de Luiz Gonzaga:

1. Quando oiei a terra ardendo
 2. Qua fogueira de São João
 3. Eu perguntei a Deus do céu, uai
 4. Por que tamanha judiação
- (C3 – Asa Branca, p. 70)

5. Quando o sol tostou as foia
6. E bebeu o riachão
7. Fui inté o juazeiro
8. Pra fazer a minha oração
9. Tô voltando estropiado
10. Mas alegre o coração
11. Padim Ciço ouviu a minha prece

12. Fez chover no meu sertão
(C4 – Léguas Tirana, p. 71)

9. A seca fez eu desertar da minha terra
10. Mas felizmente Deus agora se alembrou
11. De mandar chuva
12. Pr'esse sertão sofredor
(C6 – A volta da Asa Branca, p. 73)

9. Meu São Pedro me ajude
10. Mande chuva, chuva boa
11. Chuvisqueiro, chuvisquinho
12. Nem que seja uma garoa
(...)
18. Oi! Graças a Deus
19. Choveu garouou
(C8 – Baião da garoa, p. 75)

O sertão nordestino validado por Luiz Gonzaga em suas canções traz traços de um mundo contraditório. Em alguns momentos se constituindo como um espaço parado no tempo, protegido da modernidade: *./.../9. Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié/10. Quem é rico anda em burrico./11. Quem é pobre anda a pé./.../* (C5 – Estrada de Canindé, p. 72); uma terra onde em certos momentos seu povo vive um período intenso de sacrifícios, quando perde toda a sua plantação e seu criadouro: *./.../5. Que braseiro, que fornaia/6. Nem um pé de prantação/7. Por farta d'água perdi meu gado/8. Morreu de sede meu alazão/.../* (C3 – Asa branca, p. 70), devido às longas estiagens, uma terra de paisagem desértica e desnudada, um lugar de despedidas dolorosas: *./.../13. Hoje longe muitas léguas/14. Numa triste solidão/15. Espero a chuva cair de novo/16. Para eu voltar pro meu sertão/.../* (C3 – Asa Branca, p. 70); *1. Quando a lama virou pedra/2. E Mandacaru secou/3. Quando o Ribação de sede/4. Bateu asa e voou/5. Foi aí que eu vim me embora/6. Carregando a minha dor/.../* (C7 – Paraíba, p. 75), de miséria e de fuga: *1. Quando eu vim do sertão,/2. seu môço, do meu Bodocó/3. A maleta era um saco/4. e o cadeado era um nó/5. Só trazia a coragem e a cara/6. Viajando num pau-de-arara/7. Eu penei, mas aqui cheguei/.../* (C9 – Pau-de-arara, p. 76). E em outros momentos, produz uma farta cultura, nessa mesma terra desgastada pela seca, e se antes era mostrado um povo sofrido, maltratado pela retirada de sua terra natal, agora as canções mostram a imagem de um povo simples, alegre e festeiro:

5. No meu roçado eu trabalhava todo dia
6. Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria
7. Lá se dançava quase toda quinta-feira
8. Sanfona não faltava

9. E tome xote a noite inteira
(C1 – No meu pé de serra, p. 68)

5. Plantava milho, arroz e feijão
6. Pescava de linha, lá no ribeirão
7. Domingo saía no meu alazão
8. Dançava uma valsa lá no matão
(C15 – Aquilo sim que era vida, p. 83)

Um lugar onde o homem é exposto à ira e à benevolência divina, dividido entre as secas e o inverno. Um lugar de gente simples, sofrida, devota, mas acima de tudo resignada e alegre. Essa é a cenografia utilizada por Luiz Gonzaga na maioria de suas canções, de um Nordeste dicotômico, polarizado entre céu e inferno, seca e chuva, miséria e fartura, tristezas e alegrias, porém uma terra livre de decadências trazidas pela modernidade, o melhor lugar para se viver. Um lugar de homens fortes e de fibra e de *muié macho, sim senhô* (C7 – Paraíba – verso 10, p. 75), *Sertão das muié séria/Dos homes trabaiaador* (C6 – A volta da asa branca – versos 13 e 14, p. 73).

Luiz Gonzaga, de certa forma, através da maioria das suas canções, foi de encontro com esse conceito do sujeito pós-moderno, o qual possui identidades múltiplas. Ele resistia à descontinuidade e fragmentação do sujeito moderno. Luiz Gonzaga era muito tradicional, super valorizava o passado, para ele as experiências passadas de geração em geração e a preservação de símbolos da cultura nordestina eram a garantia de perpetuação da identidade cultural do povo do Nordeste. Em muitas de suas canções ele traz o Nordeste inventado pelo “romance de trinta”, mais especificamente por José Américo e Raquel de Queiroz, que segundo Albuquerque (2001, p. 111) inventaram um Nordeste tradicional escolhendo entre “lembranças, experiências, imagens, enunciados, fatos, aqueles que consideram essenciais e característicos desta região, de um tipo regional”. Que para o autor, eles “selecionam imagens e enunciados, formas e materiais de expressão que se coadunam com uma dada visibilidade e dizibilidade do Nordeste, as do Nordeste como o lugar da conservação de uma identidade ameaçada de se perder”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 111). Luiz Gonzaga aparece como defensor dessa identidade ameaçada de se perder, e participa dessa invenção baseada no próprio Nordeste. Além de servir de vetor para alimentar a indústria da seca. Com a difusão desse ethos Luiz Gonzaga não possui só o objetivo de representar a

identidade nordestina, ele também visava o mercado musical, o qual exigia na época, segundo Albuquerque Júnior (2001) que,

/.../ as músicas, sejam eruditas, sejam populares, deviam divulgar as noções de civismo, fé, trabalho, hierarquia, noções indispensáveis à “construção de uma nação civilizada”. Não deveria ser atravessada pelos ruídos e dissonâncias do meio urbano, e, por isso, a música nacional seria a música rural, a música regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 153)

Visando a nova visão musical do Brasil, instituída pela estrutura de poder da época que sustentava o novo nacionalismo brasileiro e incentivava a comercialização de canções consideradas folclóricas e regionais, Luiz Gonzaga criou uma música nordestina, que ficou conhecida como o *baião*, o que segundo Albuquerque Júnior (2001) foi uma estratégia de conquista de mercado. Nesse processo de produção musical, Luiz Gonzaga criou um ethos em suas canções que gerava adesão imediata em seu público. Segundo Albuquerque Júnior (2001), as canções de Luiz Gonzaga realimentavam a memória do imigrante nordestino, que migrava para dentro e para fora da região, ainda segundo o autor,

O sucesso de suas músicas entre os migrantes participa da própria solidificação de uma identidade regional entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos como o do “baiano” em São Paulo e do “Paraíba” no Rio. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 159)

A migração, de uma certa forma, gera uma perda de identidade regional, essa perda é recuperada em parte com a escuta das canções de Luiz Gonzaga que representam para o migrante nordestino uma atualização cultural de sua região, ajudando a restituir sua identidade sob novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades.

Eles começam, só na grande cidade do Sul, a se perceberem como iguais, como “falando com o mesmo sotaque”, tendo os mesmos gostos, costumes e valores, o que não ocorria quando estavam na própria região. Mais do que agir no consciente de seus ouvintes, as canções gonzagueanas mexiam com o inconsciente desses nordestinos em transmutação nas grandes cidades. A sensação sonora presente traz pedaços de passado, cruza tempos e espaços, fazendo o Nordeste surgir no Sul ou o Sul no Nordeste, ou o Nordeste aparecer na Paraíba, em Pernambuco. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 159-160)

O ethos mostrado de Luiz Gonzaga em suas canções, contribuiu para produzir a instituição de um sentir verdadeiramente nordestino, uma visão verdadeira do Nordeste, os tons de dor, de identidade, de saudade em suas canções tornaram-se um índice de regionalidade. As letras das suas canções fazem emergir o mundo ético do Nordeste, suscitando em seus leitores/ouvintes lembranças, emoções, idéias e sons de sua terra, ainda que, a maioria delas esteja com conteúdos sociopolíticos e sócio-históricos desatualizados.

7.2. A intertextualidade nas canções de Luiz Gonzaga

As canções de Luiz Gonzaga trazem muito da cultura nordestina, muitas delas foram escritas baseadas no folclore nordestino e na literatura oral passada de geração em geração. Luiz Gonzaga nunca negou o fato de ter utilizado letras que já faziam parte do repertório tradicional do sertão, como é o caso da canção “Asa branca”. A intenção dele em trazer de volta o folclore nordestino era de divulgar para todo o Brasil o que ele ouvira durante toda sua infância no sertão, o que resultou em temas que o fez uma celebridade internacional. No sertão, as músicas eram criadas sem preocupação de autoria, as pessoas escutavam as canções e improvisavam modificando a letra ou até mesmo completando-a. Outras pessoas que escutavam aquela nova canção já a modificavam do seu jeito e assim a música crescia, se transformava sem ninguém saber quem era o seu verdadeiro dono. A música no sertão era uma propriedade coletiva.

Aproveitei muito do folclore nordestino. Mas aí não se deve tropeçar, deve ter cuidado de dar uma nova vestimenta, aproveitando só aquilo que a gente sente que foi feito com a imagem do povo. Se você der uma vestimenta digna e lançar um produto seu, não acontece nada com você. É muito comum o pessoal falar: “Ah, mas esse sucesso de fulano eu conheço desde menino”. Isso existia mesmo, mas, e o resto? A nova letra? Ao mesmo tempo, é necessário que se faça um trabalho sério em cima disto. A pessoa não deve matar o tema, deve melhorá-lo. “Asa branca” era folclore. Eu toquei isso quando era menino com meu pai. Mas aí chega Humberto Teixeira e coloca: “Quando olhei a terra ardente/Qual fogueira de São João...” e se conclui um trabalho sobre “Asa branca”. Agora, depois disso eu vou botar “tema popular”? Ou “recolhido”, “pesquisado” por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga? Aí tudo quanto é vagabundo vai ser dono também? Não cantando nossa letra, mas cantando com uma letra fajuta, pra pegar sucesso. E faz mal pra música. Aí nos pegamos o tema Humberto e eu. (Entrevista de Luiz Gonzaga *in* DREYFUS, 2000, p. 121)

Asa branca, uma das canções mais populares de Luiz Gonzaga, foi várias vezes transformada. Conhecida como uma cantiga do alto sertão Nordestino, traz a temática da seca, da miséria, do trabalho árduo e difícil do dia-a-dia do sertanejo nordestino, assim como das suas esperanças e decepções acerca da natureza e do amor. Cita o vôo da asa branca, a morte do alazão por falta de água no sertão, o amor que deixou no sertão.

C3 – Asa Branca

1. Quando oiei a terra ardendo
2. Qua fogueira de São João
3. Eu perguntei a Deus do céu, uai
4. Por que tamanha judiação

5. Que braseiro, que fornaia
6. Nem um pé de prantação
7. Pru farta d'água perdi meu gado
8. Morreu de sede meu alazão

9. Inté mesmo a asa branca
10. Bateu asas do sertão
11. Entonce eu disse adeus Rosinha
12. Guarda contigo meu coração

13. Hoje longe muitas léguas
14. Numa triste solidão
15. Espero a chuva cair de novo
16. Pra mim vortar pro meu sertão

17. Quando o verde dos teus oio
18. Se espalhar na prantação
19. Eu te asseguro não chore não, viu
20. Qui eu vortarei, viu
21. Meu coração

Segundo Renato Phaelante (2007), em seus versos originais tem um tema folclórico da Borborema Ribeira Pajeú, anotados pelo maestro Batista Siqueira em seu livro “Os Cariris do NE”:

1. Não chore não, viu?
 2. Nem vá chorar, viu?
 3. Que vida é essa
 4. Seu amor torna a vortá.
 5. Asa-Branca pequenina
 6. Já voou do meu sertão
 7. Por falta d'água morreu meu gado
 8. Morreu de sede o alazão.
- (PHAELANTE, 2007).

A canção *Asa branca* possui uma relação de hipertextualidade com a poesia nordestina, ou seja, a canção foi derivada de uma poesia através de uma transformação simples e direta. A canção, que é um *hipertexto (texto derivado)*, está unida a um *hipotexto (texto-fonte)*, que é a poesia nordestina. (GENETTE, 1982 *apud* KOCH, 2008, p. 134). Em alguns trechos é possível observarmos a transcrição literal da poesia na canção de Luiz Gonzaga, exceto pela troca do verbo *morrer* pelo *perder* e o acréscimo do pronome possessivo *meu* na canção de Luiz Gonzaga: *./.../Por falta d'água morreu meu gado/Morreu de sede o alazão./.../* (Poesia nordestina, V7 e V8). *./.../Pru farta d'água perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão./.../* (C3 – V7 e V8).

A relação de hipertextualidade também é observada nos versos abaixo, em que a canção retoma o tema do retorno à sua terra, como se prometendo a alguém a sua volta e consolando-a com isso: *Não chore não, viu?/Nem vá chorar, viu?/Que vida é essa/Seu amor torna a vortá./.../* (Poesia nordestina, V1 ao V4). *./.../Eu te asseguro num chore não, viu?/Qui eu vortarei, viu? Meu coração.* (C3 – V19 e V20).

Também nos versos em que faz referência ao vôo de partida da asa branca da terra seca: *./.../Asa-Branca pequenina/Já voou do meu sertão./.../* (Poesia nordestina, V5 e V6). *./.../Inté mesmo a asa branca/Bateu asas do sertão./.../* (C3 – V9 e V10).

As construções sintáticas e o vocabulário da poesia foram quase que preservados totalmente na canção. Quanto à temática, a canção a preservou por completo. Por esse motivo, Luiz Gonzaga foi acusado muitas vezes de falta de capacidade criativa, apropriação indébita e pela “macaqueação” das produções artísticas do povo, etc.

A canção *Asa branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, composta em 1947 é uma das que fizeram mais sucesso entre o seu público, tornando-se um hino do sertanejo nordestino que sofre com a seca. Ao falarmos dessa canção, vem em nossas mentes todo o imaginário popular que cerca essa canção, já citado acima. Ao escutarmos outra canção de Luiz Gonzaga: *A volta da asa branca*, composta em 1950 em parceria com Zé Dantas, remetemos-nos automaticamente à canção *Asa branca*, pois a partir de seu próprio título, quem conhece a canção resgata a sua letra e já antecipa o que será cantado em *A volta da asa branca*. Caso não conheça a letra da primeira canção, mas saiba sobre o pássaro, também

recuperará o conteúdo da segunda canção. Percebemos com isso, uma relação transtextual de paratextualidade entre as canções de Luiz Gonzaga: *Asa branca* (C3) e *A volta da asa branca* (C6), uma relação que se estabelece com os títulos das canções (GENETTE, 1982 *apud* KOCH, 2008, p. 134). A C6 traz literalmente em seu título o da C3.

C6 – A volta da asa branca

1. Já faz três noites
2. Que pro norte relampeia
3. A asa branca
4. Ouvindo o ronco do trovão
5. Já bateu asas
6. E voltou pro meu sertão
7. Ai, ai eu vou me embora
8. Vou cuidar da prantação

9. A seca fez eu desertar da minha terra
10. Mas felizmente Deus agora se alembrou
11. De mandar chuva
12. Pr'esse sertão sofredor
13. Sertão das muié séria
14. Dos homes trabaiador

15. Rios correndo
16. As cachoeira tão zoando
17. Terra moiada
18. Mato verde, que riqueza
19. E a asa branca
20. Tarde canta, que beleza
21. Ai, ai, o povo alegre
22. Mais alegre a natureza

23. Sentindo a chuva
24. Eu me arrescordo de Rosinha
25. A linda flor
26. Do meu sertão pernambucano
27. E se a safra
28. Não atrapaiá meus pranos
29. Que que há, o seu vigário
30. Vou casar no fim do ano.

Essa relação transtextual ultrapassa o título e vai para as letras das canções, as quais mantêm uma relação de intertextualidade restrita, presença de um texto em outro. (GENETTE, 1982 *apud* KOCH, 2008, p. 134). As canções possuem uma relação de co-presença. *A volta da asa branca* faz uma alusão (citação indireta) à canção *Asa branca*, de forma que a primeira se aproxima da segunda no sentido de dar continuidade a temática da seca, com uma visão diferente.

Nos versos */.../Espero a chuva cair de novo/Pra mim voltá pro meu sertão/Quando o verde dos teus óio/Se espaiá na prantação/Eu te asseguro num chore não, viu?/Qui eu vortarei, viu?Meu coração/.../*. (C3 – V15 ao V20), o retirante fala não só do desejo, mas da certeza de retornar para a sua terra caso volte a chover e o verde se espalhar na plantação, e no verso nove da canção C6: */.../A seca fez eu desertar da minha terra/.../*, o retirante fala do único motivo de sair de sua terra: a seca, temática principal da primeira canção. *A volta da asa branca* é moldada pela *Asa branca*, a qual ela está respondendo.

A canção *Asa branca* fala da saída do sertanejo de sua terra devido à seca, porém já antecede o motivo de seu retorno, a chuva. A canção *A volta da asa branca* fala do retirante que retorna a sua terra devido à estação chuvosa e explica o motivo de seu êxodo: a seca. A relação de intertextualidade restrita entre as canções é feita através da alusão. A canção C6 remete à canção C3, aquela faz menção à um texto já conhecido pelo público de Luiz Gonzaga, a *Asa branca*, estabelecendo paralelos temáticos entre as canções. Na canção *Asa branca* nos versos: *Quando oiei a terra ardendo/Quá fogueira de São João/.../Qui braseiro, qui fornáia/Nem um pé de prantação/Pru farta d'água perdi meu gado/Morreu de sede meu alazão/.../* (C3 – V 1, 2, 5, 6, 7 e 8), percebemos uma relação temática com os versos: *Já faz três noites/Que pro norte relampeia/.../Ai, ai eu vou me embora/Vou cuidar da prantação/A seca fez eu desertar da minha terra/Mas felizmente Deus agora se alembrou/De mandar chuva/Pr'esse sertão sofredor/.../* (C6 - V1, V2 e do V7 ao V12). Na canção C3 a terra seca é comparada a uma fogueira, um braseiro, uma fomalha, que mata a plantação e os animais, fazendo uma referência às consequências da seca, as quais na canção C6 reafirmam os motivos que fizeram o sertanejo se retirar de suas terras, explicitados na canção C3.

Aparentemente há uma contradição nas duas canções quando se fala da “terra”. Em *Asa branca* o retirante fala da sua saída de uma *terra ardendo* (V1) enquanto que em *A volta da asa branca* ele fala do retorno para uma *terra moiada* (V17). Os versos */.../Rios correndo/As cachoeira tão zoando/Terra moiada/Mato verde, que riqueza/.../* (C6 – V15 ao V18) contradizem os versos: *Quando oiei a terra ardendo/Quá fogueira de São João/Qui braseiro, qui fornáia/.../* (C3 – V1, V2 e V5). As canções falam de situações diferentes do sertão nordestino, na C3 ele é seco e pobre e na C6 ele molhado e rico.

Em relação à presença de Rosinha, a canção C6 mantém uma relação de réplica com a canção C3. Nesta Rosinha fica a esperar por alguém que prometeu voltar: */.../Entonce eu disse adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração/.../Eu te asseguro num chore não, viu?/Qui eu vortarei, viu? Meu coração.* (C3 – V11, V12, V19 e V20), nestes dois últimos versos há também uma antecipação da temática sobre o retorno do sertanejo retirante à sua terra. Em C6, Rosinha já é a pretendente de casamento do sertanejo que cumpriu a sua promessa de retornar: */.../Sentindo a chuva/Eu me arrescordo de Rosinha/A linda flor do meu sertão pernambucano/E se a safra/Não atrapaiá meus pranos?Que que há, o seu vigário/Vou casar no fim do ano.* (C6 – V23 ao 30).

Nos versos: *Quando oiei a terra ardendo/Quá fogueira de São João/Eu perguntei a Deus do Céu, ai/Pru que tamanha judiação/.../* (C3 – V1 ao V4), percebemos a associação que os nordestinos fazem da seca ao desprezo divino. Essa idéia é reforçada através das afirmações nos versos da canção C6: */.../Mas felizmente Deus agora se alembrou/De mandar chuva/Pr'esse sertão sofredor/.../* (C6 – V10 ao V12), nos quais a chuva é também associada à vontade divina. As duas canções reafirmam a visão que o retirante tem sobre a influência do poder divino em seu destino e o da sua terra.

A asa branca, como já dito anteriormente, é uma espécie de pomba que é a última a migrar do sertão nos períodos mais severos da seca. Esta ave aparece citada nas duas canções, a canção C3 fala de sua migração: */.../Inté mesmo a asa branca/Bateu asas do sertão/.../* (C3 – V9 e 10) e a canção C6 fala do seu retorno, que acontece nos primeiros sinais de chuva no sertão, e de seu estabelecimento lá: *Já faz três noites/Que pro norte relampeia/A asa branca/Ouvindo o ronco do trovão/Já bateu asas/E voltou pro meu sertão/.../Terra moiada/Mato verde, que riqueza/E a asa branca/Tarde canta, que beleza/.../* (C6 – V1 ao V6 e V17 ao V20). A segunda canção responde à primeira, funcionando como uma sucessão dos acontecimentos desta.

A plantação é outro ponto de diálogo entre as duas canções, na C3 a plantação foi devastada pela seca: */.../Nem um pé de prantação/.../* (V6). Já na C6 aparece o retirante preocupado em cuidar da plantação, já que a chuva caiu na sua terra: */.../Ai, ai eu vou me embora/Vou cuidar da prantação/.../* (V7 e V8).

A canção *A volta da asa branca* mantém um elo subsequente com a *Asa branca*, em relação à temática. Na canção C3 já se percebe uma antecipação

temática da canção C6 nos versos: */.../Espero a chuva cair de novo/pra mim voltá pro meu sertão/.../* (C3 – V15 e V16). É um enunciado ulterior moldado por enunciado anterior, porém este possui uma antecipação de um enunciado subsequente. A canção C6 retoma os temas da seca e do êxodo rural pressupondo que os ouvintes recuperaram a mensagem da canção C3. Paralelamente são construídos dois Nordeste, um seco e um molhado, ambos se aproximam através de temáticas como o êxodo rural, a seca, a asa branca, porém se distanciam quanto à representação de cada um. Dessa forma Luiz Gonzaga reafirma que a seca é o motivo do êxodo rural e a causa da miséria no Nordeste. Reforçando a idéia propagada pela indústria da seca, cujo objetivo era atrair subsídios para o Nordeste, os quais acabavam favorecendo apenas os grandes latifundiários e as autoridades da época.

A canção C19 – *Canto sem protesto* (p. 89) apresenta uma relação de intertextualidade restrita com o Novo Testamento da Bíblia Sagrada nos versos: */.../Desde o tempo de Pilatos/Que Jesus já protestava/Só que o Cristo não cantava/Falava às multidões/.../* (C19 – V13 ao V16), é possível lermos várias passagens nos livros dos evangelistas sobre a pregação de Jesus às multidões nas sinagogas, nas ruas, nos montes de várias cidades:

²⁸ Quando Jesus acabou de proferir estas palavras, estavam as multidões maravilhadas da sua doutrina; (...) (Mt 7, 28)

² Chegando o sábado, passou a ensinar na sinagoga; e muitos, ouvindo-o, se maravilhavam, dizendo: Donde vêm a estas coisas? Que sabedoria é esta que lhe foi dada? E como se fazem tais maravilhas por suas mãos? (Mc 6, 2)

²⁰ Tendo fechado o livro, devolveu-o ao assistente e sentou-se; e todos na sinagoga tinham os olhos fitos nele. ²¹ Então, passou Jesus a dizer-lhes: Hoje, se cumpriu a Escritura que acabais de ouvir. (Lc 4, 20 e 21)

A canção C20 – *Cantarino* (p. 90) possui uma relação de intertextualidade restrita com a literatura oral do sertão nordestino. A história sobre o vento cantarino é contada pelos sertanejos mais velhos de Exu que repassam a história através da tradição oral do sertão nordestino, quando lendas, costumes, estórias do sertão são passadas de geração em geração. A canção faz uma alusão a essa literatura oral sobre o clima na cidade de Exu. E foi baseado nas suas recordações de infância, que Luiz Gonzaga escreveu essa canção juntamente com Nelson Valença, eles resgataram uma estória do sertão nordestino de Exu, cidade natal de Luiz Gonzaga, e a transformaram em música.

/.../

9. canta canta cantarino
10. quero ouvir o teu cantar
11. canta canta cantarino
12. canta para me ajudar
13. teu canto é a promessa
14. de um ano chovedor
15. teu canto é a esperança
16. de um povo sofredor

/.../

25. [canta cantarino
26. o vento soprando lá da serra
27. canta cantarino
28. é sinal de lavoura na minha terra
29. canta cantarino...]

(C20 – Cantarino – V9 ao V16 e V25 ao V29, p. 90)

Como relatado na página 90, na transição do vento sul para o norte ele sobe no sentido contrário, passa pela “garganta” da serra fazendo um gemido estridente, esse gemido é que dá ao vento a característica de cantador, que segundo a estória o seu canto é sinal de chuva no sertão.

A canção C12 – *Paulo Afonso* (p. 79) possui uma relação transtextual do tipo intertextualidade restrita através da alusão de texto histórico sobre a criação da Usina Hidroelétrica de Paulo Afonso. Segundo Andrade (1985), com a sua estruturação, a Companhia Hidroelétrica do São Francisco (CHESF) retomou, em escala ampliada, o trabalho que Delmiro Gouveia iniciou em 1913 para aproveitar a energia de Paulo Afonso. A CHESF foi criada em 1945, no governo de Getúlio Vargas, porém a construção da usina só se iniciou em 1949, no governo de Gaspar Dutra. A conclusão da primeira usina hidroelétrica com capacidade de 120.000 KW, foi em 1954, no governo do presidente Café Filho, cujo ministro da Agricultura era Apolônio Jorge de Farias Salles. A canção faz menção a todos esses fatos históricos: *Delmiro deu a idéia/Apolônio Aproveitô/Getúlio fez o decreto/E Dutra realizô/O presidente Café/A usina inaugurô/E graças a esse feito/De homens que tem valô/Meu Paulo Afonso foi sonho/Que já se concretizô/.../* (C12 – V1 ao V10, p. 79). Essa retomada histórica tem o objetivo de reforçar e de exaltar o trabalho de todas as autoridades envolvidas na construção e estruturação da usina Hidroelétrica de Paulo Afonso. Luiz Gonzaga corre o risco do seu público não conseguir recuperar a informação do texto-base (História do Brasil), mas conta com a curiosidade popular, a qual poderá impulsioná-lo a pesquisar sobre eles e com sua ação de relembrá-lo “de homens que tem valô”.

A canção C17 (p. 86) possui um *Paratexto*, o seu título: *Contrastes de Várzea Alegre*. Na história¹² da cidade de Várzea Alegre, localizada a 467 Km de Fortaleza, consta que ela é conhecida popularmente como a cidade dos contrastes. Tais contrastes são fundamentados na espontaneidade e criatividade do povo da cidade. Segundo o site da cidade, o grande precursor dos contrastes de Várzea Alegre foi o motorista Joaquim Felipe de Souza. Por onde passava, ele descrevia as divergências da cidade de forma engraçada e exagerada.

Foi inspirado em Joaquim Felipe e nos comentários dos conterrâneos, que José Clementino, filho da terra, juntamente com Luiz Gonzaga compuseram a canção. Segue abaixo alguns constrates conhecidos pela população da cidade e difundidos por ela:

- A única pensão que havia era de Joaquim Piau e lá não se encontrava peixe no cardápio;
- Dizia-se que o sujeito mais feio, era Lindoval;
- Sr. Menininho tinha quase dois metros de altura;
- Havia um cego que era da Boa Vista;
- Na Lagoa Seca, morreu afogado o cego da Boa Vista;
- Vicente Grande, tinha apenas um metro de altura;
- Jesus só bebia na bodega de Santos;
- Chico Segunda-feira era inimigo de Zé Domingo;
- A cadeia ficava na praça da Liberdade;
- Pacífico Cordeiro da Paz, era o sujeito mais desordeiro da terra;
- Pureza, era a prostituta mais afamada do bordel;
- Chico Francisco e Zé Cazuza são dois ilustres comerciantes;
- Zé Pequeno, é o homem mais alto do município;
- Zé Branco, é bem pretinho;
- Dona Felicidade, era uma esmoler;
- O Sr. Joaquim Vermelho, na festa do padroeiro, era do partido azul;
- O homem mais inteligente da cidade, era um português, o patriarca Antonio Ferreira, nascido em Arcos de Valdevês (Portugal);
- A luz elétrica funcionava durante o dia;
- O presidente da Associação das lavadeiras de roupas, é um homem: Pelé;
- Um anjo morreu na casa de Jesus;
- O carro de som é um carro de sorvete;
- Um homem acidentou-se no pronto socorro e foi atendido no hospital;
- Pe. Vieira foi sepultado no dia em que não podia celebrar missa - Sábado de Aleluia;
- Festa de Sábado de Aleluia foi comemorada no Domingo de Páscoa;
- A praça da matriz não tem bancos.

(Disponível em: <http://www.varzeaalegre.ce.gov.br/culturacontrastes.htm>. Acesso em 24.fev.2009)

¹² Disponível no site www.varzeaalegre.ce.gov.br.

OS NOVOS CONTRASTES

Amigo o que vai te alegrar
é que encontrei
a terra dos contrastes:

Nesse lugar tudo é diferente
do que possa imaginar,
lá o morcego é gente
e durante o dia vive a andar.

Tem lobo entregando carta,
tem cobra que é sanfoneiro,
tem galo que canta na rádio,
tem gato que é violeiro.

O jumento morreu de fome
na rua do capim.
o cabra mais feio da cidade
é chamado de bonitim.

Tem servente que trabalha
com o carro todo arrumado.
o homem chamado Bidim
é bastante alto e esticado.

Tem cara cabeludo
chamado de careca
e tem um amigo
que é uma marreca.

(Disponível em: <http://www.varzeaalegre.ce.gov.br/culturacontrastes.htm>.
Acesso em 24.fev.2009)

O único táxi da noite
é o de João Dias,
os ônibus de lá
pertencem a Cacaria.

O presidente de clube
não gosta de festa,
ele contrata bandas
e diz que isso não pestá.

O maior sócio do padre
é um irmão crente,
severo é o policial
mais pacato e decente.

Uma coisa engraçada
que eu vi por lá:
Baygon mais muriçoca
pela rua a conversar.

Prefeito analfabeto
é também tabelião.
acenderam dentro da piscina
a fogueira de São João.

O secretário de transportes
que não sabe dirigir
uma coisa que vi

Os textos apresentados acima possuem uma relação de hipertextualidade com a canção C17 – *Contrastes de Várzea Alegre* (p. 86). Esta canção foi derivada de comentários populares sobre a cidade de Várzea Alegre-CE, ditos pela “boca do povo”, através de transformação indireta, por imitação, o chamado *Pastiche*, a imitação de um estilo (GENETTE, 1982 *apud* KOCH, 2008, p. 141). A canção é uma imitação do estilo da população em falar/escrever sobre os contrastes da sua cidade. Essa relação transtextual só é percebida pelos ouvintes/leitores que possuem conhecimento do texto-fonte. Em suas canções, Luiz Gonzaga presume que o seu público compreende nas entrelinhas o que ele deseja sugerir-lhe sem a necessidade de se expressar diretamente. Assim como acontece na canção *A volta da asa branca* (p. 73), nesta ele não cita diretamente a canção *Asa branca* (p. 70), porém se aproxima dela em vários momentos, o suficiente para que os ouvintes recuperem em suas mentes os versos da canção *Asa branca*. Desse modo, ele reforça na mente de seu público o motivo do êxodo rural no Nordeste.

Na canção C19 – *Canto sem protesto* (p. 88), Luiz Gonzaga também não cita diretamente o texto bíblico, porém recorre a ele através da alusão para traçar um paralelo entre as suas canções e as pregações de Jesus. Reforçando a idéia de que desde o tempo de Jesus já existia protesto. Luiz Gonzaga criou a letra da canção C20 – *Cantarino* (p. 89) baseada no imaginário popular do sertão nordestino e nas suas próprias recordações.

Luiz Gonzaga percebeu que o seu público, consumia mais as canções que traziam temas sobre o Nordeste. Baseado nessa percepção procurou parcerias que pudessem transformar suas recordações de infância na sua terra natal em música. E foi aí, então, que alcançou o sucesso nacional. A maioria de suas canções são transformações de lendas, estórias, histórias contadas pelo povo sobre o sertão nordestino, as quais sobreviveram no espaço da lembrança em Luiz Gonzaga.

7.3. Os vários discursos nas canções de Luiz Gonzaga

Os discursos mais marcados nas canções de Luiz Gonzaga são o discurso político, discurso religioso, discurso da seca e o discurso da saudade. Estes dialogam o tempo todo entre si, ora em concordância ora em conflito e às vezes de forma contraditória.

Luiz Gonzaga foi um cantor de multidões, as suas canções representam o Nordeste, sua cultura, sua sociedade, seus costumes, sua fala, suas crenças. Nas suas canções, adotou a postura de um porta-voz de um “povo sofrido”: os nordestinos. Em poucos momentos se colocou como cantor de protesto, quando ousou denunciar os problemas do Nordeste.

Luiz Gonzaga possuía uma sensibilidade de sentir os problemas do povo nordestino, porém foi criado numa sociedade submissa ao poderio dos coronéis, os quais sempre foram grandes latifundiários. Logo cedo aprendeu o respeito à hierarquia e a obediência aos que lhe eram indicados como superiores. Esse fato, segundo Dreyfus (2000, p. 191), fez com que políticos utilizassem as canções de Luiz Gonzaga com “paternalista sabedoria”. É o caso da canção C11 – *Algodão* (p. 79), canção atravessada pelo discurso político populista do governo de Getúlio Vargas, na qual ele incentiva os nordestinos a cultivar algodão: */.../Sertanejo do norte/Vamos plantar algodão/Ouro branco que faz nosso povo feliz/Que tanto*

enriquece o país/Um produto do nosso sertão./.../ (C11 – V10 ao V14, p. 79). Incentivo que fez o Ministro da Agricultura da época, João Cleophas de Oliveira, elogiar o trabalho e recompensá-lo com um presente: “... a autorização de construir um colégio agrícola no Exu” (DREYFUS, 2000, p. 191). Esse tipo de barganha era rotina para Luiz Gonzaga, foi assim que conseguiu muitas melhorias para a sua cidade. Em diálogo com esse discurso a canção apresenta também o discurso de que todo “sertanejo é antes de tudo um forte”, */.../Pois pra vencer a batalha,/É preciso ser forte, valente, robusto e nascer no Sertão/.../* (C11 – V2 e V3). Reforçando a idéia de que o nordestino é forte suficiente para cultivar algodão, tarefa árdua na terra seca do sertão.

Apesar de alguns pesquisadores da obra de Luiz Gonzaga afirmarem que as suas canções não trazem sua postura política, o discurso político está presente em muitas de suas canções e a forma como é utilizado contradiz essa afirmação, pois a sua postura política direitista aparece, sim, em suas canções. É o caso da canção *Paulo Afonso* (C12 – p. 79) que traz o discurso político do desenvolvimento, trata da construção da Usina de Paulo Afonso, na Bahia, que se iniciou com Delmiro Gouveia em 1913 e terminou em 1954, no governo de Café Filho. Mais uma vez a canção de Luiz Gonzaga é utilizada como exaltação política de cada época histórica que cita. Os discursos políticos de cada governo dialogam entre si em comum acordo com a política que poderá levar o Nordeste ao desenvolvimento político e econômico com a construção da usina de Paulo Afonso.

As canções C2 – *Feijão com côve* (p. 69) e C10 – *Vozes da seca* (p. 77) trazem o discurso da seca e o discurso político no protesto contra o descaso das autoridades políticas da época com a seca no Nordeste. Não há dúvidas sobre o tom de protesto das duas canções, porém notamos que o discurso da seca nas letras dessas canções reproduz de forma mais consistente a idéia de dependência sócioeconômica da região Nordeste às autoridades (“Dotô”): */.../Já tou cansado de escutar o doutô falá/Que qualquer dia as coisa tem que miorá/.../* (C2 – V9 e V10, p. 69).

/.../

5. É por isso que pidimo proteção a vosmicê
6. Home pur nós escuído para as rédias do pudê

/.../

9. Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage
10. Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage

11. Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage
 12. Lhe pagamo inté os jurus sem gastar nossa corage
 13. Se o doutô fizer assim salva o povo do sertão
 14. Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
 15. Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse chão
 16. Como vê nosso distino mercê tem nas vossa mãos.
- (C10 – Vozes da seca, p. 77)

E ainda reforça o estado de miséria em que vive o seu povo devido a essa problemática: */.../Cadê a banha pra panela refogá/Cadê o açúcar pro café açucará/Cadê a manteiga, leite e pão, onde é que tá/Cadê o lombo, cadê carne de jabá/.../Sem alimento não se pode trabaiá, por que será?/.../* (C2 – V5 ao V8 e V11, p. 69); */.../Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê/Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê/.../* (C10 – V7 e V8, p. 77).

Para os grandes latifundiários e os políticos da região as letras das canções de Luiz Gonzaga que tratam da problemática da seca viraram uma estratégia discursiva para atrair investimentos do Sul e do Governo Federal para o Nordeste, de forma que os maiores favorecidos fossem eles próprios e não os que realmente necessitavam das ações contra a seca.

O discurso da seca está sempre presente na maioria das canções. Apresenta-se dialogando com o discurso religioso, quando atribui à seca e às chuvas ao poder de Deus e à interseção dos santos, como o caso nas canções: C3 – *Asa branca* (p. 70), C4 – *Légua tirana* (p. 71), C6 – *A volta da asa branca* (p. 73).

Nas canções C1 – *No meu pé de serra* (p. 68), C14 – *Sertão de aço* (p. 82) e C15 – *Aquilo sim que era vida* (p. 83), percorre o discurso da saudade que traz as recordações da terra e fala de um sertão perfeito. É o discurso do sertão mítico que só existe no espaço da saudade de quem deixou a sua terra para viver em outro lugar distante. Conforme Albuquerque (2001), estas canções fazem parte da “criação de formas musicais que partiam de matérias de expressão, vindas do Nordeste, urbanizando-as, tornando-as formas destinadas ao mercado de discos e shows”. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 158)

Já nas canções C7 – *Paraíba* (p. 75), C8 – *Baião da garoa* (p. 75), C9 – *Pau-de-arara* (p. 76) e C20 – *Cantarino* (p. 89), o discurso da seca traz uma das consequências dela, a migração nordestina para o Sul, que muitas vezes tinha um caráter libertador: a fuga da exploração, da miséria rumo a novos horizontes em busca de uma vida melhor, mesmo sem saber o que vai encontrar. Segundo Albuquerque (2001),

o Sul torna-se, principalmente a partir da década de quarenta, a miragem de uma vida melhor para estes homens pobres, já que o processo de decadência da economia nordestina só se acentuava, ao mesmo tempo que persistiam as relações tradicionais de poder aí imperantes. (ALBUQUERQUE, 2001, p. 152)

Muitas canções possuem o caráter da despedida dolorosa da terra, de desestabilização social e moral de muitas famílias, o que poderia desencadear o discurso da saudade, é o que acontece na canção C20 (p. 89) e C1 (p. 68). A saída de sua terra em busca de uma vida melhor não fez esquecer de sua terra e na primeira oportunidade ele retorna motivado pela saudade. É a reprodução de um discurso tradicional onde o sertão, mesmo com todas as secas que o assolam, ainda é o melhor lugar para viver. O povo é alegre e valente, lugar que a modernidade não conseguiu fragmentar.

Segundo Dreyfus (2000), Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga foram contratados através da Nacional, pelo chefe da Casa Civil de Dutra, para fazer um jingle político para a campanha de José Américo. Dessa forma, compuseram *Paraíba* (C7 – p. 75), com o intuito de homenagear o estado pela bravura demonstrada na revolução de 30, porém a oposição entendeu que a canção era um insulto à mulher paraibana, o que causou grande tumulto na apresentação da canção num comício. Percebemos então, os discursos políticos e regionais da Paraíba imbricados na canção C7, de forma que se não termos o conhecimento dos fatos históricos não conseguiremos recuperar tais fios discursivos.

A canção C16 – *Xote dos cabeludos* (p. 84) reproduz os discursos da sociedade da época, uma sociedade hierarquizada, onde cada um ocupa o seu lugar, logo, *Cabra do cabelo grande/Cinturinha de pilão/Calça justa bem cintada/Custeleta bem fechada/Salto alto, fivelão/Cabra que usa pulseira/No pescoço medalhão/ Cabra com esse jeitinho/.../* (C16 – V1 ao V8) não tem lugar numa sociedade que priva pela tradição. Uma sociedade onde reina o estereótipo da macheza, da valentia: */.../No sertão de cabra macho/Quem brigou com Lampião/Que brigou com Antônio Silvino/Quem enfrenta batalhão/Amansa burro bravo/Pega cobra com a mão/.../* (C16 – V11 ao V16), motivos de vaidade para os sertanejos tradicionais. Um mundo tradicional onde a influência religiosa também fazia parte: */.../Trabalha sol a sol/De noite vai pro sermão/Rezar pra Padre Ciço/Falar com Frei Damião/.../* (C16 – V17 ao V20).

Na canção C17 – *Contrastes de Várzea Alegre* (p. 86), circula o discurso do folclore nordestino, onde o real se mistura ao ficcional. Nessas canções, Luiz Gonzaga fala de coisas fantasiosas e pouco prováveis de acontecer na vida real, mas o que nos chama atenção é que a letra é carregada de um discurso identitário, como se ele fosse a própria terra:

- /.../
 3. Meu amigo eu sou da terra
 /.../
 5. Onde o bode era marchante
 6. E Jesus foi intimado.
 /.../
 8. Do calango carcereiro.
 9. Meu amigo eu sou da terra
 10. Que o peru foi delegado.

 11. Meu amigo eu sou da terra
 /.../
 13. Houve três anos de guerra
 14. Não morreu um só cristão
 15. Onde o eleitor amigo pra votar não faz questão
 16. Elegeram pra
 17. Numa só semana
 18. Quatro nobres cidadãos

 19. Meu amigo em minha terra
 20. Já pegou fogo no gelo
 21. Apagaram com carbureto
 22. Foi o maior dismantelo
 /.../
 25. O prefeito completava idade
 26. Era de quatro em quatro anos
 27. E nunca penteou o cabelo

 28. Meu amigo eu sou da terra
 29. Que o padre era casado
 30. Enviuvou duas vezes
 31. E depois foi ordenado
 32. Ainda hoje reza missa
 33. Os filhos já estão criados
 /.../
 (C17 – *Contrastes de Várzea Alegre*, p. 86)

Contradizendo o discurso tradicional reproduzido na canção C16, a canção C18 – *Nordeste pra frente* (p. 87) reproduz o discurso de uma sociedade moderna, que é a favor do desenvolvimento da região e do seu povo. Uma sociedade que */.../Qualquer mocinha hoje veste mini-saia./já tem homem com cabelo crescidinho./.../* (C18 – V5 e V6), que admite a presença de produtos importados: */.../Já tem conjunto com guitarra americana./Já tem hotel que serve whisky escocês./*

E tem matuto com gravata italiana./Ouvindo jogo no radinho japonês./.../ (C18 – V9 ao V12). Na época que essa canção foi composta, o país atravessava o período da ditadura militar, com o governo de Costa e Silva. Com essa canção Luiz Gonzaga consolida um período político que coloca o Nordeste no caminho da modernidade tornando opaco os horrores da ditadura em todo o país. Ele reproduz o discurso político desenvolvimentista com intuito de promover uma boa imagem do governo de Costa e Silva.

Após ter três de suas canções censuradas pelo governo Médici, Luiz Gonzaga resolveu compor uma canção que desfizesse sua imagem de cantor de protesto, pois sua intenção não era criticar as autoridades e sim alegrá-los. Por isso compôs *Canto sem protesto* (C19, p. 88). Na canção ele se define como cantador e não como “agitador”: */.../Meu canto não tem protesto/Meu canto é pra alegrar/.../* (C19 – V3 e V4). Na canção C19 – versos do 13 ao 16 ele traz o discurso religioso para argumentar que desde o tempo de Jesus existem motivos para protesto, porém a sua canção não é espaço para isso, ela serve para alegrar. Nessa canção o seu discurso de cantador contradiz o seu discurso de protesto nas canções C2 e C10.

O discurso real e o ficcional figuram a todo tempo nas canções de Luiz Gonzaga. Em todas as suas canções o espaço é o Nordeste e dentro deste o sertão. No seu discurso muitos fatos cantados por Luiz Gonzaga nas suas canções figuram nas mentes de seu público de forma indefinida, se realmente ele viu e viveu tudo aquilo ou é só ficção, se esse espaço é real ou abstrato. Na verdade, Luiz Gonzaga mescla o real e o imaginário, utilizando estratégias interdiscursivas ligadas à produção cultural popular do Nordeste sobre a seca, a devoção aos santos, Padre Cícero, as migrações para o Sul, a valentia do povo, o orgulho do nordestino, as experiências com a chuva, o poder divino, o folclore nordestino, tudo isso na tentativa de constituir nas suas canções uma identidade nordestina, o que acaba por reforçar estereótipos nordestinos, idéias e imagens cristalizadas pela sociedade, e muitas vezes nessa sociedade, inclui-se também os próprios nordestinos.

7.4. O movimento dos verbos nas canções: uma análise qualitativa.

7.4.1. Análise dos Processos Materiais

Em primeiro lugar iremos analisar os Processos Materiais, os que mais ocorrem no conjunto de canções analisadas, correspondendo a 57,18% das ocorrências. Estão representados pelos verbos: *fazer, cantar, ir, dar, trazer, voltar, vir, trabalhar, dançar, chegar, plantar, bater, pegar, andar e mandar*. Os exemplos serão identificados pela canção, seguindo sua ordem numérica, conforme está explicitada na lista de canções. Os versos serão identificados através da numeração crescente feita em cada canção e serão indicados no início de cada verso selecionado para a análise.

CANTAR

(C5) /.../ 12. Mas o pobre vê nas estrada/13. O orvaio beijando as flô/14. Vê de perto o galo campina/15. Que quando **canta** muda de cor./.../ (p. 72)

(C6) /.../ 19. E a asa branca/20. Tarde **canta**, que beleza/.../ (p. 73)

(C8) /.../ 5. Na Paraíba, Ceará nas Alagoas/6. Retirantes que passam/7. Vão cantando seu rojão/8. Tra, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá (...)/13. Uma vez choveu na terra seca/14. Sabiá então **cantou**/.../ (p. 75)

(C11) /.../ 6. Mas quando chega o tempo rico da colheita/7. Trabalhador vendo a riqueza, que beleza/8. Pega a família e sai, pelo roçado **vai**/9. **Cantando** alegre ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai. /.../ (p. 79)

(C19) /.../ 5. Quem tem ódio é quem não **canta**/6. E não quer ouvir **cantar**/7. Muitas vezes a raiva é tanta/8. Que não pode nem falar/9. Eu, por mim, sou diferente/10. Tenho alegre o coração/11. Por isso **canto** contente/12. Meu canto é de louvação (...) 13. Desde o tempo de Pilatos/14. Que Jesus já protestava/15. Só que o Cristo não **cantava**/16. Falava às multidões/.../ (p. 89)

(C20) /.../ 9. **canta canta** cantarino/10. quero ouvir o teu cantar/11. **canta canta** cantarino/12. **canta** para me ajudar/ (...) /19. **cantarei** com repentistas/ (...) /25. [**canta** cantarino/26. o vento soprando lá da serra/27. **canta** cantarino/28. é sinal de lavoura na minha terra/29. **canta** cantarino...] (p. 90)

Nas canções C5, C6 e C8 (V14), Luiz Gonzaga se refere a três aves pertencentes à fauna do sertão, o galo campina, a asa branca e o sabiá. Luiz Gonzaga ao escolher o verbo *cantar* atribuiu às aves a ação de expressar-se

vocalmente através de sons melódicos, indicando que essas aves não piam ou gorjeiam elas entoam sons audíveis musicais. O verbo é intransitivo indicando apenas quem está praticando a ação e qual é a ação. Na canção C5, é o galo campina que canta, na canção C6, é a asa branca e na canção C8 (V14), é o sabiá.

Na canção C11, o verbo também é intransitivo, só que agora quem canta é o trabalhador rural. Ele canta de forma alegre quando consegue fazer uma colheita rica em sua terra. O verbo *cantar* está na sua forma nominal gerúndio, o que sugere uma ação contínua: o trabalhador junto com sua família sai pelo seu roçado entoando músicas alegres para comemorar o tempo rico da colheita. Luiz Gonzaga localiza os ouvintes onde e de que maneira se passa a ação, através das circunstâncias de modo e de lugar. Quanto à localização ele fala da zona rural e quanto à maneira, é alegre. O povo do sertão ao conseguir uma colheita farta comemora.

Na canção C19, Luiz Gonzaga coloca seu canto como louvação e não como protesto, ele não tem ódio no coração, por isso seu canto é para alegrar, porque “quem tem ódio no coração não canta e nem quer ouvir cantar”. Luiz Gonzaga usa o verbo como intransitivo e ele próprio é o ator, para chamar a atenção de seu público que suas canções não são de protesto e sim de louvação. Contrariando o que se falava na época, depois da gravação de sua canção “Vozes da seca”, conhecida como canção de protesto. Ele traz o discurso bíblico de Jesus como pregador, que denunciava as coisas erradas que acontecia com seu povo em sua terra, mas não era através das canções e sim através de suas pregações.

Na canção C20, Luiz Gonzaga fala de um vento que canta, ele atribui ação humana a um fenômeno da natureza. Conta uma história da cidade de Exu¹³, único lugar, segundo a história da cidade, onde o vento *cantarino* existe. O vento sul é predominante ao aproximar-se o inverno na cidade, porém quando vai chover há uma inversão do vento: o vento norte represa as nuvens que trazem umidade. E nessa transição do vento sul para o norte ele sobe no sentido contrário, passa pela “garganta” da serra fazendo um gemido estridente, o que, segundo a tradição dos mais velhos, anuncia a chuva. Desconhecendo o estudo científico do clima da região, o povo utiliza os seus conhecimentos populares, passados de geração em geração de forma oral e baseados em experiências já vividas, para falar sobre os

¹³ Perfil histórico da cidade de Exu consultado no site <http://wikimapia.org>, acesso em 12.set. 2008.

fenômenos naturais de sua terra. São os costumes e as crenças do povo do sertão que Luiz Gonzaga cita nessa canção, construindo a imagem de uma terra que acredita nas tradições. Luiz Gonzaga refere-se a si mesmo como cantador apenas no verso 19.

IR

(C4) /.../ 5. Quando o sol tostou as foia/6. E bebeu o riachão/7. **Fui** inté o juazeiro/8. Pra fazer a minha oração/9. Tô voltando estropiado/10. Mas alegre o coração/11. Padim Ciço ouviu a minha prece/12. Fez chover no meu sertão/.../ (p. 71)

(C6) 1. Já faz três noites/2. Que pro norte relampeia/3. A asa branca/4. Ouvindo o ronco do trovão/5. Já bateu asas/6. E voltou pro meu sertão/7. Ai, ai eu **vou** me embora/8. Vou cuidar da prantação/.../ (p. 73)

(C12) /.../ 22. Ouço a usina feliz mensageira/23. Dizendo na força da cocheira/24. O Brasil **vai**, o Brasil vai/25. O Brasil **vai**, o Brasil **vai**/26. **Vai, vai, vai, vai, vai, vai**/.../ (p. 79)

(C16) /.../ 11. No sertão de cabra macho/12. Quem brigou com Lampião/13. Que brigou com Antôin Silvino/14. quem enfrenta batalhão/15. amansa burro bravo/16. pega cobra com a mão/17. trabalha sol a sol/18. de noite **vai** pro sermão/19. rezar pra Padre Ciço/20. Falar com Frei Damião. (p. 84)

(C18) /.../21. Hahai... E ainda diziam que meu Nordeste não **ia** pra frente./.../ (p. 87)

Nas canções C4, C6 e C16, o verbo *ir* tem o sentido de deslocamento. Nas canções C4 e C6, o verbo *ir* é transitivo indireto e possui a acepção de *deslocar-se para algum lugar sem a intenção de ficar ou demorar-se no lugar de destino* (HOUAISS, 2001). Na canção C4, Luiz Gonzaga fala que quando a seca começou a queimar as plantações e a secar os riachos (*quando o sol tostou as foia/e bebeu o riachão – V5 e V6*) ele foi até Juazeiro para rezar pedindo que a chuva viesse e a seca parasse de maltratar a sua terra, pedido atendido por Padre Cícero. A marca da religiosidade é muito forte no sertão, os sertanejos acreditam que os santos intercedam junto a Deus para chover na sua terra, pois acreditam que a seca é um castigo divino. Na canção C12, o verbo *ir* também é transitivo indireto, possui o mesmo sentido da canção C4, ele aparece numa sequência de ações praticadas por “cabra macho” que vive no sertão. Dentre elas, ele *vai* para o sermão *rezar pra Padre Cícero e falar com Frei Damião*, outra marca da religiosidade do povo do sertão nordestino. Na canção C6, o verbo *ir* é intransitivo, possui o sentido de deixar ou sair de algum lugar, de partir. Na canção C6, Luiz Gonzaga, ao saber

que no norte chovia forte volta para o seu sertão para cuidar da plantação e até a asa branca¹⁴ quando ouve o ronco dos trovões também voltou para o sertão. A migração é comum na época da seca, os sertanejos deixam as suas terras e vão em rumo a cidades grandes a fim de trabalhar, porém ao cair a chuva na sua terra seca, muitos voltam para cuidar do seu roçado. Levando em conta todo o contexto da canção, logo após a ação de ir embora da terra para onde migrou durante a seca ele fala em cuidar da sua plantação, ficando implícito que ele voltará para a sua terra, a segunda ação é um complemento da primeira e dá o sentido de ir embora, funcionando como uma circunstância de finalidade.

Nas canções C12 e C18, o verbo é intransitivo, possui o sentido de chegar, atingir um determinado ponto, índice ou limite. Essa acepção está coerente com o tema das duas canções: a C12 fala do crescimento econômico do Brasil com a construção da Hidroelétrica de Paulo Afonso e a C18 fala do desenvolvimento cultural do Nordeste. Na canção C12, Luiz Gonzaga ouve a cocheira da usina falando que o Brasil *vai* e usa a repetição do verbo *ir* na terceira pessoa do singular para intensificar a ação. Na canção C18, Luiz Gonzaga canta que o Nordeste está crescendo, apesar de existir pessoas que não acreditavam no desenvolvimento cultural da região.

VIR

(C7) /.../ 3.Quando o Ribação de sede/4. Bateu asa e voou/5. Foi aí que eu **vim** me embora/6. Carregando a minha dor/.../ (p. 75)

(C9) 1. Quando eu **vim** do sertão,/2. seu môço, do meu Bodocó/3. A maleta era um saco/4.e o cadeado era um nó/5. Só trazia a coragem e a cara/6. Viajando num pau-de-arara/7. Eu penei, mas aqui cheguei/.../ (p. 76)

(C10) /.../ 14. Quando um dia a chuva **vim**, que riqueza pra nação!/.../ (p. 77)

O verbo *vir* nas três canções é intransitivo, possui indicação apenas das ações, com algumas mudanças no sentido. Na canção C7, possui o sentido de ter partido de algum lugar e ter chegado em outro. Luiz Gonzaga, que também era um migrante nordestino no Sul, canta nessa canção o sofrimento de ter de fugir de sua terra castigada pela seca para uma cidade grande, onde pudesse ter uma vida melhor. A canção C9 complementa a canção C7, Luiz Gonzaga canta a sua vida, o

¹⁴ Vide a explicação sobre a asa branca na página 71.

momento que veio do sertão para o Rio de Janeiro, apenas com a “coragem e a cara”, depois de ter penado muito em cima de um pau-de-arara¹⁵. E a circunstância de lugar *do sertão* constrói a localização da ação e dá ao processo a caracterização de migração nordestina.

Na canção C10, o verbo *vir* traduz uma ação onde o participante não é mais o sertanejo nordestino Luiz Gonzaga e sim a chuva, porém o tema é o mesmo: a seca e a miséria que ela traz para a região, pois se a chuva cair é sinal de riqueza para a nação.

CHEGAR

(C4) /.../ 13. Vareei mais de vinte serras/14. De alpercata e pé no chão/15. Mesmo assim, como inda farta/16. Pra **chegar** no meu rincão/.../ (p. 71)

(C9) 1. Quando eu vim do sertão,/2. seu môço, do meu Bodocó/3. A maleta era um saco/4. e o cadeado era um nó/5. Só trazia a coragem e a cara/6. Viajando num pau-de-arara/7. Eu penei, mas aqui **cheguei!**/.../ (p. 76)

(C11) /.../ 6. Mas quando **chega** o tempo rico da colheita/7. Trabalhador vendo a riqueza, que beleza/8. Pega a família e sai, pelo roçado vai/9. Cantando alegre ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai./.../ (p. 79)

(C18) /.../ 22. Falavam até que a Sudene não funcionava./23. Mas Dr. João **chegou** lá./24. Com fé em Deus e no meu Padim Ciço./25. E todo mundo passou a acreditar no serviço. (p. 87)

As canções C4 e C9 possuem o mesmo participante *Ator*: o próprio Luiz Gonzaga. Nas duas canções o sentido é o mesmo, o de atingir algum lugar, a diferença está no tempo verbal. Na C4, ele ainda não alcançou o lugar onde quer chegar e na C9 ele já atingiu o lugar. Na canção C4, Luiz Gonzaga canta a dureza da caminhada que faz até o Juazeiro para pedir a Padre Cícero para chover no sertão. Apesar de já ter andado bastante ainda falta muito para chegar no seu *rincão*¹⁶. Na canção C9, o verbo *chegar* é a última ação de uma sequência, indicando a finalização de sua jornada, a sua chegada ao Sul. Na canção C11, o tempo de colheita é o participante que pratica a ação de chegar, possui um sentido temporal, é o momento em que o trabalhador comemora junto a sua família o período da colheita. Na canção C18, o *Ator* é o Dr. João, o qual Luiz Gonzaga o coloca como o responsável por fazer a Sudene funcionar.

¹⁵ Segundo Houaiss (2001), caminhão que leva retirantes nordestinos.

¹⁶ Recanto, lugar afastado (HOUAISS, 2001).

VOLTAR

(C1) 1. Lá no pé de serra/2. Deixei ficar meu coração,/3. Ai, que saudades tenho,/4. Eu vou **voltar** pro meu sertão./.../ (p. 68)

(C3) /.../ 13. Hoje longe muitas léguas/14. Numa triste solidão/15. Espero a chuva cair de novo/16. Para eu **voltar** pro meu sertão/17. Quando o verde dos teus oio/18. Se espalhar na prantação/19. Eu te asseguro não chore não, viu/20. Que eu **voltarei**, viu/21. Meu coração. (p. 70)

(C4) /.../ 5. Quando o sol tostou as foia/6. E bebeu o riachão/7. Fui inté o juazeiro/8. Pra fazer a minha oração/9. Tô **voltando** estropiado/10. Mas alegre o coração/11. Padim Ciço ouviu a minha prece/12. Fez chover no meu sertão./.../ (p. 71)

(C6) /.../ 3. A asa branca/4. Ouvindo o ronco do trovão/5. Já bateu asas/6. E **voltou** pro meu sertão./.../ (p. 73)

(C8) /.../ 13. Uma vez choveu na terra seca/14. Sabiá então cantou/15. Houve lá tanta da fartura/16. Que o retirante **voltou**/.../ (p. 75)

(C20) 1. **volto** agora a minha terra/2. **volto** agora ao meu torrão/17. **voltarei** a ser vaqueiro/18. ou modesto lavrador./.../ (p. 90)

Em todas as canções o verbo *voltar* está associado ao sentido de retornar para o lugar de onde saiu. Luiz Gonzaga morava na cidade de Exu que está localizada próxima a serra do Araripe. Na canção C1, Luiz Gonzaga remete justamente ao Exu como “o meu pé de serra” e fala em voltar, motivado pela saudade da sua terra natal. Nas canções C3, C6, C8 e C20, os *Atores* praticam a ação de voltar para sua terra, porém sob uma condição: a de chover no seu sertão. O retorno dos sertanejos a sua terra natal está condicionado a época de chuvas, denunciando que a migração nordestina é motivada pela seca no sertão nordestino.

Na canção C3, o retorno não está associado apenas às chuvas, mas também ao verde da plantação, que só é alcançado apenas no período de chuvas. Na canção C6, é a asa branca que pratica a ação de voltar para o sertão quando ouve os roncões dos trovões. Já na C8, é o retirante que volta quando chove e há fartura na terra. Na C20, Luiz Gonzaga volta com a esperança de ouvir o *cantarino*, vento que anuncia o período das chuvas em Exu. No verso 17, ele retomará ofícios praticados por ele antes de partir. Na canção C4, o verbo chegar vem acompanhado da circunstância de modo *estropiado*, intensificando o longo e penoso caminho que percorreu até Juazeiro para pedir a Padre Cícero para chover.

TRAZER

(C4) /.../ 17. **Trago** um terço pra das dores/18. Pra Reimundo um violão/19. E pra ela, e pra ela/20. **Trago** eu e o coração/.../ (p. 71)

(C9) 1. Quando eu vim do sertão,/2. seu môleço, do meu Bodocó/3. A maleta era um saco/4. e o cadeado era um nó/5. Só **trazia** a coragem e a cara/6. Viajando num pau-de-arara/7. Eu penei, mas aqui cheguei/8. **Trouxe** um triângulo, no matolão/9. **Trouxe** um gonguê, no matolão/10. **Trouxe** um zabumba dentro do matolão/11. Xote, maracatu e baião/12. Tudo isso eu **trouxe** no meu matolão/.../ (p. 76)

(C15) /.../ 12. De noite eu me sentava bem juntinho ao fogão/13. Rosa **trazia** o cachimbo, Creuza **trazia** o tição/.../ (p. 83)

(C20) 1. volto agora a minha terra/2. volto agora ao meu torrão/3. **trago** paz para a minha gente/4. **trago** amor no coração/.../ (p. 90)

As ocorrências do verbo *trazer* nas canções estão associadas ao sentido de trazer alguma coisa para alguém que encontra-se no sertão, exceto a canção C9, onde não há um alguém para entregar alguma coisa. O *Ator* nas canções acima é o próprio Luiz Gonzaga. Esse objeto que ele traz é sempre originária de outro lugar que não é o sertão, exceto na canção C15, em que os objetos pertencem ao mesmo lugar em que o *Ator* se encontra, e na canção C20, Luiz Gonzaga fala de seu retorno a sua terra trazendo os sentimentos de paz e amor no coração, são *Metas* subjetivas do processo *trazer*. Na canção C9, Luiz Gonzaga enumera vários objetos que trouxe no seu “matolão” quando saiu do seu sertão para o Sul. Todos os objetos pertencem à classe dos instrumentos musicais presentes na cultura do Nordeste e os três os últimos à classe dos ritmos musicais nordestinos, reforçando a seu ofício na cidade grande, o de ser a voz do Nordeste, que cantava as crenças, valores, costumes da região.

MANDAR

(C6) /.../ 9. A seca fez eu desertar da minha terra/10. Mas felizmente Deus agora se alembrou/11. De **mandar** chuva/12. Pr'esse sertão sofredor/.../ (p. 73)

(C7) /.../ 7. Hoje eu **mando** um abraço/8. Pra ti pequenina/17. Hoje eu **mando**/18. Um abraço pra ti pequenina/.../ (p. 75)

(C8) /.../ 9. Meu São Pedro me ajude/10. **Mande** chuva, chuva boa/11. Chuvisqueiro, chuvisquinho/12. Nem que seja uma garoa/.../ (p. 75)

Em todas as ocorrências o verbo *mandar* possui o sentido de enviar. Na canção C6, Deus é o participante *Ator* que enviou a chuva (participante *Meta*) para o sertão (participante *Beneficiário*) que sofre com a seca e na canção C8, Luiz Gonzaga faz um pedido a São Pedro para mandar chuva para a terra seca. Em ambas as canções o tom de religiosidade é bem visível, o sertanejo atribui tanto a falta de chuva como a presença desta a um fenômeno religioso, como se a decisão de chover ou não pertencesse só a Deus e aos santos. Na canção C7, o *Ator* é o Luiz Gonzaga que manda um abraço para “pequenina”, a *Meta* do processo.

FAZER

(C4) /.../ 5. Quando o sol tostou as foia/6. E bebeu o riachão/7. Fui inté o juazeiro/8. Pra **fazer** a minha oração/.../ (p. 71)

(C6) 1. Já **faz** três noites/2. Que pro norte relampeia/9. A seca **fez** eu desertar da minha terra/.../ (p. 73)

(C10) /.../ 9. Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage/10. Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage/11. Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage/12. Lhe pagamo inté os jurus sem gastar nossa corage/13. Se o doutô **fizer** assim salva o povo do sertão/.../ (p. 77)

(C11) /.../ Ouro branco que **faz** nosso povo feliz/.../ (p. 79)

(C12) 1. Delmiro deu a idéia/2. Apolônio Aproveito/3. Getúlio **fez** o decreto/4. E Dutra realizo/.../ (p. 79)

(C17) /.../ 2. Eu sou da terra que de Mastruz se **faz** café/15. Onde o eleitor amigo pra votar não **faz** questão/.../ (p. 86)

O verbo *fazer* possui várias acepções. Na canção C4, o verbo possui o sentido de realizar, onde o *Ator* é “eu”, ele não está escrito na oração, a sua existência foi acusada pelo verbo *ir* no início na oração (*Fui inté o Juazeiro – V7*), o qual está conjugado na primeira pessoa do singular. Na C6, o verbo aparece duas vezes: a primeira no sentido de *haver (tempo decorrido) – Faz três noites/Que pro norte relampeia/(...)* (V1 e V2); e a segunda no sentido de *causar, obrigar*, o *Ator* é a seca, é ela o motivo do sertanejo desertar da sua terra. Na C10, o verbo fazer possui o sentido de *realizar*, o *Ator* é o *doutô*, se ele realizar as ações sugeridas, que é a *Extensão* do processo, salvará o povo do sertão, este é o *Beneficiário* da ação verbal. Na C11, o sentido de *causar*, o *Ator*, o *ouro branco* (algodão), o *Beneficiário* da ação verbal é o povo do sertão. Na C12, o sentido de *preparar*, o *Ator* é *Getúlio*, e a *Meta*, o *decreto*. Na C17, o verbo também aparece duas vezes: a primeira possui o

sentido de *produzir*, o *Ator* é *mastruz* e a *Meta* é o *café*; na segunda o sentido é criar, o *Ator* é o *eleitor amigo* e a *Meta* é a *questão*.

ANDAR

(C5)1. Ai, ai, que bom/2. Que bom, que bom que é./3. Uma estrada e uma cabocla./4. Cum a gente **andando** a pé./10. Quem é rico **anda** em burrico./11. Quem é pobre **anda** a pé./.../ 18. Vai oiando coisa a grané./19. Coisas qui, pra mode vê./20. O cristão tem que **andá** a pé./.../ (p. 72)

BRIGAR

(C13) /.../ 16. Nas modernas lutas desta vida/17. A esposa representa o gibão/18. Protege o seu homem/19. O homem trabalhador./20. Defendendo o lar/21. **Briga** pelo seu amor./.../ (p. 81)

(C16) /.../ 9. No sertão de meu padrinho/10. Cabra assim não tem vez não./11. No sertão de cabra macho/12. quem **brigou** com Lampião/13. que **brigou** com Antôin Silvino/.../ (p. 84)

DANÇAR

(C1) /.../ 5. No meu roçado eu trabalhava todo dia/6. Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria/7. Lá se **dançava** quase toda quinta-feira/.../10. O xote é bom/11. De se **dançar**/12. A gente gruda na cabocla/13. Sem soltar/.../ (p. 68)

(C15) /.../ 7. Domingo saía no meu alazão/8. **Dançava** uma valsa lá no Matão/.../ (p. 83)

PLANTAR

(C2) /.../ 2. Tenho **prantado** muita côve no quintá/.../ (p. 69)

(C11) /.../ 10. Sertanejo do norte/ 11. Vamos **plantar** algodão/.../ (p. 79)

(C15) /.../ 3. Aquilo sim que era vida, seu moço/4. A vida lá do sertão/5. **Plantava** milho, arroz e feijão/.../ (p. 83)

TRABALHAR

(C1) /.../ 5. No meu roçado eu **trabalhava** todo dia/.../ (p. 68)

(C2) /.../ 11. Sem alimento não se pode **trabaiá**, por que será?/.../ (p. 69)

(C16) /.../ 11. No sertão de cabra macho/12. quem brigou com Lampião/13. que brigou com Antôin Silvino/14. quem enfrenta batalhão/(...)/17. **trabalha** sol a sol/.../ (p. 84)

Selecionamos os verbos acima para mostrarmos a diversidade de ações praticadas pelos sertanejos nordestinos, cantadas por Luiz Gonzaga, na maioria delas ele é o próprio *Ator*. Em todas as ocorrências, o verbo *andar* é

intransitivo e possui o sentido de *caminhar*, exceto no verso 10 da C5, o qual possui o sentido de *transcorrer* e está acompanhado de uma circunstância de instrumento (em burrico). O verbo *brigar* é intransitivo, possui o sentido de *lutar* nas duas canções. Na canção C13, o *Ator* é a *esposa* e *pelo seu amor* é a *Extensão* do processo. Na C16, o *Ator* é o “cabra macho” que mora no sertão, essa canção traz duas circunstâncias de acompanhamento: *com Lampião* e *com Antôin Silvino*, o *Ator* não briga sozinho, essas circunstâncias completam o processo qualificando um “cabra” que nasce no sertão.

O verbo *plantar* possui a acepção de cultivar. Na C2, o *Ator* “eu” (Luiz Gonzaga) cultiva o couve, que é a *Meta*; na C11, a locução verbal *vamos plantar* aparece na primeira pessoa do plural, porém no verso anterior (verso 10) há um vocativo: *sertanejo do norte*, que é para quem Luiz Gonzaga, o “eu” que fala, dirige a oração, com isso os *Atores* passam a ser *nós* (Luiz Gonzaga – o “eu” e o sertanejo do norte – o “tu”) e a *Meta* é o *algodão*. Na C15, o *Ator* “eu” cultivava milho, arroz e feijão (*Metas*). Em todas as ocorrências, o *Ator* é denunciado através da conjugação do verbo, ele não está expresso nas orações: C2 – *tenho* (primeira pessoa do singular); C11 *vamos* (primeira pessoa do plural – eu + tu=nós) e C15 – *plantava* (primeira pessoa do singular).

O verbo *trabalhar* é intransitivo, possui a acepção *de ocupar-se com atividade* (HOUAISS, 2001), nas canções C1 e C16, vem acompanhado de circunstâncias de tempo: na primeira o *Ator* “eu” trabalhava *todo dia* e na segunda o *Ator* o “cabra macho” do sertão de Luiz Gonzaga trabalha *de sol a sol*, expressão que significa também todos os dias. Trabalhar, principalmente no sertão, é uma ação que requer força, na C2, não há um *Ator* expresso, ele indica apenas uma ação, há uma afirmação de Luiz Gonzaga que *sem alimento não se pode trabalhar* (verso 11).

Os processos materiais estão no âmbito das ações. Os verbos representativos desse tipo de processo nos revelam que todas as suas ocorrências estão relacionadas a uma ação que se passa no sertão nordestino em que o participante *Ator* também está sempre associado ao Nordeste.

Os verbos representativos desse processo indicam que os nordestinos nunca param, estão sempre indo e vindo, cantando, dançando, fazendo alguma coisa, estão sempre em movimento, assim como o próprio sertão, ora chove ora faz sol, às vezes está molhado as vezes está seco. Esses processos trazem as marcas de um povo enérgico, inquieto, e de um lugar que possuem os traços de seu povo.

Na maioria das ações o participante *Ator* é o próprio Luiz Gonzaga, ele se coloca como a representação do povo nordestino. Todas as circunstâncias das ações nos remetem diretamente ao Nordeste. Luiz Gonzaga constrói uma representação da realidade do Nordeste de forma a reforçar a visão estereotipada da região, como um lugar seco, de pessoas ignorantes, pobres que precisam migrar para outro lugar a fim de sobreviver.

A análise da transitividade nos processos materiais nos revela que através das ações explicitadas nas canções: plantar, trabalhar, ir, vir, dançar, cantar, brigar, andar, voltar, etc., Luiz Gonzaga representa as práticas sociais dos nordestinos, essa prática está sempre ligada ao movimento, à inquietude, à força física do povo nordestino e não às atividades intelectuais. Pela quantidade de processos materiais que aparecem nas canções, Luiz Gonzaga criou uma representação de um povo que possui uma tradição mais física do que intelectual.

Os processos materiais representados pelos verbos voltar, ir, mandar, chegar, vir, ir estão, na maioria das ocorrências, associados à seca no Nordeste. Já é sabido que nas canções analisadas, Luiz Gonzaga coloca a seca como o único grande problema do Nordeste, e esse discurso, apoiado numa representação mítica da realidade do Nordeste, reproduz a crença de um Nordeste desértico, sem condições de sobrevivência, o que beneficia a “indústria da seca”¹⁷.

7.4.2. Análise dos Processos Relacionais

Os Processos Relacionais representam 25,85% das ocorrências do total de processos nas canções. Os que mais ocorrem nas canções são representados pelos verbos *ser* e *ter*. Esses tipos de processo são utilizados nas canções de forma que possam construir uma relação de identificação e de atribuição de valor, sempre associada a coisas, fatos e pessoas do Nordeste. É a tentativa de estabelecer a identidade de uma região baseada em fatos reais e imaginados do Nordeste, gerando situações estereotípicas sobre a cultura nordestina. Apesar dos Processos Materiais serem os que mais ocorrem nas canções, é o verbo *ser*,

¹⁷ Segundo Coelho (1985) é um fenômeno político que ficou conhecido como as estratégias da elite e dos políticos conservadores da Região Nordeste para se beneficiar da maior parte dos investimentos créditos bancários concedidos ao Nordeste para minimizar as consequências da seca. (Ver mais sobre o assunto no capítulo 8)

representante do Processo Relacional, que mais se repete nas canções: 63 vezes. As orações que possuem esse verbo geralmente dizem como ou com que atributo ou em que circunstância os participantes existem ou aparecem, é o processo que define, caracteriza e identifica, conferindo qualidades, posse e circunstâncias.

No Processo Relacional, os participantes possuem uma relação estática. Estes podem ser atos, fatos, seres, entidades e circunstâncias. Nos Processos Relacionais Atributivos, o participante *Portador*, que é sempre um nome ou sintagma nominal, recebe as qualidades e descrições (representadas por adjetivos ou locuções adjetivas) do participante *Atributo*. Nos processos Relacionais Identificadores, há também dois participantes: Característica e Valor, este identifica, atribui uma função ou valor ao primeiro participante, geralmente, ambos são sintagmas nominais definidos.

SER

(C1) /.../ 10. O xote **é** bom/.../ (p. 68)

(C2) 1. Ai! O que **será**?/2. Tenho prantado muita cove no quintá/3. Ai! O que **será**?/.../7. Cadê a manteiga, leite e pão, onde **é** que tá/8. Cadê o lombo, cadê carne de jabá/.../11. Sem alimento não se pode trabaiá, por que **será**?/12. Feijão com cove, que talento pode dá?/.../ (p. 69)

(C5) 1. Ai, ai, que bom/2. Que bom, que bom que **é**/3. Uma estrada e uma cabocla/4. Cum a gente andando a pé/5. Ai, ai, que bom/6. Que bom, que bom que **é**/7. Uma estrada e a lua branca/8. No sertão de Canindé/9. Artomove lá nem sabe se **é** home ou se **é** muié/10. Quem **é** rico anda em burrico/11. Quem **é** pobre anda a pé/.../ (p. 72)

(C7) 1. Quando a lama virou pedra/2. E Mandacaru secou/3. Quando o Ribação de sede/4. Bateu asa e voou/5. **Foi** aí que eu vim me embora/6. Carregando a minha dor/.../ (p. 75)

(C8) 1. Na terra seca/2. Quando a safra não **é** boa/3. Sabiá não entoa/4. Não dá milho e feijão/.../ (p. 75)

(C9) 1. Quando eu vim do sertão,/2. Seu môleço, do meu Bodocó/3. A maleta **era** um saco/4. E o cadeado **era** um nó/.../ (p. 76)

(C10) 1. Seu doutô os nordestino têm muita gratidão/2. Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão/3. Mas doutô uma esmola a um homem qui **é** são/4. Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão/.../ (p. 77)

(C11) 1. Bate a enxada no chão, limpa o pé de algodão/2. Pois pra vencer a batalha,/3. **É** preciso **ser** forte, valente, robusto e nascer no Sertão/4. Tem que suar muito pra ganhar o pão/5. Pois a coisa lá "n**é**" brinquedo não/.../ (p. 79)

(C12) /.../9. Meu Paulo Afonso **foi** sonho/10. Que já se concretizo/.../ (p. 79)

(C13) 1. Minha Velha tão querida/2. Proteção de minha vida/3. Vale muito mais que ouro/4. Porque ela **é**, porque ela **é**/5. Porque ela **é** meu gibão de

couro/6. Nas antigas batalhas romanas/7. Armadura **era** a grande proteção./.../12. No meu sertão/13. Armadura **é** gibão de couro./14. O forte gibão/15. Pro vaqueiro, seu tesouro./22. No meu ranchinho/23. O gibão **é** a companheira./24. Boa e amiga/25. Minha honesta conselheira. (p. 81)

(C14) 1. Se você visse como **é** o meu sertão/2. Aí você diria que eu falo com razão/8. Tem ano lá/9. Que o inverno **é** variado/.../14. Havendo safra/15. Nem **é** bom falar/16. Meu Deus do céu/17. Por conta do samba que há/.../22. Digo com satisfação/23. Que o meu sertão **é** de aço/.../ (p. 82)

(C15) 1. Aquilo sim que **era** vida/2. Aquilo sim, que vidão/3. Aquilo sim que **era** vida, seu moço/4. A vida lá do sertão/.../10. Aquilo sim que **era** vida, seu moço/11. A vida lá do sertão/.../ (p. 83)

(C17) 1. Mas diga moço de onde você **é**?/2. Eu **sou** da terra que de Mastruz se faz café/3. Meu amigo eu **sou** da terra/4. De Zé Felipe afamado,/5. Onde o bode **era** marchante/6. E Jesus foi intimado./7. **Sou** da terra do arroz do sabido acabrunhado,/8. Do calango carcereiro./9. Meu amigo eu **sou** da terra/10. Que o peru **foi** delegado./11. Meu amigo eu **sou** da terra/12. Onde o sobrado **é** nos oitão/.../19. Meu amigo em minha terra/20. Já pegou fogo no gelo/21. Apagaram com carbureto/22. **Foi** o maior desmantelo/23. São Brás lá **é** São Raimundo/24. Se festeja com muito zelo/25. O prefeito completava idade/26. **Era** de quatro em quatro anos/27. E nunca penteou o cabelo/28. Meu amigo eu **sou** da terra/29. Que o padre **era** casado/.../34. O juiz **era** uma mulher/35. Meu amigo eu **sou** da terra/36. Que o cruzeiro **é** isolado. (p. 86)

(C18) /.../ 26. Essa **é** que **é** a história. (p. 87)

(C19) /.../ 4. Meu canto **é** pra alegrar/5. Quem tem ódio **é** quem não canta/6. E não quer ouvir cantar/7. Muitas vezes a raiva **é** tanta/8. Que não pode nem falar/9. Eu, por mim, **sou** diferente/10. Tenho alegre o coração/11. Por isso canto contente/12. Meu canto **é** de louvação/ 13. Desde o tempo de Pilatos/14. Que Jesus já protestava/15. Só que o Cristo não cantava/16. Falava às multidões/17. Desde lá tem coisa errada/18. Que **é** preciso protestar/19. Mas não na minha toada/20. Meu canto **é** pra alegrar/.../ (p. 89)

(C20) /.../11. Canta canta cantarino/12. Canta para me ajudar/13. Teu canto **é** a promessa/14. De um ano chovedor/15. Teu canto **é** a esperança/16. De um povo sofredor/17. Voltarei a **ser** vaqueiro/18. Ou modesto lavrador/27. Canta cantarino/28. **É** sinal de lavoura na minha terra/29. Canta cantarino...] (p. 90)

O verbo *ser* nas canções de Luiz de Gonzaga é de grande importância na sua tentativa de representar a identidade nordestina. A recorrência aos traços constituintes da identidade nordestina é um recurso para gerar nos ouvintes uma identificação com os costumes, as crenças e os valores existentes no Nordeste. Através desse verbo, Luiz Gonzaga reproduz para o seu público uma visão emoldurada, estática da região.

Na canção C1, o processo *ser* está atribuindo *Valor* ao *xote*, este é o *Portador* e *bom* é o *Atributo*. O *xote* é um ritmo musical muito utilizado por Luiz

Gonzaga em suas canções, é típico da cultura musical do Nordeste. Nessa oração há uma valorização desse ritmo. Na canção C2, o verbo é utilizado para realçar as orações interrogativas. Esse realce possui a intenção de ressaltar a falta de alimentos básicos que dá sustância aos Nordestinos na sua jornada laboral: *.../Cadê a manteiga, leite e pão, onde é que tá/Cadê o lombo, cadê a carne de jabá/.../Sem alimento não se pode trabaiaá, por que será?/.../* (V7, V8 e V11).

Na canção C5, os versos 2 e 6 são orações idênticas, o processo *ser* é utilizado para realçar as orações exclamativas e atribuir o adjetivo *bom* (participante Atributo) aos Portadores *.../Uma estrada e uma cabocla/.../* (V3) e *.../Uma estrada e a lua branca/.../* (V7), no verso 3 a circunstância *.../Cum a gente andando a pé/.../* (V4) indica de que modo é bom *uma estrada e uma cabocla*. No verso 8, a circunstância *.../No sertão de Canindé/.../* (V8) indica o lugar onde é bom *uma estrada e a lua branca*. Nos versos 9, 10 e 11, o processo *ser* é Identificador, a *Característica* é o *artomove*, o qual o enunciador não sabe identificar o gênero do *artomove*, e não sabe se lhe atribui o *Valor home* ou *muié*, demonstrando seu total desconhecimento do objeto. Nos versos 10 e 11, o processo é Atributivo. No sertão de Canindé, quem é *Portador do Atributo rico, anda em burrico* (V10) e quem é *Portador do Atributo pobre, anda a pé* (V11), pois lá não se sabe se *Artomove é home* ou se *é muié* (V9).

Nas canções C7 e C9, o Processo Relacional *ser* é Identificador, na C7 identifica o momento em que o sertanejo foi embora de sua terra, ativando em nós exatamente o quadro da migração nordestina para o sul do país devido à seca na Região Nordeste, momento em que cada nordestinos parte carregando a dor de ver a sua terra castigada pela seca. E na C9, identifica e define o que o retirante levou ao deixar a sua terra Bodocó: *.../A maleta era um saco/E o cadeado era um nó/.../* (V3 e V4), desenhando um quadro da miséria do sertanejo nordestino ao migrar de sua terra.

Na canção C8, o Processo Relacional é Atributivo, o *Portador* é a *safra* e o *Atributo* *boa*, porém, antes do verbo aparece o advérbio *não*, o que indica que ele nega o *Atributo* do *Portador*. *Quando a safra não é boa* (V2). A oração possui um sentido de condição e ajuda a recuperar a seguinte informação: o sabiá só entoa e só dá milho e feijão na *terra seca* quando a safra é boa, confirmada através dos versos 13, 14 e 15: *Uma vez choveu na terra seca/Sabiá então cantou/Houve lá*

tanta da fartura. A safra boa é condicionada à chegada da chuva na *terra seca*, logo o canto do sabiá e a fartura da terra seca só acontecem se chover.

Na canção C10, o Processo *ser* é atributivo, o *Portador* é *homem* e o *Atributo* é *são* (saudável). O uso desse processo tem a intenção de dar um realce ao *Atributo* do *homem*, a de chamar a atenção para a humilhação que é um homem nordestino saudável receber “esmolas”, quando poderia estar trabalhando e gerando renda para ele e sua família. Um homem nordestino *são* diante do auxílio do Sul pode tornar-se dependente dessa ajuda e perder o estímulo para conquistar o seu próprio meio de subsistência, o que era conveniente para os “Doutôres” pois esse seria um meio de dominação e motivo de barganha de votos.

Na canção C11, o Processo Relacional *ser* é Atributivo. No verso 3, aparece a expressão *é preciso*, o processo *ser* juntamente com o adjetivo *preciso* significa necessário, indispensável. Essa expressão está ligada diretamente ao segundo processo *ser* que aparece posteriormente, no infinitivo, denotando não só as qualificações, mas principalmente os traços da personalidade do portador. O *ser* que aparece no verso 5 é utilizado para dar ênfase à frase exclamativa, a qual está na forma negativa, o *Portador* é *a coisa* e o *Atributo* é *brinquedo*. O *Portador* não está explícito, os *Atributos*: */.../forte, valente, robusto e nascer no Sertão/.../(V3)* são as condições que o *Portador* deve possuir se quiser *vencer a batalha*. Luiz Gonzaga descreve as características condicionais que devem ser interiorizadas por quem quer vencer a batalha de viver no sertão nordestino. O *Atributo nascer no Sertão*, nos revela que apenas quem nasce no Sertão é capaz de vencer as carências e dificuldades do próprio sertão, além de ser forte, valente e robusto.

Na canção C12, o processo *ser* é Atributivo, o sintagma nominal *sonho* (*Atributo*) é atribuído a *Paulo Afonso* (*Portador*), este foi algo idealizado e concretizado.

Na canção C13, o processo *ser* é Identificador, ele define através de metáforas o que é o gibão de couro para o sertanejo nordestino. Nos versos de 1 a 5, a *Característica* é o gibão de couro, cuja definição se realiza através do *Valor velha tão querida* proteção de sua vida. No verso 7, há uma definição da armadura (*Característica*): *a grande proteção* (*Valor*), para em seguida ele definir o seu gibão de couro como uma armadura: */.../Armadura é gibão de couro/.../ (V13)*, a circunstância */.../No meu sertão/.../ (V12)* contribui para o contexto em que o gibão significa armadura. No verso 23, é a vez dele definir não o seu gibão, mas a sua

companheira, a circunstância */.../no meu ranchinho/.../* (V22) indica outro contexto em que o seu gibão toma outro significado, lá o seu gibão é a sua companheira, sua proteção e companhia *boa e amiga, honesta conselheira*.

Na canção C14, o verbo *ser* aparece nos versos 1 e 15 para realçar as orações exclamativas, dando ênfase à definição do sertão nordestino, que é o *Portador do Atributo de aço* no verso 23. Segundo Houaiss (2001), aço possui o significado figurado *de tudo que é duro, resistente, rígido, etc., como o aço*. O Sertão é comparado a uma terra dura, resistente como o aço. No verso 9, o *Portador* é o *inverno* e o *Atributo* é *variado*, significa algo instável, inconstante¹⁸. Nesse verso, o Processo Relacional *ser* atribui à estação das chuvas no sertão o adjetivo *instável*.

O processo *ser* na canção C15 aparece como Atributivo em todas as ocorrências. Luiz Gonzaga utiliza desse processo para indicar que a vida no sertão é boa. Usa o nome *vidão*, que segundo Houaiss (2001) significa *uma boa vida; uma vida cheia de prazeres*, para ativar nos ouvintes que a sua vida só era boa lá no sertão. O tempo passado dos verbos indica um tom de saudosismo ao falar de como era sua vida no sertão.

A maioria do processo *ser* na canção C17 indica uma relação de identidade com uma terra, um cidade do sertão nordestino que nós identificamos através do título da canção: *Contrastes de Várzea Alegre*. Várzea Alegre é um município localizado no sertão do Ceará. A maioria dos processos é identificador. Durante toda a canção Luiz Gonzaga desenha a cidade com a qual o participante *Característica eu* se identifica como pertencente aquele lugar, nos versos 2, 3, 7, 9, 11, 28 e 35, ele se assume parte daquela terra. As outras ocorrências do processo *ser* estão ligadas à atribuição de qualidades e definições aos seres e coisas da cidade. No verso 5, o *Portador bode* possui o *Atributo marchante*; verso 10 o *Portador peru* recebe o *Atributo delegado* (o peru da cidade foi o delegado); no verso 12 o processo *ser* identifica a localização do sobrado que fica no oitão; O verso 22 atribui à situação ocorrida nos versos 20 e 21 o *Atributo desmantelo*; no verso 23 a *Característica São Brás* possui o *Valor São Raimundo*, mas é a circunstância de lugar (Várzea Alegre) representada através do *lá* que restringe o significado dessa relação: São Raimundo só é São Brás na cidade de Várzea Alegre; no verso 26, o processo *ser* denota tempo transcorrido no passado: o prefeito da cidade

¹⁸ HOUAISS, 2001.

completava idade de quatro e quatro anos; no verso 29, o padre da cidade (*Portador*) era comprometido; no verso 30, o juiz da cidade (*Característica*) é identificado como uma *mulher*; no verso 33, o cruzeiro (*Portador*) é afastado da cidade. Todas essas definições e atribuições traçam o perfil da cidade Várzea Alegre, conhecida, no âmbito nacional, como a cidade dos contrastes. Luiz Gonzaga utilizou muitas vezes o Processo Relacional *ser* traçando uma relação de identidade com a cidade.

Na canção C18, o processo *ser* é para dá realce as orações afirmativas.

Na canção C19, Luiz Gonzaga esclarece que o seu canto não é de protesto e constrói uma definição do seu canto e delinea as qualificações deste. Nos versos 5, 7 e 18, o verbo *ser* é atributivo servindo para dar realce às orações. Nos versos 4 e 20, o verbo *ser* esclarece a função do canto de Luiz Gonzaga, o participante *Característica* é o *meu canto* ao qual é atribuído a função de *alegrar* (participante *Valor*). Já no verso 12, o verbo *ser* define o canto, o participante *Característica* é o mesmo dos versos 4 e 20 e a definição dada a ele é *de louvação* (participante *Valor*). No verso 9, o verbo *ser* está atribuindo uma característica ao cantor, que é o participante *Portador* representado pelo pronome *eu*, a ele é atribuído o adjetivo *diferente* (participante *Atributo*). Nos versos 5, 6, 7 e 8, Luiz Gonzaga fala de que quem canta para protestar não consegue cantar pois o ódio contido nos protestos não permite nem falar, no verso 9, ele se autodenomina diferente do cantor de protesto, pois tem o coração alegre, por isso canta contente tornando seu canto uma louvação.

Na canção C20, o verbo *ser* define e dar a função do vento *cantarino*. Nos versos 13 e 14, o participante *Característica* é o *teu canto*, que se refere ao canto do *cantarino*, este na canção é personificado como o interlocutor com quem Luiz Gonzaga dialoga, a este é dado as definições *a promessa* e *a esperança* (participantes *Valor*). No verso 28, o participante *Portador* é também o canto do cantarino, porém ele está subentendido no verso 27, no qual o participante *Atributo* é *o sinal de lavoura na minha terra*. Todas as definições do vento cantarino estão relacionadas à crença do povo nordestino na existência de um vento que canta anunciando o período de chuvas.

Todos os Processos Relacionais representados pelo verbo *ser* trazem definições, significados, funções e qualificações de algo que existe no Nordeste ou que é inerente ao povo Nordestino.

Abaixo, segue a análise do verbo *ter*. Como Processo Relacional identificador ele tem a função de definir ao mesmo tempo em que denota posse entre os participantes.

TER

(C1) 1. Lá no pé de serra/2. Deixei ficar meu coração/3. Ai, que saudades **tenho**/4. Eu vou voltar pro meu sertão/5. No meu roçado eu trabalhava todo dia/6. Mas no meu rancho eu **tinha** tudo que queria/.../ (p. 68)

(C2) /.../9. Já tou cansado de escutar o doutô falá/10. Que qualquer dia as coisa **tem** que miorá/.../ (p. 69)

(C4) 1. Oh, que estrada mais comprida/2. Oh, que légua tão tirana/3. Ai, se eu **tivesse** asa/4. Inda hoje eu via Ana/.../ (p. 71)

(C5) /.../18. Vai oiando coisa a grane/19. Coisas qui, pra mode vê./20. O cristão **tem** que andá a pé./.../ (p. 72)

(C10) 1. Seu doutô os nordestino **têm** muita gratidão/2. Pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão/.../7. Pois doutô dos vinte estado **temos** oito sem chovê/.../16. Como vê nosso distino mercê **tem** nas vossa mãos/.../ (p. 77)

(C11) /.../2. Pois pra vencer a batalha,/3. É preciso ser forte, valente, robusto e nascer no Sertão./4. **Tem** que suar muito pra ganhar o pão/5. Pois a coisa lá "né" brinquedo não/.../ (p. 79)

(C12) /.../5. O presidente Café/6. A usina inaugurô/7. E graças a esse feito/8. De homens que **tem** valô/9. Meu Paulo Afonso foi sonho/10. Que já se concretizô/.../ (p. 79)

(C14) 1. Se você visse como é o meu sertão/2. Aí você diria que eu falo com razão/3. Lavoura lá dessa com um cheiro de chuva/4. **Tem** resistência o milho e o feijão/.../8. **Tem** ano lá/9. Que o inverno é variado/.../ (p. 82)

(C16) 1. Cabra do cabelo grande/2. Cinturinha de pilão/3. Calça justa bem cintada/4. Custeleta bem fechada/5. Salto alto, fivelão/6. Cabra que usa pulseira/7. No pescoço medalhão/8. Cabra com esse jeitinho/9. No sertão de meu padrinho/10. Cabra assim não **tem** vez não./11. No sertão de cabra macho/12. quem brigou com Lampião/13. que brigou com Antôin Silvino/14. quem enfrenta batalhão/15. amansa burro bravo/16. pega cobra com a mão/17. trabalha sol a sol/18. de noite vai pro sermão/19. rezar pra Padre Ciço/20. falar com Frei Damião/21. No sertão de gente assim/22. No sertão de gente assim/23. Cabeludo **tem** vez não. (p. 84)

(C18) /.../3. Que meu Nordeste tá mudado/4. publique isso pra ficar documentado/5. Qualquer mocinha hoje veste mini-saia./6. já **tem** homem com cabelo crescidinho./.../9. Já **tem** conjunto com guitarra americana./10. Já **tem** hotel que serve whisky escocês./11. E **tem** matuto com gravata italiana./12. Ouvindo jogo no radinho japonês./13. Caruaru **tem** sua universidade./14. Campina Grande **tem** até televisão./.../ (p. 87)

(C19) /.../3. Meu canto não **tem** protesto/.../5. Quem **tem** ódio é quem não canta/.../9. Eu, por mim, sou diferente/10. **Tenho** alegre o coração/11. Por isso canto contente/12. Meu canto é de louvação/13. Desde o tempo de Pilatos/14. Que Jesus já protestava/15. Só que o Cristo não cantava/16. Falava às multidões/17. Desde lá **tem** coisa errada/.../ (p. 88)

Nas canções C2, C5 e C11 o verbo *ter* possui a acepção de ter obrigação. Nessas canções ele intensifica as ações (sublinhadas nos versos) que devem ser tomadas: C2 – *Que qualquer dia as coisa **tem que miorá*** (V10); C5 – *O cristão **tem que andá a pé***. (V20); C11 – ***Tem que suar muito pra ganhar o pão*** (V2).

O verbo *ter* aparece como Processo Relacional atributivo apenas nas canções C1, C10 (verso 1), C12 e C16. Na C1, Luiz Gonzaga, o participante *Portador*, é um sertanejo nordestino saudoso, conforme o verso 3, e sente falta do seu sertão por estar longe dele, porém afirma que voltará, já que deixou o seu coração lá, já no verso 6 aparece o mesmo *Portador* do verso 3, dizendo que na sua terra tinha tudo (participante *Atributo*) que ele desejava. Na C10 (verso 1), é atribuído ao participante *Portador os nordestinos* a qualidade de ser um povo grato (*Atributo*) pela ajuda recebida do Sul e na C12, o participante *Portador homens* possui o *Atributo valô*, Luiz Gonzaga atribui essa qualidade aos homens que construíram a usina de Paulo Afonso. Na C12, o verbo *ter* ocorre nos versos 4 e 8 de forma que atribui ao sertão de Luiz Gonzaga a qualidade de um lugar onde o milho e o feijão tem resistência (V4), apesar do inverno inconstante (V8). No primeiro verso, os participantes *o milho e o feijão* são os *Portadores*, os quais possuem o *Atributo resistentes*; no segundo verso, o *Portador* é o *inverno* e o *Atributo* é *variável*. Na C16, o verbo *ter* aparece duas vezes, uma no verso 10 e outra no verso 23, em ambos os versos o participante *Portador* é o mesmo: *cabra de cabelo grande* que aparece no verso 1, porém no verso 10, ele é representado pelo nome *cabra* e no verso 23, pelo adjetivo *cabeludo* (usado como sinônimo de *cabra de cabelo grande*), o participante *Atributo* também é o mesmo: *não tem vez não*. O *cabra de cabelo grande* do verso 1 é desenhado nos versos de 1 a 8. Nos versos de 11 a 20, Luiz Gonzaga constitui o perfil do homem que vive no Nordeste, deixando clara a diferença entre um e outro. O verbo *ter* na forma negativa aparece duas vezes na canção, negando a existência do homem de cabelo grande no seu sertão: na primeira vez (verso 10), a negação é feita após a constituição do perfil do homem moderno e na segunda vez (verso 23), é após a constituição do perfil do homem

nordestino. Ele tenta mostrar porque o cabra de cabelo grande não tem vez no seu sertão, pois no seu sertão o homem é valente, robusto e religioso.

Nas canções C4, C10 (versos 7 e 16), C14, C16 (exceto no verso 10), C18 e C19, o verbo *ter* possui a função de identificar, apresentando também a idéia de posse. Na C4, se Luiz Gonzaga, participante *Portador*, fosse um pássaro ou algo que tivesse *asa* (participante *Atributo*) poderia chegar mais rápido e daria tempo ver Ana no mesmo dia. Na C10 (verso 7), define que dos vinte¹⁹ estados do Brasil, oito estão sem chover, número equivalente aos estados do Nordeste. No verso 16, é citado que o destino dos nordestinos está nas mãos dos Governantes da época, se estes executassem planos para diminuir os efeitos da seca no Nordeste mudaria o destino de miséria dos nordestinos. Nesse verso, o verbo *ter* possui um valor semântico de poder, revelando ao mesmo tempo em que os nordestinos são dependentes do Estado e que este possui o poder de decidir o destino de toda uma região.

Na canção C18, é definido o perfil do Nordeste moderno na perspectiva de Luiz Gonzaga. O Nordeste (participante *Característica* dos versos 6, 9, 10 e 11) é definido como uma região em processo de modernização. Para mostrar isso, Luiz Gonzaga vai constituindo do verso 6 ao 14 um perfil do novo Nordeste. Os participantes *Características* dos versos 13 e 14 são cidades nordestinas: *Caruaru* e *Campina Grande* consecutivamente. Os participantes *Valor* são: *homem com cabelo crescidinho*.(V6); *conjunto com guitarra americana*. (V9); *hotel que serve whisky escocês*. (V10); *matuto com gravata italiana./Ouvindo jogo no radinho japonês*. (V11 e V12); *sua universidade*.(V13) e *até televisão* (V14).

Na canção C19, no verso 3, o verbo *ter* na forma negativa define um traço que a canção que Luiz Gonzaga não possui, já que a canção é escrita na primeira pessoa. O participante *Característica* é o *meu canto* e o participante *Valor* é *protesto*. No verso 5, Luiz Gonzaga define o tipo de pessoa que não canta: a pessoa que possui ódio. No verso 10, o verbo *ter* é relacional atributivo, o participante *Portador* (*eu* – Luiz Gonzaga) possui o *Atributo* de *coração alegre*. No verso 17, o verbo *ter* define o *tempo de Pilatos* (participante *Característica*), este é representado pelo advérbio *lá*, que nesta oração não é usado como de lugar e sim de tempo,

¹⁹ Quantidade de estados no Brasil no ano de 1953, ano da composição da canção. (Fonte: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em www.pt.wikipedia.org).

como um tempo inicial das manifestações de protesto. O participante *Valor é coisa errada*.

Definir, caracterizar e identificar, atribuir qualidades, posses e circunstâncias; construir as experiências do mundo e das nossas consciências são papéis exercidos pelos Processos Relacionais. Nas canções de Luiz Gonzaga o verbo *ter* assim como o *ser* trazem como o participante *Portador e Característica* algo ou alguém ligado ao Nordeste, marcando a intenção de Luiz Gonzaga em constituir uma identidade para a região e seu povo. Em se tratando de definir o perfil dos nordestinos e da própria região Nordeste, os Processos Relacionais são mais eficientes que os Processos Materiais, mesmo apresentados em número menor, pois os Processos Materiais indicam as ações dentro das canções e quem as pratica, e os Processos Relacionais estabelecem relações entre os participantes definindo-os e qualificando-os nas canções, revelando identidades.

A intenção de Luiz Gonzaga em criar uma representação do povo nordestino em suas canções é revelada também na análise desse tipo de processo. O verbo *ser* deixa de ser apenas um verbo de ligação e passa a ser um verbo constituinte no processo de construção dessa representação.

A análise dos Processos Relacionais nos revela que as canções de analisadas estabelecem relações entre o nordestino e a sua terra, Luiz Gonzaga e o seu público. Mostra-nos ainda, o uma representação do Nordeste como um lugar perfeito, mítico, para onde sempre se quer voltar, produz a crença de uma região parada no tempo, onde a modernidade não chegou, onde a tradição e os laços familiares continuam intactos, lugar onde o único problema é a seca. E é com essa terra perfeita que os nordestinos mantêm uma relação de identidade, como se existisse um elo inquebrável entre eles e a terra. Através dos Processos Relacionais é possível perceber uma reconstrução que Luiz Gonzaga faz de sua própria identidade, uma representação do nordestino migrante, saudosos de sua terra e sofrido devido às consequências da seca, causando uma identificação imediata de seu público, que o enxergava como a sua própria imagem, um espelho. Essa relação de identidade construída pelo Luiz Gonzaga tinha o intuito de gerar expectativas para as suas canções e assim garantir o seu sucesso comercial.

7.4.3. Análise dos Processos Mentais

Os Processos Mentais representam 9,66% das ocorrências do total de processos nas canções, são responsáveis pela apreciação humana do mundo através da percepção, da afeição, do desejo e da cognição. Nas canções analisadas, os verbos que mais se repetem são os que estão ligados à percepção, que são: *ouvir*, *escutar*, *ver* e *olhar*. Como os verbos *ouvir* e *escutar* possuem o mesmo sentido nas ocorrências nas canções, eles serão analisados juntos, o mesmo procedimento será adotado para os verbos *ver* e *olhar*. Os participantes desse processo são o *Experienciador*, é consciente e experimenta um sentir e o *Fenômeno*, fato percebido.

OUVIR e ESCUTAR

(C2) /.../9. Já tou cansado de **escutar** o doutô falá/ 10. Que qualquer dia as coisa tem que miorá/.../ (p. 69)

(C4) /.../11. Padim Ciço **ouviu** a minha prece/12. Fez chover no meu sertão/.../ (p. 71)

(C6) /.../3. A asa branca/4. **Ouvindo** o ronco do trovão/5. Já bateu asas/6. E voltou pro meu sertão/.../ (p. 73)

(C12) /.../22. **Ouçó** a usina feliz mensageira/.../ (p. 79)

(C18) /.../11. E tem matuto com gravata italiana/12. **Ouvindo** jogo no radinho japonês./.../ (p. 87)

(C19) /.../5. Quem tem ódio é quem não canta/6. E não quer **ouvir** cantar/.../ (p. 88)

(C20) /.../5. Quero **ouvir** a asa branca/.../9. Canta canta cantarino/10. Quero **ouvir** o teu cantar/.../ (p. 89)

Nas canções C2, C12 e C20 o *Experienciador* do verbo *escutar* é o pronome pessoal *eu*, revelado pela conjugação em primeira pessoa do singular dos verbos *estar*, *ouvir* e *querer*, consecutivamente, este *eu* oculto representa Luiz Gonzaga, participante consciente que escreveu o texto. Na C2, o *Fenômeno* percebido é *Que qualquer dia as coisa tem que miorá* (V10), fala repetitiva do *doutô*, a qual ele está cansado de ouvir; na C12, é a *usina* de Paulo Afonso funcionando, nesse verso Luiz Gonzaga fala que o barulho da usina trabalhando é sinal de boas novas para a economia do Nordeste; e na C20, é a *asa branca*, a qual só permanece no sertão quando há chuva. O verbo *ouvir* nessa última canção está no

futuro do presente, Luiz Gonzaga espera ouvir o canto da asa branca quando a chuva começar a cair no sertão, anunciada pelo vento *cantarino*.

Nas canções C4, C6 e C19, o *ouvir* é atribuído a uma entidade que está citada na canção. Na C4, o participante *Experienciador* é *Padim Ciço* e o *Fenômeno* é a *minha prece*. Nessa canção, Padre Cícero atende ao pedido de Luiz Gonzaga para chover na sua terra seca; na C6, verso 5, *a asa branca* é o *Experienciador* e o *Fenômeno* percebido por ela o *ronco do trovão*. Luiz Gonzaga espera o *cantarino* anunciar as chuvas, quando estas cair ele ouvirá o canto da asa branca; no verso 10, o *Fenômeno* é o *teu cantar* e o *Experienciador* é o Luiz Gonzaga representado pelo pronome *eu*, recuperado na conjugação em primeira pessoa do singular do verbo *querer*. Nesse verso, o *Fenômeno* é atribuído ao vento *cantarino*, o qual Luiz Gonzaga espera ouvir, trazendo a esperança de muita chuva no sertão. Na C18, o *Experienciador* é o *matuto* que ouve o *jogo (Fenômeno)* num radinho japonês, objeto importado que era novidade na Região Nordeste; a C19 possui um *Experienciador* genérico e não identificado, o *ouvir* é atribuído a uma entidade que não está citada na canção nem é o participante consciente que compôs a canção, indica apenas o processo mental.

VER e OLHAR

(C3) 1. Quando **oiei** a terra ardendo/2. Qua fogueira de São João/.../ (p. 70)

(C4) /.../3. Ai, se eu tivesse asa/4. Inda hoje eu **via** Ana/.../ (p. 71)

(C5) /.../10. Quem é rico anda em burrico./11. Quem é pobre anda a pé./12. Mas o pobre **vê** nas estrada./13. O orvaio beijando as flô./14. **Vê** de perto o galo campina./15. Que quando canta muda de cor./ 16. Vai moindo os pés no riacho./17. Que água fresca, nosso Senhor/18. Vai **oiando** coisa a grane. /19. Coisas qui, pra mode **vê**./20. O cristão tem que andá a pé. (p. 72)

(C10) /.../16. Como **vê** nosso distino mercê tem nas vossa mãos/.../ (p. 77)

(C11) /.../6. Mas quando chega o tempo rico da colheita /7. Trabalhador **vendo** a riqueza, que beleza/8. Pega a família e sai, pelo roçado vai/9. Cantando alegre ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai/.../ (p. 79)

(C12) /.../11. **Olhando** pra Paulo Afonso/12. Eu louvo nosso engenheiro/.../15. Oi! **Vejo** o nordeste/16. Erguendo a bandeira/17. De ordem e progresso/18. A nação brasileira/19. **Vejo** a indústria gerando riqueza/.../ (p. 79)

(C14) 1. Se você **visse** como é o meu sertão/2. Aí você diria que eu falo com razão/.../ (p. 82)

As canções C3, C4 e C12 o participante *Experienciador* é o próprio Luiz Gonzaga. Na C3, o fenômeno percebido por ele é *a terra ardendo*, Luiz Gonzaga vê a sua terra sendo maltratada pela seca e a compara a uma fogueira de São João. Na C4, o participante *Fenômeno* é *Ana*. Na C12, o verbo *olhar* possui a acepção de *fixar os olhos* e *ver* possui o sentido figurado de *ter o conhecimento antecipado, de prever* (HOUAISS, 2001). No verso 11, Luiz Gonzaga fixa os olhos em Paulo Afonso e prevê o crescimento econômico do Nordeste com a construção da usina: */.../Erguendo a bandeira/De ordem e progresso/A nação brasileira/Vejo a indústria gerando riqueza/.../* (V16 ao V19).

Nas canções C5, C10, C11 e C14, os participantes *Experienciador* são entidades externas. Na C5, os processos *olhar* e *ver* são experienciados pelo *pobre* (*Experienciador*) que aparece no verso 12. Os Processos Mentais nessa canção expõe como o *pobre* enxerga o sertão de Canindé e mostra que, por ele andar a pé tem uma visão diferente do rico, que anda no burrico. Os *Fenômenos*, participantes vistos pelo *Experienciador* nessa canção, são as ações praticadas por entidades da natureza: */.../O orvaio beijando as flô./Vê de perto o galo campina./Que quando canta muda de cor./.../ Vai oiando coisa a grane./ Coisas qui, pra mode vê./O cristão tem que andá a pé./.../* (V13 ao V15 – V18 ao 20). Nessa canção, Luiz Gonzaga deixa implícito que as experiências visuais que o pobre tem são diferentes do rico no sertão de Canindé, pois o pobre vê de perto as belezas da natureza quando anda a pé *nas estrada* (V12) (circunstância de lugar).

Na canção C10, o participante *Experienciador* é o interlocutor, o *doutô*. O processo *ver* nessa canção remete a todos os protestos dos nordestinos que são revelados na canção através da voz representativa dos nordestinos, esse processo funciona como um realce ao chamado de Luiz Gonzaga para ser observadas as reclamações e as necessidades do povo do Nordeste.

Na canção C11, o *Fenômeno* observado pelo *trabalhador* (*Experienciador*) é a *riqueza* trazida pela colheita farta, que o motiva a sair com a família para comemorar.

O *Experienciador* é o pronome tratamento *você* que representa o interlocutor de Luiz Gonzaga, com o qual este dialoga. O processo que está no tempo pretérito imperfeito do modo subjuntivo juntamente com a partícula condicional *se* antes dele, geram um sentido de condição: *se* o interlocutor de Luiz Gonzaga visse o seu sertão poderia confirmar o que ele fala de sua terra.

Os Processos Mentais, assim como os outros tipos de processo estão todos ligados ao contexto do Nordeste. Falam da capacidade e da forma do povo Nordestino em perceber a fauna, a flora, o outro, os objetos, enfim a sua terra. De uma forma geral, a percepção do experienciador tanto através da visão como da audição, possui um tom de orgulho, de alegria, de prazer em relação ao sentir sua terra. E quando vê ou ouve sua terra e os que nela vivem sendo maltratados percebemos um certo tom de protesto, de tristeza, de indignação.

O sertão é o lugar perfeito nas canções de Luiz Gonzaga é o lugar da saudade, sem modernizações, sem mudanças, o lugar onde ainda se dá valor aos laços familiares e de amizade. Um lugar para onde o migrante nordestino sempre quer voltar, onde se sente seguro e acolhido, sentimentos muitas vezes diferente dos que possuem em relação à cidade grande para onde migrou.

7.5. O movimento dos verbos num perfil quantitativo.

A figura 5, logo abaixo, exibirá os tipos de processos apresentados nas vinte canções analisadas, que correspondem aos dados quantitativos dos processos apresentados no *corpus*, o que nos dá uma visão do número de ocorrências por tipo de processo.

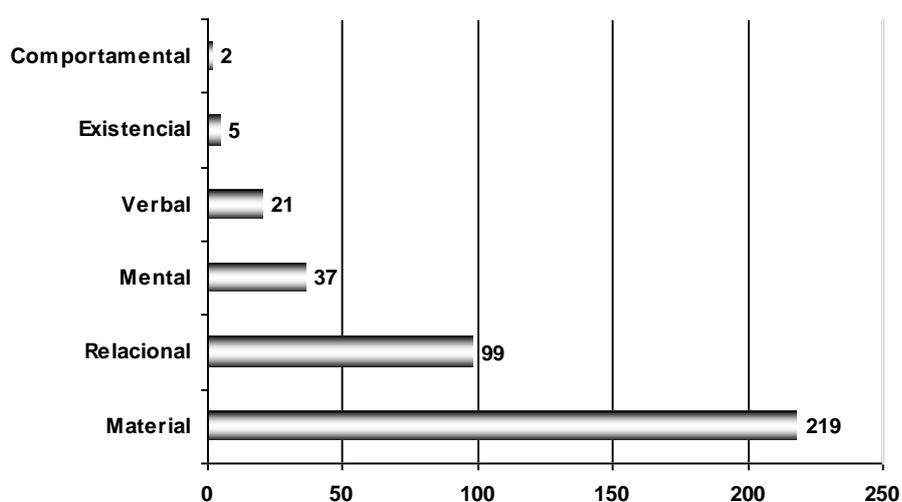


Figura 5 – Tipos de processo por número de ocorrências nas canções

Como podemos visualizar, num total de 383 processos, a maior ocorrência foi a dos processos materiais (219), os quais constituem as ações. A incidência desse processo em todas as canções e a sua marcação no *corpus* contribuiu para compor o perfil das canções de Luiz Gonzaga como uma prática discursiva que constrói a imagem de um ou mais participantes com uma atuação contínua em várias circunstâncias (exemplos na página 111 a 121 – análise dos processos materiais).

Os Processos Relacionais ocupam o segundo lugar em ocorrências (99), um número relevante do processo que representa os tipos de relações construídas por Luiz Gonzaga em suas canções e quem são os participantes dessa relação.

A ocorrência dos Processos Mentais é mais discreta, 37 ocorrências. Sua presença contribuiu para a análise de forma que, através desse processo pudemos detectar que crenças, valores e desejos representados nas canções.

Os Processos Verbais possui apenas 21 ocorrências, não foram incluídos na análise por não mostrarem dados relevantes para a pesquisa. Os Processos Existenciais tiveram 5 ocorrências, e os Processos Comportamentais, 2 ocorrências, são os processos que apresentaram menos ocorrências nas canções e também não foram analisados devido às suas propriedades não serem inerentes às canções selecionadas para a pesquisa.

De acordo com o perfil quantitativo de processos no conjunto de canções os nordestinos é um povo que age mais do que fala. E as suas ações estão sempre ligadas ao movimento do corpo e ao esforço físico.

A figura 6 apresenta um panorama geral do quantitativo de ocorrência dos processos em cada canção. Ela irá nos mostrar em que canção ocorre mais processos e menos processos.

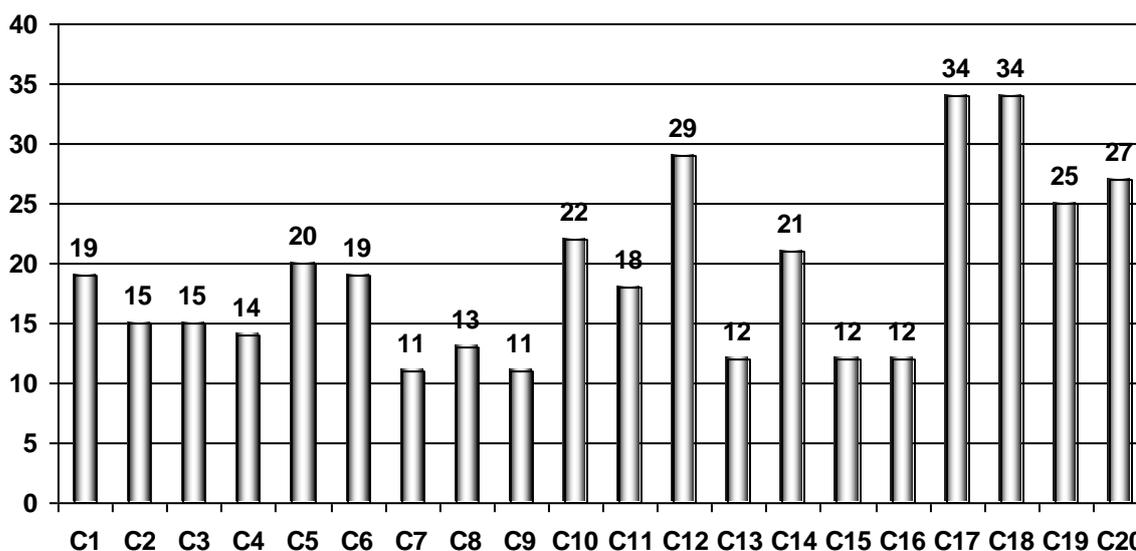


Figura 6 – Número de ocorrências de processos por canção.

As canções que mais apresentam processos são as canções C17 e C18 e as que menos apresentam são as canções C7 e C9. Porém, esses dados não significam que as canções que apresentam mais processos são as que têm mais relevância para a análise nem as que apresentam menos processos são as que têm menos relevância. O que acontece é que algumas canções possuem mais ocorrências de verbos do que outras. Não é o número de processos que irá determinar maior ou menor importância da canção para análise.

As figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12 que seguem abaixo e nas páginas seguintes apresentam, consecutivamente, as ocorrências dos Processos Materiais, Relacionais, Mentais, Verbais, Existenciais e Comportamentais em cada canção, o que nos dá um panorama quantitativo e também sinaliza a frequência com que os tipos de processos aparecem dentro do *corpus*.

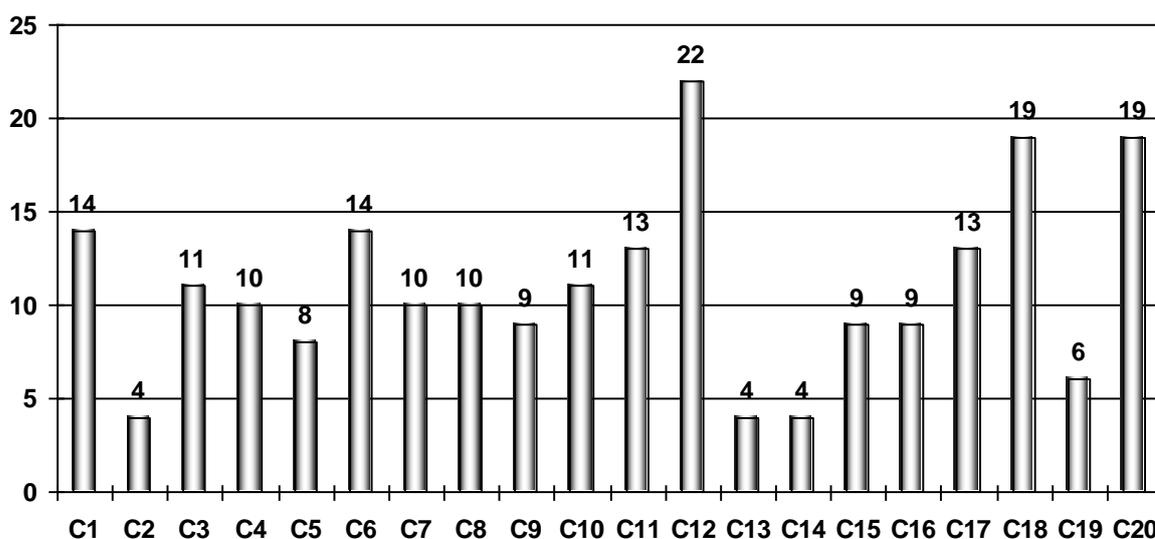


Figura 7 – Quantitativo de Processos Materiais por canção

Como a própria figura nos mostra, a presença dos Processos Materiais é constante em todas as canções. O número de ocorrências em cada canção é muito variável, o menor número registrado são 4 vezes e no máximo 22 vezes. Quanto maior a incidência desse processo numa canção maior é a quantidade de ações representadas.

O Processo Material posto em relação aos outros processos é o único que se apresenta em todas as canções. Nas canções C1, C3, C4, C6, C7, C8, C9, C11, C12, C15, C16 e C20 os Processos Materiais representam mais da metade dos processos que ocorrem em cada referida canção. Nas outras canções, esse tipo de processo ocorre em um número menor, mas não menos significativo.

A grande ocorrência desse tipo de processo nas canções analisadas deve-se ao fato de que a ação é uma marca forte na vida dos nordestinos. A própria região os obriga a desempenhar um número grande ações, pois é dinâmica e oferece atividades diversificadas. Cada estado da região Nordeste possui a sua marca, a sua cultura, as suas atividades. A visão da Região Nordeste como uma região de atividades simplificadas e homogêneas foi construída baseada em estereótipos sociais e situações estereotípicas sobre a região e cristalizados pela sociedade. Em seguida, apresenta-se um quadro com todos os verbos ocorridos nas canções e o seu número de ocorrências:

PROCESSOS	OCORRÊNCIAS	PROCESSOS	OCORRÊNCIAS	PROCESSOS	OCORRÊNCIAS
Abraçar	1	Enriquecer	1	Pentear	1
Açucarar	1	Entoar	1	Perder	1
Ajudar	2	Entrevistar	1	Pescar	1
Alegrear	2	Enviuar	1	Plantar	3
Alimentar	1	Erguer	1	Proteger	1
Amansar	1	Escolher	1	Publicar	2
Andar	4	Espalhar	1	Quebrar	1
Anotar	1	Esperar	1	Realizar	1
Apagar	1	Fabricar	1	Reclamar	1
Aparar	1	Fazer	8	Refogar	1
Aproveitar	1	Festejar	1	Relampejar	1
Arder	1	Ficar	1	Rezar	2
Assegurar	1	Fincar	1	Roncar	1
Atrapalhar	1	Findar	1	Sair	2
Bater	4	Funcionar	1	Salvar	1
Beber	1	Fungar	1	Secar	1
Beijar	1	Ganhar	1	Sentar	1
Botar	1	Garoar	1	Servir	1
Brigar	3	Gastar	1	Salvar	1
Cair	1	Gemer	1	Soltar	1
Cantar	17	Gerar	1	Soprar	1
Carregar	1	Grudar	1	Suar	1
Casar	1	Guardar	1	Subir	1
Cavar	1	Inaugurar	1	Tirar	1
Chegar	4	Ir	15	Tocar	1
Chorar	1	Jorrar	2	Tomar	2
Chover	3	Limpar	1	Tostar	1
Cobrar	1	Livrar	1	Trabalhar	3
Completar	1	Louvar	2	Trazer	11
Comprar	1	Lutar	1	Usar	2
Concretizar	1	Mandar	4	Varar	1
Correr	1	Molhar	1	Vencer	1
Cuidar	2	Morrer	2	Vestir	1
Dançar	3	Mudar	1	Viajar	1
Dar	5	Nascer	2	Vir	3
Defender	1	Ordenar	1	Virar	1
Desertar	1	Pagar	1	Voar	1
Disparar	1	Parar	1	Voltar	9
Eleger	1	Passar	2	Votar	1
Encher	1	Pegar	3	Zoar	1
Enfrentar	1	Penar	1		

TOTAL	219 PROCESSOS
-------	---------------

Quadro 2 – Processos Materiais por número de ocorrências nas canções

O número de processos materiais é grande, porém poucos são os processos que se repetem. A maioria deles aparece uma vez no conjunto de canções. Os Processos Materiais que mais ocorrem nas vinte canções analisadas são representados pelos verbos: *fazer*, *cantar*, *ir*, *dar*, *trazer* e *voltar*. Os dados nos

indicam que as ações praticadas pelos nordestinos são diversificadas e em grande quantidade. Demos um destaque especial para outros verbos representativos do processo material que encontramos com mais de uma incidência e menos de cinco, pois contribuem significativamente para a análise, são eles: *vir, trabalhar, dançar, chegar, plantar, bater, pegar, andar e mandar*.

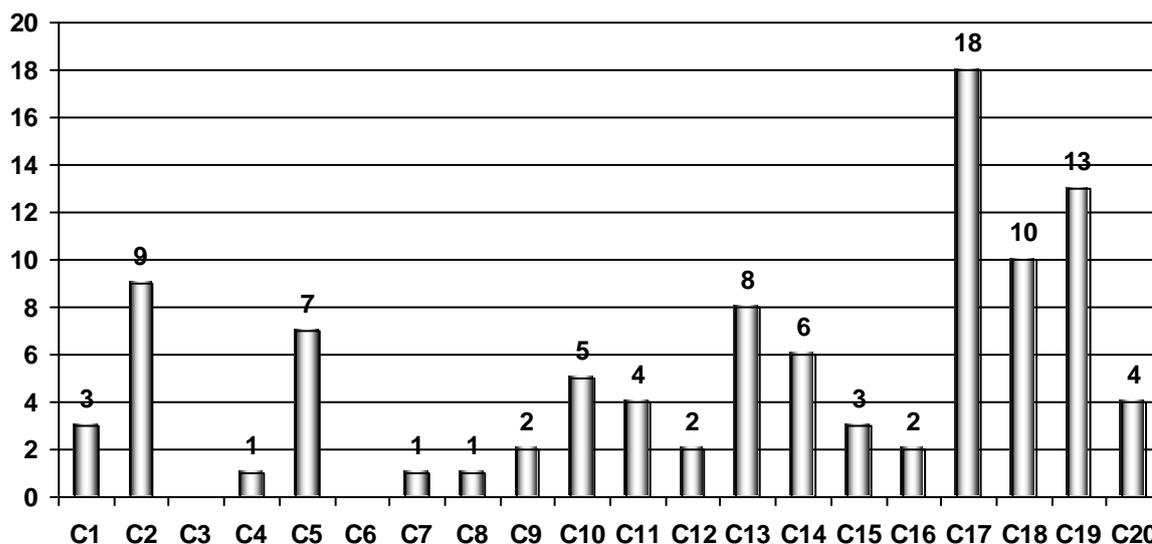


Figura 8 – Quantitativo de Processos Relacionais por canção.

O Processo Relacional merece destaque nas canções C2, C13 e C17, por representar a metade das ocorrências, e nas canções C14, C18 e C19 ocupam o primeiro lugar de ocorrências. Apesar de não aparecer em todas as canções, ter sua presença discreta nas canções C1, C4, C5, C8, C9, C10, C11, C12, C14, C15, C16, C18 e C20 e não se apresentar nas canções C3, C6 e C7, não deixou de contribuir significativamente para a análise do conjunto de canções, ele representou os tipos de relações existentes nas canções.

Processos	Ocorrências	Processos	Ocorrências
Dar	2	Representar	1
Estar	5	Ser	63
Ficar	1	Ter	24
Prestar	2	Valer	1
TOTAL		99 PROCESSOS	

Quadro 3 – Processos Relacionais por número de ocorrências nas canções

Os Processos Relacionais são aqueles que atribuem qualidade ou define ou identifica entidades. Dentro desse processo estão as perspectivas de

criação de identidades, de conferir atributos ou simbolizar entidades. Apesar das canções apresentarem mais Processos Materiais, é um verbo representativo do Processo Relacional que mais se repete nas canções: o verbo *ser*, ele aparece 63 vezes no conjunto de canções. Este é uma espécie de verbo padrão utilizado nos Processos Relacionais, devido ao fato dele possuir como função principal a ligação de características a alguém ou a alguma coisa, agora não só ligando, mas atribuindo valores ou identificando, constituindo identidades sociais.

O alto número de ocorrência desse verbo contribuiu para a composição de um perfil das canções analisadas em que é constante a tentativa de estabelecer relações, atribuindo valor ou identificando ou definindo os participantes. O verbo *ter* também se destacou na análise por seu número de ocorrências, também atribuiu valores e características aos participantes e denota posse. O verbo *estar*, apesar de ocorrer cinco vezes no conjunto de canções analisadas, não foi analisado por não apresentar resultados significativos para o estudo em suas ocorrências, talvez por possuir a característica de apresentar uma condição ou característica do participante temporariamente, é um verbo que significa algo estático. Os verbos *dar*, *ficar*, *prever*, *representar* e *valer* não são utilizados com frequência nos Processos Relacionais, porém podem surgir, assim como nas canções analisadas, devido à polissemia inerente aos verbos da língua portuguesa.

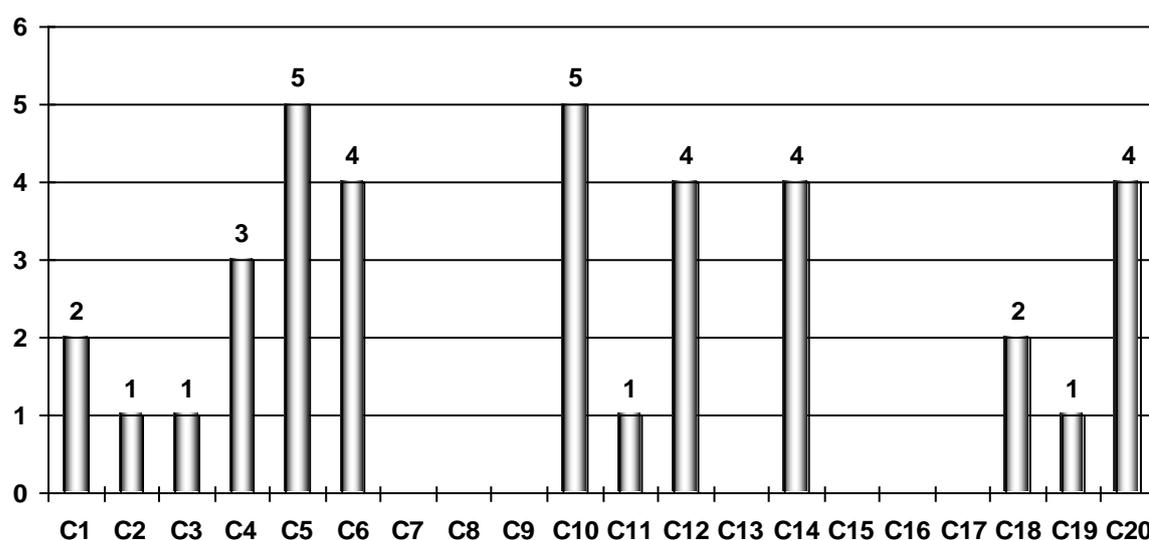


Figura 9 – Quantitativo de Processos Mentais por canção

Os Processos Mentais aparecem de forma discreta nas canções C1, C2, C3, C4, C5, C6, C10, C11, C12, C14, C18, C19 e C20. Em nenhuma das

canções eles ocorrem de forma predominante. Destacamos esse tipo de processo nas canções C6 e C12, pois em relação aos outros tipos de processo, ele se apresenta em segundo lugar nas ocorrências.

Processos	Ocorrências	Processos	Ocorrências
Acreditar	1	Olhar	3
Agüentar	1	Ouvir	7
Amar	1	Pensar	1
Contemplar	1	Querer	1
Escutar	1	Recordar	1
Esquecer	2	Saber	1
Faltar	2	Sentir	2
Lembrar	1	Ver	9
Matar	1	Viciar	1
TOTAL	37 PROCESSOS		

Quadro 4 – Processos Mentais por número de ocorrências nas canções

Os Processos Mentais mais recorrentes são os da percepção: *olhar*, *ouvir*, *ver* e *escutar*. Semanticamente o primeiro e o penúltimo verbo estão próximos, devido a isso o verbo *olhar* foi analisado, mesmo com apenas três ocorrências no conjunto de canções, da mesma forma foi o tratamento com o verbo *escutar*, que ocorreu apenas uma vez, mas possui uma semelhança semântica com o verbo *ouvir*. As ocorrências desses verbos nas canções analisadas nos deram a oportunidade de analisar como são percebidas as entidades pelos participantes através dos sentidos visual e auditivo. Os outros verbos aparecem discretamente.

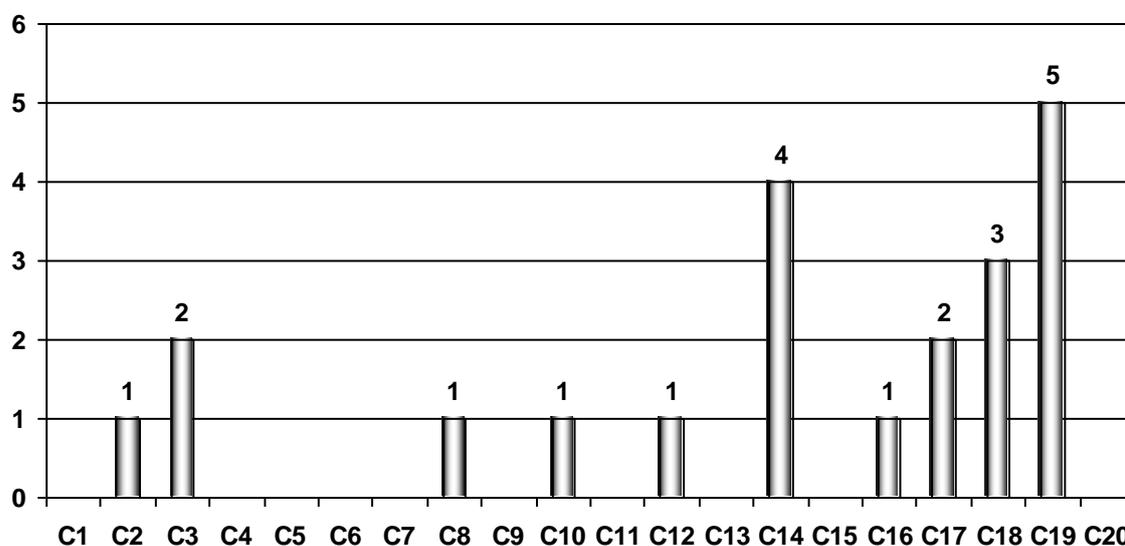


Figura 10 – Quantitativo de Processos Verbais por canção

O Processo Verbal tem sua presença nas canções ainda mais discreta que o Processo Mental, representam 5,48% das ocorrências do total de processos nas canções. Suas ocorrências não serão analisadas por não apresentarem dados relevantes para o resultado da pesquisa. Este processo representa os verbos dissentes, através da sua análise é possível revelar que expressões mentais simbólicas são verbalizadas pelos participantes e em que circunstâncias. Ele ocorre nas canções C2, C3, C8, C10, C12, C14, C16, C17, C18 e C19. Os Processos Verbais nas canções são representados pelos verbos: *falar*, *dizer*, *pedir*, *perguntar*, *intimar*, *afirmar*, *cantar* e *protestar*.

Processos	Ocorrências	Processos	Ocorrências
Afirmar	1	Intimar	1
Cantar ²⁰	1	Pedir	1
Dizer	7	Perguntar	1
Falar	7	Protestar	2
TOTAL		21 PROCESSOS	

Quadro 5 – Processos verbais por números de ocorrência nas canções.

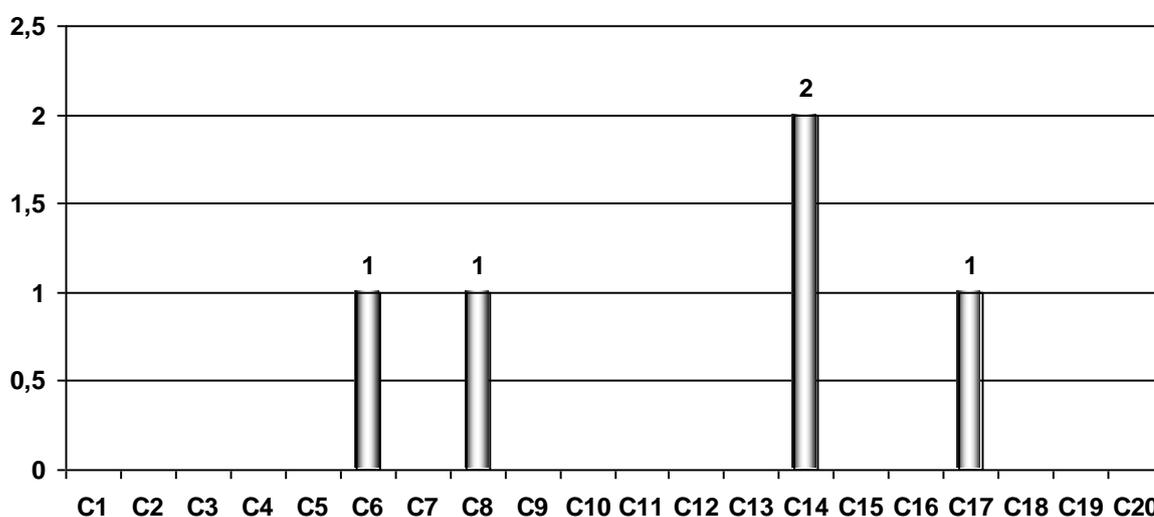


Figura 11 – Quantitativo de Processos Existenciais por canção

²⁰ Na análise das canções esse verbo aparece tanto com processo verbal como processo material devido a sua natureza polissêmica. O que determinará o seu sentido é o contexto.

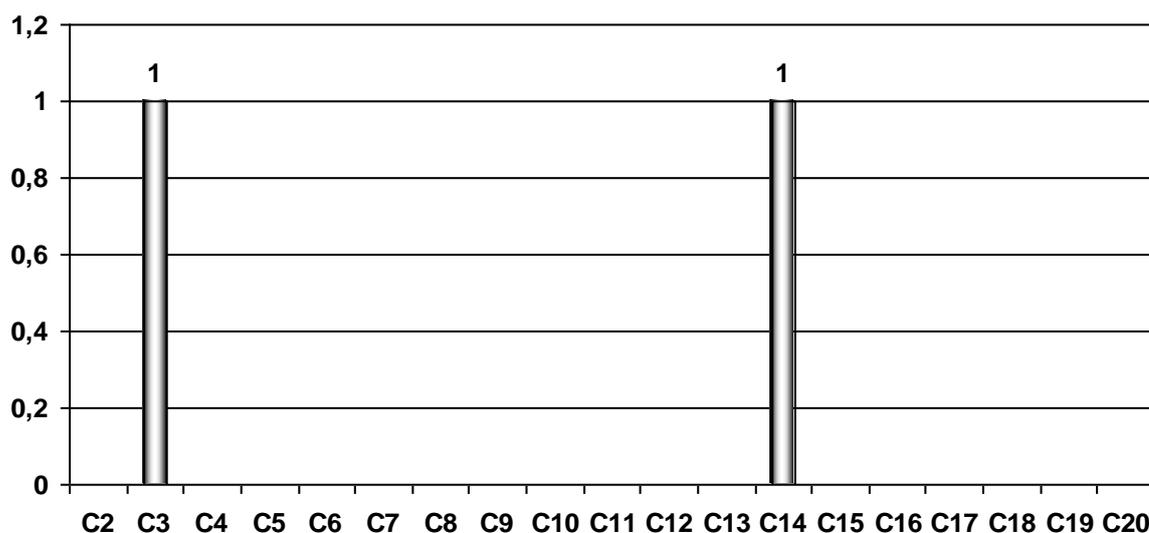


Figura 12 – Quantitativo de Processos Comportamentais por canção

Os Processos Existencial (1,3% das ocorrências do total de processos nas canções) e Comportamental (0,52% das ocorrências do total de processos nas canções) não foram levados em conta para a análise devido a sua presença quantitativa irrelevante, pois não pertencem ao perfil de canções analisadas. Em relação ao total de processos analisados em cada canção, o Processo Existencial só ocorre nas canções C6, C8, C14 e C17, somando no geral 5 ocorrências. Apesar de ter alcançado o número proposto de limite mínimo de ocorrências, ele não apresenta informações significativas para a análise. Já o Processo Comportamental aparece nas canções C3 e C14 num total de 2 ocorrências.

Os verbos representados pelos Processos Comportamentais são: *chorar* e *desesperar*, os dois só ocorrem uma vez cada um no conjunto de canções analisadas. Os verbos representados pelo Processo Existencial é o verbo *haver*, aparece cinco vezes no conjunto de canções analisadas.

CAPÍTULO 8

As canções de Luiz Gonzaga como prática social

A canção é a prática discursiva ligada à prática social do cantor e do compositor. Essa prática discursiva muitas vezes depende do momento histórico em que é produzida, estando muitas vezes interligada a movimentos políticos, econômicos, culturais, sociais, etc. Uma das práticas sociais vinculada ao cantar e ao compor é sensibilizar os ouvintes para temáticas variadas. No caso das canções de Luiz Gonzaga, este possui a prática social de revelar os problemas do Nordeste para as autoridades e para as outras regiões do país, representando uma identidade regional. Porém esta prática acabou por reforçar a formação de estereótipos nordestinos e reproduzir um discurso que favorecia a indústria da seca e reafirmava as relações de poder da época.

A maioria dos ouvintes/leitores das canções de Luiz Gonzaga não percebe os fios ideológicos tecidos em suas canções. O fator ideológico nas canções de Luiz Gonzaga está condicionado às convenções sociais da época e sob o poder de grupos formados por políticos, latifundiários e empresários regionais. As canções foram produzidas em diferentes situações históricas do país, porém em todas elas o Nordeste apresenta-se como uma região dominada pelo poder público municipal, regional e/ou federal, com quem sempre mantinha uma relação de dependência quanto ao desenvolvimento social, econômico, político e cultural da região. Além do mais, a postura política que Luiz Gonzaga defendia sempre foi a do partido dominante, cuja ideologia era direitista, postura política que pertenceu ao poder público do Brasil por muitos anos. Segundo Dreyfus (2000), Luiz Gonzaga passou a se envolver mais com a política depois de seu parceiro Humberto Teixeira se candidatar a Deputado Federal, fez campanha para o seu amigo e para as eleições presidenciais de 1950. Segundo a autora, Luiz Gonzaga dizia que era muito próximo do Marechal Eurico Gaspar Dutra, presidente da República de 1946 a janeiro de 1951, o qual o convidava para cantar nas cerimônias oficiais de seu governo. Na era Vargas pregava publicamente ser Getulista convicto. Mas, também tiveram espaço nas suas canções, as grandes obras de Café Filho e Juscelino Kubitscheck.

Como Luiz Gonzaga foi criado numa sociedade submissa, logo cedo aprendeu o respeito à hierarquia e a obediência aos que lhe eram indicados como superiores. Conseqüentemente também obedecia a uma ordem social de cada época. É normal o seu público não perceber esses fios ideológicos, pois segundo Fairclough (2001), “as ideologias construídas nas convenções podem ser mais ou menos naturalizadas e automatizadas, e as pessoas podem achar difícil compreender que suas práticas normais poderiam ter investimentos ideológicos específicos”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 120)

Algumas canções revelam os problemas do Nordeste, as suas tradições, seu lado positivo, sua modernização, reproduzindo a visão populista, a ordem social ditada pela política brasileira da época e pela visão tradicional da política regional. A prática discursiva de Luiz Gonzaga contribui para manter as relações de poder da época, reproduzindo o discurso da ordem social vigente. Nas canções *Vozes da seca* e *Feijão com côve*, carregadas de um tom de protesto, Luiz Gonzaga tenta ir de encontro com as relações de poder, porém só consegue, mais uma vez, reproduzir o discurso da seca, que foi construído unicamente para alimentar a “indústria da seca”.

Segundo Oliveira (1984), na década de 50 algumas ações foram tomadas para minimizar a seca no Nordeste, como a criação do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), em 1952, diante da pressão exercida na região durante a estiagem do início de 1951. O Departamento Nacional de Obras Contra a Seca (DNOCS), surgido durante as secas dos primeiros anos do século XX, liberou verbas orçamentárias reforçadas com recursos de emergência e socorreu cerca de 365.000 flagelados pela seca. Com o relatório do Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), criado em 1956 pelo presidente Juscelino Kubitschek, começou a nascer a idéia de criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), que foi concretizada em dezembro de 1959. Porém todas essas ações não implicaram na resolução permanente dos problemas nem na destinação completa dos recursos financeiros aos nordestinos castigados com a seca.

Esses órgãos tinham a missão de elaborar um plano de emergência para combater os efeitos das secas e ajudar as pessoas que viessem a ser atingidas. Mas o que nos conta a história é justamente o contrário: o ciclo de secas no Nordeste contribuiu para o enriquecimento ilícito de muitas pessoas, entre elas,

autoridades políticas, funcionários, empresários da região, os chamados “Ladrões de Casaca”, que segundo Oliveira (1984), fundaram uma organização para esse fim, chamada a “Indústria da Seca”.

Apesar de ter como objetivo a extinção dos problemas gerados pela seca, as estratégias dos governos no decorrer dos anos mostraram-se insuficientes e geraram uma política de favorecimento para uma minoria e a exploração de uma maioria. Então, não era conveniente para os altos poderes da República considerar devidamente o problema que envolvia milhares de nordestinos. Muitos deles até morreram de fome, sem poder plantar nem para comer, muito menos para ter uma renda de subsistência. Segundo Oliveira (1984), além da seca alimentar o enriquecimento ilícito, ela servia também como objeto para os poderes públicos usarem para fins eleitoreiros, tomando-a como um agente intermediário para a “política de favores”, o que permanece até hoje.

Essa política de favorecimento de uns, através das verbas destinadas para dizimar a seca no Nordeste, foi beneficiada nas canções de Luiz Gonzaga de duas formas: a primeira através das canções que trazem a imagem do Nordeste como uma região seca, desértica e miserável, apresentando a região como necessitada de obras urgentes contra a seca e a segunda através das canções que apresentam o Nordeste como uma terra perfeita de muita fartura, essas pretendem apresentar uma região promissora quando se pode contar com muita água. Quanto mais falar das dificuldades do Nordeste ou das chances promissoras da região, mais investimentos seriam atraídos, o que significa dizer mais verbas, que por sua vez significa dizer mais dinheiro, que mais tarde alimentaria os bolsos de alguns representantes políticos e econômicos da região Nordeste da época.

Segundo Coelho (1985), os grandes latifundiários juntamente com os seus aliados políticos interferiam nas decisões políticas no âmbito federal, estadual e municipal e se beneficiavam dos investimentos e créditos bancários concedidos destinados a dizimar os efeitos da seca, de forma que os subsídios concedidos eram aplicados em setores que em nada contribuíam com melhorias para a população pobre. E ainda, os que faziam parte dessa grande indústria da seca se aproveitavam da reprodução do discurso que pregava a seca como a responsável pela miséria e o atraso do Nordeste, e não pagavam as suas dívidas.

A seca no Nordeste é conhecida como a grande vilã, como um elemento desestabilizador da economia e da vida social nordestina, a seca é

culpada por toda a miséria, violência e migração da região. Esse tipo de discurso naturaliza a seca como responsável pelo atraso socioeconômico do Nordeste e eterniza a problemática, impedindo que ações eficazes sejam adotadas. Essa prática discursiva era reproduzida por Luiz Gonzaga nas canções que possuem a temática da seca, dessa forma ele contribui com a visão estereotipada das pessoas radicadas em outras regiões do país sobre o Nordeste, as quais, na sua maioria, ignoram a realidade da região, sobre

.../ a sua elevada produção agrícola e mineral e o papel desempenhado por seus trinta milhões de habitantes, como força de trabalho, na região e fora dela, e como consumidora de produtos industrializados e agrícolas, oriundos das regiões mais ricas; .../ ignoram que as terras do semi-árido são muito ricas em sais minerais e que nelas existem grandes áreas que podem ser beneficiadas com a irrigação, para que aí se desenvolva a agricultura, .../ ignoram que as verbas destinadas a combater os efeitos das secas no Nordeste, nas ocasiões de crise, apontadas como muito elevadas, têm sido bastante inferiores àquelas destinadas à construção de obras monumentais e de interesse discutível, .../ ignoram também que, na maioria das vezes essas verbas são mal empregadas, destinando-se à construção de açudes que não resistem às primeiras enxurradas de após seca, ou de estrada que vão beneficiar aos grandes proprietários de terra, em detrimento das comunidades rurais. (ANDRADE, 1985, p. 6-7)

Luiz Gonzaga não utiliza os discursos políticos em suas canções de forma totalmente inocente, ele mesmo, numa entrevista a Dreyfus em 1987, se assume como partidário de direita, contra o comunismo e ainda vivia tecendo elogios à ditadura militar, por esse motivo vivia em pé de guerra com o seu filho Gonzaguinha, o qual vivia engajado em movimentos estudantis de oposição ao regime militar e não admitia a incoerência e a falta de consciência política do pai diante dos horrores da ditadura.

O Gonzaguinha sabia que eu era muito pelos militares. Eu tinha sido soldado durante quase nove anos, e eu sentia naquele meio um engrandecimento muito grande para a minha pessoa. Eles me chamavam para cantar para eles e eu me apresentava diante de 20, 30 generais, cantando as coisas do Sertão, porque militar gosta muito de música que decanta o trabalho, a força, a coragem, a capacidade de desenvolver a terra, tudo que minha música cantava. Uma vez eu cantei para Castelo Branco, numa festa grande que houve em Fortaleza. No final, ele me cumprimentou e disse: “Gosto muito de você, Luiz”. (Entrevista de Luiz Gonzaga in DREYFUS, 2000, p. 262)

Luiz Gonzaga se sentia na obrigação de exaltar os militares por ele ter sido um deles, ignorando toda a política de tortura da ditadura. Segundo Drayfus (2000),

Para Gonzaguinha, a adesão do pai à ditadura feria três vezes. Era doloroso vê-lo defender uma política odiosa; era doloroso vê-lo se ridicularizar tocando para militares que não davam nenhum valor à sua arte. O sanfoneiro não percebia que, para esses poderosos, ele não passava de um pobre saltimbanco, apenas com uma vantagem: o velho “Lua” não se opunha à ditadura, como grande parte da classe artística. Além do mais, não pedia cachê alto. Era doloroso, enfim, ser novamente abandonado pelo próprio pai, na hora em que a censura apertava. (DREYFUS, 2000, p. 262)

As letras das canções de Luiz Gonzaga não afirmavam a ditadura mas, também não a contradiziam, diferente da maioria dos artistas da época que faziam canções criticando o movimento. Por este motivo, poucas de suas canções sofreram censura, foi no governo Médici que Luiz Gonzaga recebeu uma notificação de censura de três canções sua: *Asa branca*, *Vozes da seca* e *Paulo Afonso*, porém isso não o fez mudar de idéia, continuando a defender a ditadura, e ainda afirmou publicamente que

“essa coisa de tortura é jogada dos comunistas, pode haver tido alguma besteirinha de lado da Secretaria de Justiça” e que o Castelo Branco era um “presidente muito civilizado”, que o General Geisel era “um grande estadista”... (DREYFUS, 2000, p. 262)

Causando uma grande decepção aos jovens e aos artistas da época, que o considerava um grande mestre da Música Popular Brasileira.

Outra canção sua censurada foi *Feijão cum Côve*, cujo título original era *Olá Seu Generá*, ele a cantou diversas vezes no rádio e era uma de suas canções mais pedidas pelo público. Originalmente sua letra foi composta da seguinte forma:

Ai seu generá,/Feijão cum côve que talento pode dar?/ Cadê a banha pra panela refogá? Cadê o açúcar pro café açucará?/ Cadê o lombo, cadê a carne de jabá?/ Que quarqué dia as coisas têm que melhorá/ Que sem comida ninguém pode trabaiá./ Seu generá/ Feijão cum côve que talento pode dar? *Luiz Gonzaga e Jeová Portella* (DREYFUS, 2000, p. 115)

As autoridades da época acharam muito subversivas e irreverentes as perguntas feitas ao General. Para conseguir gravá-la, Luiz Gonzaga e o seu parceiro

Jeová Portella mudaram o título da música que passou a ser *Ai o que será?* e o seu refrão (ver canção na íntegra na página 69).

As canções de Luiz Gonzaga reforçam a constituição de estereótipos nordestinos assim como reduz a identidade nordestina ao flagelado da seca, reproduzindo a ordem social da época que era ditada pelos grandes latifundiários, aliados a políticos e empresários influentes na região Nordeste, os quais mantinham as relações de poder, cuja prática discursiva pregavam o Nordeste como região da seca, para assim o Governo Federal mandar cada vez mais subsídios para socorrer a região. Esses subsídios quando empregados em obras, favoreciam apenas os donos de fábrica, os latifundiários, os industriários, ou seja, a minoria. No discurso da seca a fome, a miséria, o cangaço que assolavam o Nordeste eram consequências apenas da seca. Esse discurso foi reproduzido nas canções de Luiz Gonzaga, reforçando a imagem de um Nordeste homogeneizado, de um povo cuja identidade é singular.

Linguisticamente precisamos manter uma postura de um povo que sabe falar, se expressar, gesticular através da fala, seja escrita ou falada. Precisamos adotar práticas discursivas que revelem para o mundo todo a grande diversidade cultural que existe na nossa região, a competência que temos em nos adaptarmos ao novo, ao moderno. Precisamos adotar medidas em nossa educação que trabalhe não só as canções, mas todo tipo de texto com um olhar crítico para combatermos práticas manipuladoras, que tornam opacas as relações hegemônicas envolvidas nos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta das canções de Luiz Gonzaga é a criação de uma canção autêntica do Nordeste para ser vendida no Sul, revelada como uma representação da identidade regional do Nordeste, exigindo um sentido de unidade e pensada nos personagens do sertanejo, do vaqueiro, do retirante, etc. Essa prática discursiva contribuiu para reforçar a formação de estereótipos que foi alimentada pela exposição desses personagens com suas características físicas, psicológicas, suas crenças, seus valores, suas relações, sua linguagem, seu ambiente geográfico, seu contexto sociocultural. Cantar tais características não significou reproduzir uma cultura, mas, sobretudo (re)construir uma cultura baseada em grande parte num padrão social imaginário e único de uma região. Através de sua visão emoldurada do Nordeste, Luiz Gonzaga ativa um espaço mítico, perfeito, onde o único defeito é a seca.

É inquestionável que Luiz Gonzaga foi um grande divulgador e guardião da identidade cultural nordestina, porém a constituição dessa identidade em sua prática discursiva propiciou o reforço de estereótipos nordestinos.

Segundo o próprio Luiz Gonzaga, cada vez que cantava o Nordeste, sentia-se mais perto de suas origens. Por este motivo, quis assumir uma imagem que representasse o nordestino. Sob a influência do acordeonista famoso, Pedro Raimundo, considerado o representante do povo do Rio Grande do Sul que se vestia com trajes típicos de sua região, Luiz Gonzaga compõe, o que para ele funciona como uma representação social do nordestino, assumindo o papel de um artista regional, assim como Pedro Raimundo. E passou a se apresentar com roupas de vaqueiro e chapéu que lembravam Lampião.

Luiz Gonzaga conseguiu a atenção dos migrantes nordestinos radicados nas cidades grandes, pois a sua imagem os levava de volta para a sua terra natal, porém também conseguiu marcar o Nordeste e o nordestino com o estereótipo de valente, de violência, de macheza. No Sul, Lampião representava a própria violência e rebeldia, por este motivo, Luiz Gonzaga, ao se assumir como representante da cultura nordestina, utilizando como parte constitutiva uma indumentária típica da região: alpercatas de couro, roupa de vaqueiro e chapéu de

couro, as quais também eram utilizadas pelos cangaceiros, estereotipou os homens nordestinos,

como homens primitivos, bárbaros, alheios à civilização e à civilidade, que embora fossem homens comuns, escondiam uma fera pronta a se revelar. “Às vezes nem parecia gente”. O Nordeste seria a terra do sangue, das arbitrariedades, região da morte gratuita, o reino da bala, do Parabelum e da faca peixeira. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 126)

Os “sulistas” desconheciam os costumes e a diversidade cultural do Nordeste, então, Luiz Gonzaga passou a ser a confirmação dos estereótipos nordestinos cristalizados pela sociedade.

Em suas canções, Luiz Gonzaga vai de encontro com a visão de que um sujeito pós-moderno seja possuidor de identidades múltiplas. Ele resistia à descontinuidade e fragmentação do sujeito moderno. Luiz Gonzaga era muito tradicional, supervalorizava o passado, para ele as experiências passadas de geração em geração e a preservação de símbolos da cultura nordestina eram a garantia de perpetuação da identidade cultural do povo do Nordeste. Em muitas de suas canções ele traz o Nordeste inventado pelo “romance de trinta”, mais especificamente por José Américo e Raquel de Queiroz, que segundo Albuquerque Júnior (2001, p. 111) inventaram um Nordeste tradicional escolhendo entre “lembranças, experiências, imagens, enunciados, fatos, aqueles que consideram essenciais e característicos desta região, de um tipo regional”. Que para o autor, eles “selecionam imagens e enunciados, formas e materiais de expressão que se coadunam com uma dada visibilidade e dizibilidade do Nordeste, as do Nordeste como o lugar da conservação de uma identidade ameaçada de se perder”. Luiz Gonzaga aparece como defensor dessa identidade ameaçada de se perder, e participa dessa invenção baseada no próprio Nordeste.

Luiz Gonzaga, conhecedor do poder de validação da região Sul e Sudeste para os trabalhos, ditos populares, da região Nordeste, constrói uma representação da música do Nordeste para o Sul adequando as suas canções para o mercado musical da época.

Suas canções serviram também de vetor para alimentar a indústria da seca, pois revelam um sertão castigado pela fome e pela miséria, causadas pela seca. E foi para chamar a atenção das outras regiões e das autoridades políticas que gravou canções como Asa branca, Vozes da seca, Sertão de aço, etc. Porém

essa prática discursiva contribuiu na construção da imagem de um Nordeste homogeneizado, o espaço do atraso, do subdesenvolvimento econômico, uma região desértica de um povo esfomeado e miserável, que precisava abandonar sua terra para sobreviver. Com a construção dessa imagem o governo federal da época enviava mais subsídios para socorrer a população do Nordeste, porém as verbas só privilegiavam uma pequena parte da população: os industriários, os latifundiários, as elites políticas da região.

Na análise da Produção do Texto (categoria pertencente à dimensão textual) percebemos uma relação entre a Intertextualidade e Interdiscursividade e a Hegemonia. Os fios ideológicos imbricados nas canções de Luiz Gonzaga contribuíram por naturalizar as práticas discursivas que pregam a seca como o único elemento desestabilizador da economia e da vida social do Nordeste, o motivo do subdesenvolvimento da região. O que torna opaca as relações de dominação dentro do Nordeste, onde grupos econômicos e políticos poderosos utilizam essas práticas discursivas para divulgar a imagem do Nordeste como uma região devastada, dessa forma atraíam ajuda governamental, como anistia de dívidas, verbas de emergência e renegociação de empréstimos. Estas medidas auxiliares nunca beneficiaram aqueles que realmente sofrem com a estiagem, ao contrário serviam apenas para uma minoria, a qual retinha o poder na região. Essa ordem discursiva imposta pelos grupos poderosos eterniza o problema da seca, impedindo que medidas eficazes sejam tomadas para dizimar as suas consequências e fortalecendo os grupos políticos e econômicos que se aproveitam do flagelo da região em benefício próprio.

Com a análise do *ethos discursivo*, percebemos que Luiz Gonzaga, através do seu ethos mostrado nas canções, constrói a representação do nordestino como um povo incapaz de perceber as lutas hegemônicas na sua região e reagir a elas; como um povo que não consegue se desenvolver socialmente e economicamente devido à seca na região e trata esse fenômeno como natural, e às vezes, como religioso, como um povo que precisa migrar para outras regiões do país para poder sobreviver, deixando para trás sua terra, seu roçado, sua família. Porém, o espaço Nordeste representado nas canções é um lugar parado no tempo passado, um lugar para onde o migrante sempre quer voltar, um lugar suspenso no tempo, onde o migrante nordestino espera reencontrar tudo do mesmo jeito que deixou ao partir.

As canções de Luiz Gonzaga possuem um emaranhado de fios ideológicos, através dos quais ele tenta convencer o seu público a consumir suas canções e naturalizar as ações da indústria da seca como progressistas para a Região Nordeste.

Com a análise da Intertextualidade pudemos perceber a recorrência a textos anteriores, a fim de reafirmar a problemática da seca na Região Nordeste.

A análise da Transitividade revelou que todas as ações, relações e sentimentos representados estão diretamente ligados ao Nordeste. Os participantes na sua grande maioria, pertencem à fauna, à flora, ao folclore, às crenças, ao povo nordestino, assim como as circunstâncias, que se passam no Nordeste. Dessa forma, reforça a representatividade da cultura nordestina que Luiz Gonzaga constrói em suas canções. Essa representação nordestina é uma invenção imagético-discursiva que produz e reproduz discursos políticos obedecendo à ordem discursiva da época. Em suas canções, Luiz Gonzaga recorre diversas vezes aos textos folclóricos da região Nordeste. Essa estratégia linguístico-discursiva constitui um discurso baseado na tradição, de um Nordeste estático onde não se admite mudanças, um lugar mítico, perfeito.

A representação social do migrante nordestino nas canções de Luiz Gonzaga é de um povo que sofre ao serem obrigados pela seca a deixar a sua terra natal e migrarem para cidades grandes até então desconhecidas para eles.

Apesar de Luiz Gonzaga ser conhecido como um ícone nacional que divulgou a cultura do Nordeste para as outras regiões, na verdade, ele também possuía uma larga visão comercial da sua carreira, e percebeu o sucesso de suas músicas entre os migrantes nordestinos, então, passou a participar da representação social de um povo marcado por estereótipos, com o intuito também de promover uma escuta do Nordeste ligada a sua própria cultura popular: as retiradas, a seca, a devoção a Padre Cícero, o cangaço, a religiosidade, a força do sertanejo, a devoção aos santos. Luiz Gonzaga participou de uma grande invenção comercial que garantiu a reprodução dos discursos das elites políticas e econômicas da região, de forma que fossem preservados e divulgados para as outras regiões do país.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALTHIER-REVUZ, Jacqueline. Entre a transparência e a opacidade – um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (Org.). Imagens de si no discurso: a constituição do ethos. São Paulo: Contexto, 2005, p. 9-28.

_____. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, Ruth (Org.). Imagens de si no discurso: a constituição do ethos. São Paulo: Contexto, 2005, p. 119-144.

ANDRADE, Manoel Correia de. A SECA: Realidade e Mito. Pernambuco: Editora ASA. 1985.

_____. A problemática da seca. Recife: Líber Gráfica e Editora, 1999.

ANDRADE, Tadeu Luciano Siqueira. A obra de Zé Dantas de Carnaíba ao mundo do Lingüístico ao social. Disponível na internet:<http://www.filologia.org.br/iccnlf/6/11.htm>. Acesso em 28 de jun.2007.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Brasil, Histórias, Costumes e Lendas. São Paulo: Editora Três, 2000. Disponível em:
<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/7tipos/vacanod.html>. Acesso em 24.fev.2009.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. O Discurso no Romance. In: BAKHTIN, Mikhail. QUESTÕES DE LITERATURA E DE ESTÉTICA - A Teoria do Romance. Tradução (do Russo) de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002, p. 71-163.

_____. (Volochínov) Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi, com colaboração de Lúcia Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 9. ed., São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de Barros e FIORIN, José Luiz (orgs.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BENTES, A. C.; MUSSALIM, F. Introdução à Lingüística: Domínios e Fronteiras. Vol. 2. São Paulo: Cortez, 2001.

BRANDÃO, H. N. Introdução à Análise do Discurso. 8. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

CAMARANO, Ana Amélia & ABROMOVAY, Ricardo. Êxodo rural, envelhecimento e masculinização no Brasil: Panorama dos últimos 50 anos. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://www.econ.fea.usp.br/abramovay/artigos_cientificos/1999/Exodo_rural.pdf. Acesso em 19 de ago. 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. Coordenação da tradução Fabiana Komesse. São Paulo: Contexto, 2004.

COELHO, Jorge. As secas do Nordeste e a Indústria da secas. Petrópolis: Vozes, 1985.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. Gêneros Textuais e Ensino. 3. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, pp. 107-121.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 24.02.2009.

DREYFUS, Dominique. Vida de viajante: A saga de Luiz Gonzaga. 2. ed. São Paulo: editora 34, 1996.

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (Org.). Imagens de si no discurso: a constituição do ethos. São Paulo: Contexto, 2005, p. 29-56.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

GARCIA, Mylene Fonseca. Textualidade e dialogismo em *Admirável mundo novo* e *Matrix*. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GENETTE, Gerárd. Palimpsestes – la littérature au second degree. Paris: seuil, 1982. *apud* KOCH, Igedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade: diálogos possíveis. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 8. ed., 1999, p. 25-75.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 1. ed. Rio de Janeiro: Pp&A, 2001.

HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. *Context of situation*. In: Halliday, M. A. K. & Hasan, R. (1989). Language, context and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective. Oxford: OUP.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro De Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JORGE, Sabrina; HEBERLE, Viviane Maria. Análise Crítica do discurso de um folder bancário. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). Gêneros textuais. Bauru: Edusc, 2002, p. 177-198.

KAHMANN, Andréa Cristiane. Intertextualidade e interdisciplinaridade na obra *De todo lo visible y lo invisible*, de Lucía Etxebarria. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/inteetxe.html>. Acesso em 08 de nov. 2008.

KOCH, Igedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade: diálogos possíveis. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LEITÃO, Cleide Figueiredo. Os outros também somos nós. Jornal “A página”, nº 125, Rio de Janeiro, ano 12, julho de 2003, p. 19. Disponível em: <http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=2565>. Acesso em 24.fev.2009.

LIMA, Rossini Tavares de. O que é Maracatu? Jangada Brasil. Ano VIII, Edição 87, fevereiro de 2006. Disponível em <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro87/fe87002c.asp>. Acesso em 24.fev.2009.

MAINGUENEAU, Dominique. Cenas da enunciação. Organização Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a constituição do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

_____. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes/Editora da UNICAMP, 1997.

MEURER, José Luiz. Integrando estudos de gêneros textuais ao contexto de cultura. In: KARWOSKI, Acir Mário, GAYDECZKA, Beatriz e BRITO, Karim Siebeneicher (Orgs.). Gêneros Textuais: Reflexão e ensino, 2ª ed. Rio de Janeiro: 2006, pp. 165-182.

_____. Gêneros Textuais na análise crítica de Fairclough. In: MOTTA-ROTH, Desirée; MEURER, J.L.; BONINI, Adair et. Al. Gêneros: teorias, métodos, debates. São Paulo: Parábola Editorial, 2005, pp. 81-106.

_____. Uma dimensão crítica do estudo dos Gêneros textuais. In: MEURER, José Luiz; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). Gêneros textuais. Bauru: Edusc, 2002, p. 17-29.

MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (organizadoras). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Christina (orgs.). Introdução à lingüística: domínios e fronteiras, v.2. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 101-142.

OLIVEIRA, Gildson. Luiz Gonzaga: O matuto que conquistou o mundo. 7. ed. Recife: Comunicarte, 1991.

OLIVEIRA, Harrison. Reflexões sobre a miséria do nordeste. João pessoa: A União, 1984.

PEDROSA, Cleide Emília Faye. Análise Crítica do Discurso: uma proposta para a análise crítica da linguagem. Disponível na Internet: <http://www.filologia.org.br/ixcnef/3/04.htm>. Acesso em 24 de set. 2006.

PHAELANTE, Renato. Luiz Gonzaga – a resistência de um cantador. Disponível na Internet: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em 28 de jun. 2007.

PINTO, Milton José. Comunicação e discurso: Introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

PONZIO, Augusto, CALEFATO, Patrizia e PETRILLI, Susan. Fundamentos de filosofia da linguagem – Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 69-112.

RIBEIRO, Rafael Winter. Seca e Determinismo: a Gênese do Discurso do Semi-árido Nordestino. Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 22, p. 60-91, 1999.

SILVA, Uéilton Mendes da. Luiz Gonzaga: discografia do rei do baião. Salvador: BDA, 1997.

Sites especializados nas letras das canções de Luiz Gonzaga:

<http://vagalume.uol.com.br/luiz-gonzaga/directory/>. Acesso em 15. abr. 2008.

<http://www.luizluagonzaga.com.br>. Acesso em 15. abr. 2008.

<http://www.reidobaiao.com.br/>. Acesso em 15. abr. 2008.

<http://letras.terra.com.br/luiz-gonzaga/> acesso em 15. abr. 2008.

**[http://fabiomota1977gonzagao.spaces.live.com/blog/cns!920AEF89EC6CC4FE!
254](http://fabiomota1977gonzagao.spaces.live.com/blog/cns!920AEF89EC6CC4FE!254). Acesso em 18. jun. 2008.**