

INTERDISCURSO E IDENTIDADE NO DISCURSO DE LETRA DE MODA DE VIOLA FERREIRINHA

INTERSPEECH AND IDENTITY ON DISCOURSE ABOUT LETTER OF COUNTRY MUSIC MANNER FERREIRINHA

Cristiane da Silva Ferreira¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo estudar a interdiscursividade no discurso de letra de moda de viola, um estilo musical produzido pelo homem caipira, que configura-se em narrativas entoadas ao som da viola. Fundamentados pelo aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso, mais especificamente o postulado enunciativo-discursivo de Maingueneau (2008), partimos do pressuposto de que o interdiscurso, que apresenta uma relação estreita com a memória discursiva, revela traços identitários do enunciador. Como objeto de análise, selecionamos o discurso de letra intitulado Ferreirinha, considerado um clássico por ser um dos mais conhecidos e lembrados pela população. Produzido na década de 1950, esse discurso tem uma representatividade muito grande, sobretudo, nas regiões Centro-oeste e Sudeste do país, consideradas o berço da cultura do homem caipira. O resultado da análise aponta que a religiosidade, a valorização do trabalho e o misticismo constituem a identidade discursiva do migrante rural.

PALAVRAS-CHAVE: Moda de viola, Migrante rural, Identidade.

ABSTRACT: This article has a purpose to study the interspeech on discourse about letter of country music, a musical style produced by the rustic person that shows on narrative story sung to the sound of country music. It is grounded by the contribution methodological - theorist of speech analysis, more specifically about the postulate enunciation-discursive from Maingueneau (2008), we start from presupposition about the interspeech, which shows a strait relation with the discursive memory, shows features about the enunciator identity. Like object focus of analysis, we select the letter named *Ferreirinha*, who is considered a classical to be one of the most remembered and known by the people. It was made at the 50's decade, this speech has a very strong representation, mainly at the Midwest and Southeast region from Brazil, they're considered the crib of the culture from the rustic person. The result shows us that the godliness, the job appreciation and the mysticism make the discursive memory from rural migrant.

KEYWORDS: Country music, Rural migrant, Identity.

¹ Doutoranda no Programa de Pós- Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: crisife@bol.com.br.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Análise do Discurso (AD), mais especificamente o postulado enunciativo-discursivo de Maingueneau (2008), reconhece a primazia do interdiscurso sobre o discurso, pois concebe que todo discurso se constitui com base no cruzamento entre outros discursos. Nosso olhar, portanto, se volta para esse espaço de trocas enunciativas denominado de interdiscurso, o qual nos possibilita apreender o discurso de letra de moda de viola Ferreirinha com mais propriedade para responder a seguinte questão: em que medida o interdiscurso revela traços identitários do enunciador?

Devido à representatividade que o discurso de letra de moda de viola Ferreirinha teve em 1950 na sociedade, sobretudo, nas regiões onde proliferou a cultura do homem caipira, entendemos que o interdiscurso promove a representação do migrante rural por intermédio do cruzamento entre campos discursivos que compõem a memória discursiva desse sujeito.

Sendo assim, num primeiro momento, faremos um breve percurso teórico acerca de dois conceitos basilares para o nosso objetivo: o primado do interdiscurso e a memória discursiva. Em seguida, discorreremos sobre as condições sócio-históricas do discurso de letra de moda de viola que selecionamos, uma vez que a AD concebe o aspecto histórico e ideológico como constitutivo da linguagem. Por fim, procederemos à análise do discurso de letra de moda de viola intitulado Ferreirinha.

O PRIMADO DO INTERDISCURSO

Considerado um princípio básico e central nas reflexões teóricas de Maingueneau (2008), o interdiscurso é inscrito na perspectiva de uma heterogeneidade constitutiva, que não é marcada na superfície linguística. Essa posição modifica a forma pela qual tomamos o discurso, pois ele não é autônomo, fechado em si mesmo, uma vez que é na relação com outras formações discursivas que ele se constitui.

Antes, vale lembrar que a noção de heterogeneidade constitutiva advém da proposta de Authier-Revuz (1990), a qual elabora uma teoria da enunciação que resulta numa concepção de discurso assentada na heterogeneidade da linguagem. Desse modo, a autora acena para dois tipos de heterogeneidade: a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva.

A heterogeneidade mostrada permite que identifiquemos o Outro no nível linguístico, por meio de citações, aspas, discurso direto etc. Já a heterogeneidade constitutiva não expõe tais marcas, uma vez que essas estão diluídas no próprio interdiscurso.

Para uma melhor apreensão do que vem a ser interdiscurso, Maingueneau (2008) propõe uma divisão tríade, denominada universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. A interação das formações discursivas de todos os tipos recebe o nome de universo discurso. Dada à impossibilidade de estudá-lo em sua totalidade, ele é dividido em campos discursivos. Tais campos consistem no conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, o que significa tanto afrontamento quanto aliança. O recorte em campos é, antes de tudo, uma abstração necessária, que permite ao analista delimitar seu objeto de pesquisa e observar as regularidades sobre as formações discursivas existentes. Contudo, Maingueneau (2008, p. 34:35) adverte que um discurso não se constitui da mesma forma com todos os discursos desse campo; " e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano." Sendo assim, é preciso que os campos sejam recortados em subconjuntos, ou melhor, em espaços discursivos, os quais nos permitem compreender os discursos, dada sua concretude.

Esse espaço é definido pelo analista em função de seus objetivos. No caso de nossa pesquisa, o campo discursivo com o qual optamos por trabalhar é o literário, embora saibamos que a canção compreenda uma interdependência entre letra e melodia, conforme preceitua Tatit (1996). A canção, de modo particular a moda de viola, tem uma constituição literária, uma vez que o seu discurso configura-se em narrativas, que nos permite apreender a sua dimensão discursiva sem levar em consideração a dimensão musical.

Como o campo literário contempla uma diversidade de gêneros de discurso como a poesia, o conto, o causo, o romance é necessário dividi-lo em espaços discursivos. Portanto, o discurso das letras de moda de viola constitui o espaço discursivo, que é atravessado por outros discursos que ora são aceitos, ora são negados, o que atesta o caráter essencialmente dialógico de todo enunciado.

Além disso, é no espaço discursivo que todo enunciado do discurso rejeita um enunciado do seu Outro. Esses enunciados têm o que Maingueneau (2008) chama de um direito, que se relaciona com a formação discursiva do enunciador, e um avesso, que consiste na rejeição do discurso de seu Outro.

Diante do exposto, não há como o enunciador reivindicar a autonomia de seu discurso, visto que este é resultado da imbricação do Mesmo e do Outro. Maingueneau (2008) nos lembra de que o Outro não se trata de um fragmento localizável ou da figura de um interlocutor. O Outro é “aquela parte de sentido que foi necessário que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade” (2005, p.39). Sem a presença, linguisticamente ou não, desse Outro, não existe identidade discursiva. Ele se encontra diluído na raiz de um Mesmo que, por sua vez, encontra-se descentrado em relação a si próprio. Mencionemos Maingueneau (2008, p.36:37) para esclarecer que

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma.

Em termos de gênese, os discursos nascem imbricados em uma relação dialógica, o que equivale dizer que não há discurso que não dependa do outro. Os discursos se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso, onde se confirma a existência de uma zona de regularidade semântica, que estrutura o modo de coesão dos discursos. Isso impede que o discurso seja encarado como uma “dispersão de ruínas”, nos dizeres do próprio Maingueneau (2008, p.19).

MEMÓRIA DISCURSIVA E CONSTRUÇÃO SOCIAL

A memória discursiva e o interdiscurso são conceitos que mantêm entre si uma relação estreita. O cruzamento entre os diversos discursos, o qual é denominado de interdiscurso, só é possível graças a uma memória coletiva que inscreve o sujeito como ser social. Ressaltamos com Brandão (2004, p.96) "que não se trata, portanto, de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história".

Embora os dizeres não sejam propriedades individuais, conforme atesta Orlandi (2005), eles são recuperados levando-se em consideração as formações discursivas a que o sujeito se filia. Isso explica porque certos enunciados não compõem o repertório discursivo de determinados sujeitos. Podemos ilustrar essa afirmação tomando como exemplo o discurso

das letras de moda de viola cujo público era composto, em sua maioria, pelos migrantes rurais.

O discurso de tais letras produzia sentido para esses sujeitos porque disponibilizava dizeres pertencentes ao seu espaço sócio-histórico-cultural e que, portanto, estavam no cerne de sua memória discursiva. Logo, esses mesmos dizeres afetavam o modo como os sujeitos significavam. Deparamo-nos, então, com uma justificativa de cunho teórico que nos permite compreender porque motivo a elite menosprezava o discurso das letras de moda de viola.

Nesta direção, Davallon (2007) também constata que todo acontecimento para ser recuperado pela memória social deve ser portador de significância, pois do contrário cairá no esquecimento. Para sair do domínio da indiferença, Davallon (2007) afirma que o acontecimento deve por si só ser capaz de reavivar-se sem ser forçosamente mobilizado. Além disso, ele enfatiza a necessidade deste acontecimento ter alguns de seus dados compartilhados mesmo entre os diferentes membros da comunidade para, então, formar a memória coletiva. Essa memória coletiva tem a função de atuar na construção da sociedade.

Contudo, Pêcheux (2007, p.56) alerta para não correremos o risco de conceber a memória como uma esfera plena, geradora de um sentido homogêneo, "acumulado ao modo de um reservatório". Concordamos com Pêcheux (2007, p.56) de que a memória é comparável a "um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização...Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos".

O conceito de memória discursiva é de suma importância para o nosso trabalho, uma vez que explica o funcionamento discursivo das letras de moda de viola e como elas são ressignificadas hodiernamente pelos sujeitos. Esse discurso constitui um arquivo que registra valores culturais do homem caipira que são perpetuados no tempo.

O conceito de arquivo advém do termo grego *archéion*, que consiste em um corpo de magistrados consagrados e reverenciados, os quais são inseparáveis de uma memória. Em virtude da hegemonia dos discursos constituintes², cada um deles tem o seu próprio *archéion*, cuja existência está atrelada a uma biblioteca imaginária, segundo Maingueneau (2009). Toda produção literária consulta essa biblioteca, pois é dela que o autor se serve também para exercer seu processo de criação.

² Maingueneau (2009) denomina de discursos constituintes os discursos que tematizam sua própria constituição, propondo-os como discursos de Origem. Os discursos constituintes, que integram o religioso, o filosófico, o científico e o literário, submetem outros discursos ao seu próprio sistema de restrição e conferem sentido aos atos da coletividade, instalando-se em sua memória discursiva.

No tocante ao discurso de letra de moda de viola, que tem uma constituição literária, entendemos que a cultura popular também possui essa biblioteca imaginária, graças à memória coletiva que envolve as histórias, os causos, os valores que, mesclados à imaginação do povo, são passados de geração a geração desafiando a ação do tempo.

A eficácia da memória discursiva está em retomar o passado, mas sem repetir o acontecimento, mesmo porque os enunciados se manifestam em condições diferentes das anteriores. Conforme Brandão (2004, p. 99), "os efeitos de memória podem ser de lembranças, de redefinição, de transformação quanto de esquecimento, de ruptura, de denegação do já-dito".

Vejamos que a memória exerce uma função ambígua posto que recupera o passado e o elimina ao mesmo tempo com os apagamentos. Fernandes (2007) explica que o discurso é resultado de um já-dito apagado que se faz presente sob novas condições de produção. Para que esses dizeres produzidos em momentos históricos específicos retornem, eles precisam ser apagados e, posteriormente, recuperados pela memória discursiva. A forma como os discursos são apagados e recuperados deve estar ajustada a sua formação discursiva, conforme comprovou Courtine (1999) ao observar o estatuto da memória no campo discursivo político. Há um processo de apagamento que paira sobre a memória, a qual destaca certos enunciados enquanto promove a anulação de outros. Aquilo que é indesejável, incômodo, é anulado da memória para que seja construída, na ordem do discurso, uma nova história.

Frisamos que essas novas representações não elidem os dizeres antigos, pois é com base nesse movimento, ou melhor, na confluência entre memória e atualidade, que os sujeitos produzem seus discursos e se constituem como seres sociais.

Frente ao que expusemos, ressaltamos que a memória discursiva, da forma como a AD a concebe, é exterior e anterior ao sujeito, pois ele não é a origem dos discursos, muito embora tenha a ilusão de sê-lo. De acordo com Orlandi (2005, p.32), "o sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele".

Por fim, ratificamos que a construção social só é possível porque a memória discursiva intervém na produção e no funcionamento dos discursos. Como não existe discurso autofundado, segundo Maingueneau (2008), enunciar implica situar-se sempre em relação a um já-dito.

CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DE LETRA DE MODA DE VIOLA

O discurso de letra de moda de viola, cuja produção intensa ocorreu na década de 50, despontou em uma São Paulo que se consolidava no cenário econômico, impulsionada pela forte industrialização que compreendia, principalmente, as indústrias siderúrgica, petroquímica e automobilística. Esse processo e a atração que os grandes centros urbanos exerciam sobre a população atraíram uma quantidade exponencial de migrantes rurais para a capital paulista. Entre esses migrantes, encontravam-se, inclusive, os da classe média interiorana, cujo propósito era lançar-se sobre novos investimentos na capital.

Os migrantes provenientes das áreas rurais do Centro-oeste, Sudeste e Nordeste do país somaram-se aos descendentes de escravos, ex-escravos e imigrantes europeus que, desde o fim do século XIX, já estavam instalados nas capitais brasileiras. Esse conjunto heterogêneo da população compôs o cenário cultural da cidade de São Paulo, em especial, promovendo o surgimento de variados movimentos estético-musicais, como a moda de viola.

O sucesso da moda de viola na capital, sobretudo, e no interior de São Paulo, e a migração rural-urbana são dois fenômenos correlatos. A migração, embora compreenda “um deslocamento geográfico, não implica num abandono das relações primárias que constituem o universo de origem, mas um rearranjo dessas relações”, segundo Durhan (1973, p.138). Nesse sentido, concordamos com a autora quando afirma que a migração rural-urbana é também um fenômeno de mudança sociocultural, que transforma os padrões de comportamento vigentes, até então, nas comunidades rurais, para que o migrante se ajuste e se adapte às novas condições da vida urbana.

Além disso, conforme Martins (1975), o migrante era cômico desses ajustes, para que pudesse se ressocializar em seu novo ambiente, e de quais traços culturais podia preservar sem danos para o seu processo de adaptação. Como a migração era um processo familiar, segundo apurou Durhan (1973), em que os integrantes vão levando os demais membros da família, aos poucos, para a cidade, num espaço de tempo considerável, eles mesmos iam informando-os quais desses ajustes eram necessários. Muitos desses traços culturais, como a religiosidade, que serão apontados na análise do *corpus* selecionado, estavam impregnados no discurso de letras de moda de viola, com o qual o migrante se identificava. Vejamos o que diz Martins (1975, p.115) a esse respeito:

O migrante rural, marginalizado na cidade, precisava ser atendido por mensagens especiais que reorientassem seu estoque simbólico, tomando de novo o contexto rústico de origem como quadro de referência positiva, invertendo assim a posição da matriz de significações em que fora socializado por antecipação.

Nessa mesma direção, Tinhorão (2013) constata que o surgimento de duplas caipiras no rádio e nos discos anunciava, na realidade, a existência de um público que, dadas as suas raízes rurais, necessitava de um som que lhes remetesse a sua região. Com o advento do disco long-play no Brasil, em 1951, a quantidade de artistas caipiras cresceria de forma surpreendente, o que nos leva a considerar a década de 50 como bastante promissora para a moda de viola. Contudo, a classe média e a elite paulista rechaçavam esse estilo musical que, ao lado de frevos pernambucanos, marchas, sambas de carnaval, sambas de enredo, sambas canções, baiões e canções românticas, em geral, ficou restrito às grandes massas. (TINHORÃO, 2013).

Tinhorão (2006) explica que toda produção artística exprime o nível cultural em que se situa o seu artista e, conseqüentemente, o seu consumidor. Como os autores do discurso de letras de moda de viola eram, em sua grande maioria, pessoas simples, sem formação escolar, que tinham de exercer outros cargos na capital para se sustentar, eram menosprezados pelas pessoas que se julgavam com um nível maior de cultura.

Essas considerações são plausíveis, principalmente no que concerne ao público do discurso de letras de moda de viola, dividido por Martins (1975) em três tipos: 1º) os recém-chegados do meio rural ou do interior, que estão em fase de adaptação na vida citadina. Não possuem rádio ou vitrola, ficando sujeitos a audições ocasionais em casa de parentes e vizinhos; 2º) os imigrados há mais tempo. Apesar de possuírem rádio ou televisão, não são os consumidores diretos da moda de viola; 3º) superada a fase inicial de adaptação do migrante, temos o consumidor, propriamente, dito deste estilo musical.

Havia, ainda, uma pequena parcela composta pela classe média paulista, que não assumia publicamente sua preferência, com receio de ser vítima de preconceito, pois a moda de viola era considerada música das classes menos favorecidas, segundo Nepomuceno (1999).

Ademais, fica-nos evidente também o interesse da indústria do disco pelo discurso de letra de moda de viola, ao constatar o seu êxito na capital. Para termos uma ideia desse sucesso, Tinhorão (2013) menciona que esse estilo musical havia conquistado 40% do mercado do disco brasileiro. Além das emissoras de rádio, o circo, teatro, cinema, gravações e turnês mantinham os artistas sertanejos em grande atividade. Algumas duplas chegaram,

inclusive, a se apresentar no exterior, voltando com novos ritmos, que foram incorporados ao cancionero caipira. A moda de viola, contudo, foi o estilo musical que resistiu a essas influências, mantendo-se fiel à sua origem.

ANÁLISE DO DISCURSO DE LETRA DE MODA DE VIOLA FERREIRINHA

Considerado um clássico no cancionero caipira, o discurso de letra de moda de viola Ferreirinha, produzido por Adaulto Ezequiel, pseudônimo Carreirinho, em 1950, permeia a memória discursiva da população. Na atualidade, esse discurso continua sendo veiculado com intensidade nas regiões Sudeste e Centro-oeste, consideradas o reduto da cultura do homem caipira. Partimos do pressuposto de que a memória discursiva evoca discursos que atuam na construção da identidade do enunciador, conquistando dessa maneira a adesão do co-enunciador. Antes de iniciarmos a análise do discurso selecionado, vamos apresentá-lo na íntegra.

Ferreirinha

- 1 Eu tinha um companhero
- 2 Por nome de Ferreirinha
- 3 Nós lidava com boiada
- 4 Desde nós dois rapaizinho

- 5 Fomos buscá um boi bravo
- 6 No campo do Espraiadinho
- 7 Era vinte o oito quilômetro
- 8 Da cidade de Pardinho

- 9 Nós chegemo no tal campo
- 10 Cada um seguiu prum lado
- 11 Ferreirinha foi num potro redomão
- 12 Muito cismado

- 13 Já era de tardezinha
- 14 E eu já tava bem cansado
- 15 Não encontrava o Ferreirinha
- 16 E nem o tal boi arribado

- 17 Naquilo avistei o potro
- 18 Que vinha vindo assustado
- 19 Sem arreio e sem ninguém
- 20 Fui ver o que tinha se dado
- 21 Encontrei o Ferreirinha
- 22 Numa restinga deitado
- 23 Tinha caído do potro e

- 24 Andô pro campo arrastado
- 25 Quando avistei Ferreirinha
26 Meu coração se desfeiz
27 Eu rolei do meu cavalo
28 Com tamanha rapideiz
- 29 Chamava ele por nome
30 Chamei duas ou três veiz
31 E notei que tava morto
32 Pela sua palideiz
- 33 Pra deixá meu companhero
34 É coisa que eu não fazia
35 Deixá naquele deserto
36 Alguma onça comia
- 37 Tava alí só eu e ele
38 Deus em nossa companhia
39 Veio muitos pensamentos
40 Só um é que resorvia
- 41 Pra levá meu companhero
42 Veja quanto eu padeci
43 Amarrei ele pro peito
44 Numa árvore suspendi
- 45 Cheguei meu cavalo em baixo
46 E na garupa descí
47 E com cabo dum cabresto
48 Amarrei ele ni mim
- 49 Saí praquela estrada
50 Tão triste tão amolado
51 Era um frio do mês de junho
52 Seu corpo tava gelado
- 53 Já era uma meia noite
54 Quando eu cheguei no povoado
55 Dexei na porta da igreja
56 E fui chamá o delegado
- 57 A morte deste rapaz mais
58 Do que eu ninguém sentiu
59 Deixei de lidar com gado
60 Minha inclinação sumiu
- 61 Quando alembro essa passage
62 Franqueza me dá arrepio
63 Parece que a friage
64 Das costa ainda não saiu

Inicialmente, verificamos que o discurso configura-se em uma narrativa, enunciada pelo próprio enunciador. Deparamo-nos, então, com o campo discursivo literário que revela uma prática discursiva do enunciador e da cultura do homem caipira: a de narrar histórias e causos. O título Ferreirinha acena para a existência da biblioteca imaginária sobre a qual discorreremos anteriormente, pois o personagem em questão integra o imaginário do homem caipira. Vale mencionar que esse discurso de letra já era propalado no universo caipira bem antes de 1950, ano em que foi gravada por Carreirinho. Devido à extensão da letra, que tinha mais de 420 versos, Carreirinho a reduziu para que pudesse gravá-la num disco de 78rpm. Por isso, a autoria da letra foi atribuída a Carreirinho.

O sucesso de Ferreirinha ocasionou, inclusive, o desdobramento de outros discursos de letra de moda de viola como Companheiro do Ferreirinha, A alma do Ferreirinha, A mãe de Ferreirinha e Irmão do Ferreirinha, alimentando ainda mais o imaginário popular.

Como todo discurso possui uma heterogeneidade constitutiva, identificamos a formação discursiva do trabalho, mais especificamente a do ofício de boiadeiro, conforme revelam os itens lexicais: boiada, boi, potro redomão, arribado, cavalo, cabresto e gado. Podemos depreender, ainda, que o enunciador enuncia da posição de empregado, visto que ele e o companheiro são os peões da comitiva designados a resgatarem o animal que, por ventura, perdeu-se da boiada. Vejamos o recorte:

5 Fomo buscá um boi bravo
 6 No Campo do Espraiadinho
 9 Nós chegemo no tal campo
 10 Cada um seguiu prum lado
 15 Não encontrava o Ferreirinha
 16 E nem o tal boi arribado

Esse discurso atua de forma positiva sobre o enunciador, induzindo o co-enunciador a recuperar pela memória discursiva o estereótipo do homem trabalhador, que conquista seu dinheiro honestamente, por meio do trabalho. A memória discursiva também atua sobre a construção da imagem do boiadeiro, que é associada à força física, rusticidade, coragem e simplicidade, e sobre a sua indumentária. O estereótipo do peão trajado basicamente de calça jeans, camisa, botinas e chapéu, com laço e chicote nas mãos está impregnado na memória social. O emprego da linguagem informal, conforme apontam os enunciados 5, 9 e 10, também reforça essa imagem.

Trata-se de um corpo com o qual o migrante rural se identifica, pois o peão de boiadeiro vive à margem da sociedade, da modernidade e do conforto, ou seja, em um universo que se distancia da vida citadina.

O campo discursivo das relações interpessoais, como a amizade e o companheirismo, também compõe esse espaço enunciativo, pois o âmbito profissional é responsável por promover essa união. Notemos que o amigo do enunciador é referendado no próprio título desse discurso de letra de moda de viola, como se este lhe prestasse uma homenagem. Vamos ao recorte:

- 1 Eu tinha um companhero
- 2 Por nome de Ferreirinha
- 3 Nós lidava com boiada
- 4 Desde nós dois rapaizinho

Ao promover o cruzamento entre o discurso do trabalho e da amizade, o discurso de letra de moda de viola Ferreirinha contrasta intencionalmente com o seu contexto de produção. Lembramos que em 1950, o migrante rural que chegava à capital enfrentava problemas relacionados à acomodação e, principalmente, ao trabalho, segundo Durhan (1973).

Ao deparar-se com o regime capitalista, em que predominava o individualismo e a concorrência por uma vaga nas indústrias, o migrante rural sentia-se deslocado uma vez que esse sistema de trabalho ia de encontro ao seu padrão cultural. Além disso, Durhan (1973) menciona que muitos destes migrantes não possuíam qualificação técnica exigida pelas indústrias, sendo marginalizados na sociedade.

Diante disso, o enunciador por meio da interdiscursividade revela práticas discursivas que criticam esse sistema vigente e que, ao mesmo tempo, lhe conferem uma identidade discursiva nesse novo contexto. O co-enunciador adere a esse discurso, pois tais práticas integram sua memória discursiva. É neste sentido que a memória discursiva está atrelada à construção social.

Outro campo a perpassar o interdiscurso é o campo discursivo da religiosidade, que gera o conflito no discurso por meio da morte, a qual põe à prova a demonstração de amizade do enunciador. Vamos ao recorte:

25 Quando avistei Ferreirinha

26 Meu coração se desfeiz
 27 Eu rolei do meu cavalo
 28 Com tamanha rapidez
 31 E notei que tava morto
 32 Pela sua palidez

A morte provoca comoção tanto no enunciador como no co-enunciador, recuperando sentimentos de perda e tristeza. A memória discursiva relaciona a morte ao sofrimento, visto que é um tema que enfrenta um certo tabu na sociedade em razão da dificuldade em aceitá-la. O campo discursivo da religiosidade e das relações interpessoais entram em concorrência, ou seja, fazem uma aliança para produzir os efeitos de sentido desejados pelo enunciador, conforme ilustra o recorte a seguir:

33 Pra deixá meu companhero
 34 É coisa que eu não fazia

Mesmo constatando que o amigo estava em óbito, o enunciador não o abandona, demonstrando-lhe respeito. No enunciado 33, o enunciador rejeita aquilo que é considerado o seu avesso, ou melhor, a possibilidade de abandonar o corpo e seguir adiante é descartada. Há um embate nesse recorte que acaba por evidenciar o posicionamento do enunciador, que está atrelado ao campo discursivo da religiosidade, mais especificamente o de viés católico. Lembramos que a vida social do homem caipira estava fortemente vinculada ao catolicismo. Vamos ao recorte:

37 Tava ali só eu e ele
 38 Deus em nossa companhia
 55 Deixei na porta da igreja

Os enunciados acima demonstram a influência da religião sobre o enunciador, que não consiste simplesmente na realização de uma vontade pessoal. Verificamos a atuação da religião com seus princípios reguladores sobre a prática discursiva do enunciador, que o impede de abandonar o amigo, conforme aponta o enunciado 55.

Notamos que o interdiscurso contempla também o discurso da justiça, que age como instrumento de coerção sobre o enunciador, como revela o enunciado 56 *E fui chamar o delegado*. Ao procurar a delegacia, o enunciador demonstra ao co-enunciador ser um cumpridor da lei, que respeita e não transgredir o papel social representado pelo delegado.

Os enunciados finais apresentam o cruzamento do discurso do misticismo, pois a memória discursiva do enunciador reatualiza efeitos de sentido que atestam sinais da presença espiritual, conforme revelam os enunciados 61 e 62, o que torna o acontecimento mais singular e importante para o enunciador.

- 61 Quando alembro essa passage
- 62 Franqueza me dá arrepio
- 63 Parece que a friage
- 64 Das costa ainda não saiu

O atravessamento dos diferentes discursos que apontamos na análise atuam na construção da imagem e da identidade do enunciador. É a memória discursiva que permite o resgate e a interação desses diferentes discursos fazendo com que os mesmos se repitam e se dissipem na sociedade. Essa memória, vale lembrar, é anterior e exterior ao sujeito.

A intersecção de discursos advindos da literatura, do trabalho, das relações interpessoais, da religiosidade, da justiça e do misticismo compõem a identidade discursiva do enunciador na medida em que revela as suas práticas discursivas e legitima a sua voz. Constatamos na análise do discurso da letra de moda de viola Ferreirinha a eficácia da interdiscursividade na construção dessa identidade.

Enquanto prática social, esse discurso atribuía identidade a sujeitos que precisavam ser reconhecidos e identificados em um novo espaço, que acabava por colocá-los à margem da sociedade. Considerando as condições sócio-históricas de produção do discurso de letra de moda de viola, reiteramos que o migrante rural era marginalizado por causa do estereótipo negativo atribuído pelo homem citadino, que o considerava atrasado, ingênuo, ignorante, preguiçoso etc.

Diante disso, conferimos no discurso da letra que selecionamos um intento de reverter essa imagem por meio do cruzamento entre discursos que são validados em sua formação discursiva e por meio do apagamento do estereótipo negativo. A integração desses discursos conquistam a adesão do co-enunciador, pois estes identificam-se com a formação discursiva do enunciador e com suas práticas discursivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interdiscurso mostrou-se um conceito produtivo e eficaz para o nosso objetivo, que consistia em verificar em que medida ele revelava traços identitários do enunciador no discurso da letra de moda de viola Ferreirinha. Vimos que o atravessamento de discursos do trabalho, da amizade, da religião, da justiça e do misticismo não são postos no discurso de forma aleatória, pois são evocados pela memória discursiva do enunciador. A identificação desses discursos acaba por revelar a formação discursiva a que se filia o enunciador e por legitimar a voz que enuncia.

Pelas condições sócio-históricas que recuperamos, concebemos que o enunciador representa o migrante rural inserido na capital paulista. Enquanto prática social, o discurso da letra selecionado tem o intento de reverter o estereótipo negativo que paira sobre o migrante rural, revelando, com isso, a sua identidade. Além disso, a interdiscursividade comprovou que o discurso de letra de moda de viola constitui um arquivo da cultura popular que merece ser preservado.

REFERÊNCIAS

- AUTHIER-RÉVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades(s) Enunciativas(s). Trad.C.M.Cruz e J.W.Geraldi. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, nº 19:25-41, 1990.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.
- COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURSKY, Freda. *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Editora Sibra Luzzatto, 1999.
- DAVALLON, Jean. A Imagem, uma arte de Memória? In: ACHARD, Pierre. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. 2ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2007.
- DURHAN, Eunice R. *A Caminho da Cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. Editora Perspectiva, 1973.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso: Reflexões Introdutórias*. 2ª ed. São Carlos: ClaraLuz, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 4ªed. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *Discurso Literário*. Trad. Adair Sobral. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da Sociedade Agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da Roça ao Rodeio*. 2ªed., São Paulo: Ed. 34, 1999.

ORLANDI, Eni Pucinelle. *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos*. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. 2ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2007.

TATIT, Luiz . *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: Temas e Questões*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. A música sertaneja. In *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. 7ª edição, Editora 34, 2013.

Data de recebimento: 24/03/2015

Data de aprovação: 31/05/2015