



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI  
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS – CSHNB  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA  
E LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA**



**FABRÍCIO DE OLIVEIRA NOBRE**

**RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE OS DISCURSOS AMOROSO E  
RELIGIOSO NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO**

PICOS  
2018

FABRÍCIO DE OLIVEIRA NOBRE

**RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE OS DISCURSOS AMOROSO E  
RELIGIOSO NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal do Piauí – *Campus* Senador  
Helvídio Nunes de Barros, como requisito para a  
obtenção do grau de licenciado em Letras –  
Língua Portuguesa e Literatura de Língua  
Portuguesa.

Orientadora: Profa. Ma. Luciana Maria de Aquino

PICOS  
2018

**FICHA CATALOGRÁFICA**  
**Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí**  
**Biblioteca José Albano de Macêdo**

**N754r** Nobre, Fabrício de Oliveira  
Relações interdiscursivas entre os discursos amoroso e religioso no sertanejo universitário / Fabrício de Oliveira Nobre. Picos – 2018.  
CD-ROM : il.; 4 ¾ pol. (45 f.)  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2019.  
Orientador(A): Profa. Ma. Luciana Maria de Aquino

1. Discurso Amoroso. 2. Discurso Religioso. 3. Sertanejo Universitário. I. Título.

**CDD 401.41**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS  
Rua Cícero Duarte Nº 905, Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí  
Fone: (89) 3422 2032

### ATA DE DEFESA DE MONOGRAFIA DE FINAL DE CURSO

Às 9h horas do dia 10 de dezembro do ano de dois mil e dezoito, na sala 805, do Curso de Letras, na Universidade Federal do Piauí, no Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, cidade de Picos - PI, sob a presidência do Prof. Luciana Maria de Aquino, reuniu-se a banca examinadora de defesa de monografia de autoria do aluno Fabrcio de Oliveira Nobre, do curso de Letras desta Universidade com o título. Relações interdiscursivas entre os discursos amorosos e religiosos no pentanejo universitário. A Banca Examinadora ficou assim constituída: Prof. Luciana Maria de Aquino (orientador -presidente), Prof. Fernanda Martins Luz Barros (1º examinador) e Prof. Vitor Matos da Silva (2º examinador). Foram registradas as seguintes ocorrências: após a apresentação do aluno pelo Presidente da banca, ocorreu a apresentação da monografia, seguido de questionamentos pelos membros da banca; finalizando, foram sugeridas algumas modificações e correções. Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, tendo o aluno obtido às seguintes notas: nove e meio (EXTENSO); nove e meio (EXTENSO) e nove e meio (EXTENSO). Apuradas as notas verificou-se que o aluno foi aprovado com média geral nove e meio (EXTENSO). E para constar, eu, Luciana Maria de Aquino, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos, 10 de dezembro de 2018. -

Assinatura dos membros da Banca Examinadora.

Luciana Maria de Aquino  
Presidente

Fernanda Martins Luz Barros  
1º examinador

Vitor Matos da Silva  
2º examinador

*Ao meu Deus, pela sua fidelidade, às minhas amadas mãe Valdenes e vó Zefinha, que não medem esforços para que eu alcance meus objetivos. Minha gratidão para todo o sempre!*

## AGRADECIMENTOS

Gratidão é uma atitude de atenção, carinho e reciprocidade por bondades concedidas. Em primeiro lugar, sou grato ao Senhor Jesus Cristo, por ser a luz da minha vida, pois, sem Ele, sem o Seu amor, não estaria aqui. Agradeço também aos meus irmãos na fé que Cristo me presenteou, todos os nazarenos de Picos, em especial à Daniela Rosa e Pedro Neto. Gratidão a minha mãe Valdenes, que sempre me incentivou a estudar, aos meus avós Jacó e Zefinha, por cuidarem tão bem de mim durante toda a minha vida. Aos meus irmãos Fábio e Fernando, por suportarem o incômodo de dormirem à noite com a luz acesa para que eu estudasse nas madrugadas. Aos meus tios e tias, em especial à Carminha, Maria, Francisca, Valdirene e Maria de Lourdes, pela emoção em me ver progredir, esta última sendo minha moto-táxi particular (risos) por muitas vezes. Obrigado aos meus padrinhos Carlos Pegado (*in memoriam*), Selma e Karenina por me acompanharem com amor desde a infância. Sou agradecido a todos os meus professores do Jardim I ao 1º ano do ensino fundamental, no SESI; da Escola Classe 16 do Gama-DF, Jane e Ingrid, por enxergarem em um aluno piauiense a capacidade de ser um bom estudante em tão pouco tempo de convivência; da U. E. Jorge Leopoldo, por durante 10 anos me receberem diariamente com paciência, firmeza, zelo e correção, isso foi fundamental na minha construção como pessoa; da querida UFPI, por compartilharem seus conhecimentos da área da minha vida, a Língua Portuguesa, além estarem comigo nessa trajetória com amizade e incentivo (Thiago, Egito, Fábio, Welbert, Cristiane, Edilane, Lília, Fernanda, Juscelino, Lidiany, Nádia), e me darem o suporte necessário para que eu crescesse enquanto pesquisador da Linguagem, com ênfase à rainha (carinhosamente alcunhada por alguns alunos) Luciana Aquino, por aceitar ser minha orientadora e trabalhar comigo nesta pesquisa. Você é a paciência e a sabedoria em pessoa, e deixará o CSHNB com saudades. Desejo que tenha sucesso sempre! Do infantil ao superior, me orgulho de todos vocês, meus mestres! Quero encerrar agradecendo às amizades. À dupla que me acolheu no curso, Fernanda e Ayanne, ocasionando a formação do trio desvairado; à turma 2015.1 de Letras, esse percurso foi mais agradável com vocês (Jaíne, Jaiane, Gláucia, Naiara, Aline, Bárbara, Adaiane, João Paulo e tantos outros...); aos que junto comigo fizeram uma boa gestão no Centro Acadêmico de Letras Fontes Ibiapina, em especial à Maria José, Milton e Brenda; aos (des)unidos da UFPI, Christian, Danilo, Dayane, Emanuele, João e Levy; aos amigos da vida, Ananda, Eliane, Steffane, Jéssica, Ana Clara, Samara, Raíssa e Cleyton. Vocês têm contribuição nessa conquista. Meu imensurável OBRIGADO!

*A sabedoria oferece proteção, como o faz o dinheiro, mas a vantagem do conhecimento é esta: a sabedoria preserva a vida de quem a possui.*

*(Eclesiastes 7:12)*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as relações interdiscursivas entre o discurso amoroso e o religioso no Sertanejo Universitário. Considerando que os temas amorosos são constantes neste gênero musical, estabelecendo, muitas vezes, uma ancoragem do discurso amoroso ao religioso, esta pesquisa busca, também, verificar o *ethos* discursivo e identificar a cenografia constituída no sertanejo universitário a fim de constatar como esses discursos se relacionam. A fundamentação teórica pauta-se nos pressupostos da Análise do Discurso de Linha Francesa, a partir de contribuições de Brandão (2004), Charaudeau (2008), Maingueneau (2002, 2008, 2011), Orlandi (2001, 2008), Possenti (2009) e Renfrew (2017). A metodologia empregada tipifica esta pesquisa como bibliográfica, de caráter qualitativo e interpretativo. O *corpus* é constituído por quatro músicas representativas do gênero em relevo, lançadas no intervalo de 2012 a 2017: “Não tô valendo nada”, de Henrique e Juliano; “Sentimento Louco”, de Marília Mendonça; “Regime Fechado”, de Simone e Simaria; “Quase”, de Cléber e Cauan. Os resultados mostram a traição como temática constante, sendo a cenografia construída em torno dessa vertente com a descrição, na maioria das vezes, de triângulos amorosos que se desenrolam em espaços como a rua, casa e festas. O *ethos* discursivo presente nas composições é representado por um sujeito enunciador que reconhece a traição enquanto ato proibido, pecaminoso, mas que não demonstra arrependimento. Outro fator que merece ser destacado é que nessas composições permanecem resquícios de um discurso paternalista em torno das figuras masculina e feminina.

Palavras-chave: Discurso Amoroso; Discurso Religioso; Sertanejo Universitário



## **ABSTRACT**

The objective of this work is to analyze the interdiscursive relations between the love and the religious discourse in University Country Music. Considering that the love theme is constant in this musical genre, often establishing an anchorage of the love discourse to the religious one, this research also seeks to verify the discursive ethos and to identify the scenography constituted in University Country Music in order to verify how these discourses are related. The theoretical foundation is based on the principles of French Discourse Analysis, with the contributions of Brandão (2004), Charaudeau (2008), Maingueneau (2002, 2008, 2011), Orlandi (2001, 2008), Possenti (2009) and Renfrew (2017). The methodology used typifies this research as bibliographical, of a qualitative and interpretative nature. The corpus consists of four representative songs of the genre, launched between 2012 and 2017: "Não tô valendo nada", by Henrique and Juliano; "Sentimento Louco", by Marília Mendonça; "Regime Fechado", by Simone and Simaria; "Quase" by Cleber and Cauan. The results show betrayal as a constant theme, and the scenography is built around this aspect with the description, most of the time, of love triangles that unfold in spaces such as the street, house and parties. The discursive ethos present in the compositions is represented by an enunciating subject who recognizes betrayal as a forbidden act, sinful, but which does not show repentance. Another factor that deserves to be highlighted is that in these compositions are remnants of a paternalistic discourse around the male and female figures.

**Keywords:** Love Discourse; Religious Discourse; University Country Music

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 AS RAÍZES DO GÊNERO MUSICAL SERTANEJO NO BRASIL .....</b>	<b>12</b>
<b>2 ANÁLISE DO DISCURSO: APRESENTANDO ALGUNS CONCEITOS.....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Noção de discurso.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2. Ethos discursivo .....</b>	<b>27</b>
<b>2.3 Cenografia .....</b>	<b>29</b>
<b>3 METODOLOGIA.....</b>	<b>32</b>
<b>4 O ETHOS E A CENOGRAFIA PRESENTES NO DISCURSO .....</b>	<b>34</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO

O gênero musical Sertanejo Universitário não foi criado repentinamente nos anos 2000. A sua trajetória teve início em 1929 e passou por três reformulações em sua totalidade, permanecendo, entretanto, os três tipos. Primeiramente, o gênero surgiu como “música caipira” (rústica); em seguida, houve a criação da “música sertaneja” (moderna), por volta dos anos 70/80; por fim, manifestou-se a atual fase, denominada “sertanejo universitário”. Sabendo que a linguagem é o meio utilizado pelo homem para exprimir ideias ou sentimentos, podemos considerar que esta, na qualidade de discurso, não significa apenas uma coleção de signos, mas, um sistema de produção que possibilita além da mera interação entre emissor e receptor.

Assim, este trabalho, que aborda a temática do sertanejo universitário, tem como objetivo geral analisar as **relações interdiscursivas entre os discursos amoroso e religioso no Sertanejo Universitário**. Considerando que as letras deste gênero normalmente trazem temas amorosos, estabelecendo, muitas vezes, uma ancoragem do discurso amoroso ao religioso, esta pesquisa busca, também, verificar o *ethos* discursivo e identificar a cenografia constituída no sertanejo universitário a fim de constatar como esses discursos se relacionam.

Desse modo, podemos indagar de que forma se justificam as marcas do discurso religioso presentes no discurso amoroso? A hipótese para este problema é que estas manifestações do sagrado em meio a este universo revelam o sincretismo cultural e religioso da sociedade brasileira, pois a religião predominante no país é o cristianismo. De acordo com o Censo de 2010, 86,8% das pessoas são cristãs. Do total, 64,6% são católicos e 22,2% são evangélicos.<sup>1</sup> Além disso, também podemos levantar como hipótese o fato de que tais manifestações oriundas do discurso religioso fazem parte de uma memória coletiva<sup>2</sup>, revelando-se por meio de discursos já-ditos.

É como se a religiosidade fosse tão intrínseca ao brasileiro que ela não poderia ficar de fora nas suas criações artísticas, tendo que aparecer de alguma forma nas músicas, mesmo que

---

<sup>1</sup> Reinaldo Azevedo. **O IBGE e a religião — Cristãos são 86,8% do Brasil; católicos caem para 64,6%; evangélicos já são 22,2%**. <<https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/o-ibge-e-a-religiao-cristaos-sao-86-8-do-brasil-catolicos-caem-para-64-6-evangelicos-ja-sao-22-2/>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

<sup>2</sup> Sobre a noção de memória coletiva, esse trabalho alinha-se à perspectiva de Fernandes (2008, p. 45), ao compreender que “os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos. É uma memória coletiva, até mesmo porque a existência de diferentes tipos de discurso implica a existência de diferentes grupos sociais, sem, contudo, implicar equivalência. Um discurso engloba a coletividade dos sujeitos que compartilham aspectos socioculturais e ideológicos, e mantém-se em contraposição a outros discursos.”

tenha objetivos divergentes aos propostos pelos seus princípios, como santidade, fidelidade, sobriedade, entre outros.

A motivação desta pesquisa se deu pelo fato de haver uma inquietação ao perceber-se claramente algumas contradições ocorridas em composições famosas muito executadas no Brasil, neste caso, músicas do Sertanejo Universitário. É como se ocorresse um ciclo entre compositores, cantores e ouvintes que reproduzem estas canções repetida e socialmente sem a atenção voltada para a manifestação do discurso religioso que se faz presente nas letras, o que é possível de perceber através da Análise do Discurso.

A fundamentação teórica desta pesquisa bibliográfica, de caráter qualitativo e interpretativo, pauta-se nos pressupostos da Análise do Discurso de Linha Francesa a partir de contribuições de autores como Brandão (2004), Charaudeau (2008), Maingueneau (2002, 2008, 2011), Orlandi (2001, 2008), Possenti (2009) e Renfrew (2017). Para a constituição do *corpus*, foram utilizadas quatro músicas representativas do gênero em relevo lançadas no intervalo de 2013 a 2017. Estruturalmente, o trabalho está organizado da seguinte forma: panorama histórico do gênero musical sertanejo; apresentação de conceitos pertinentes à Análise do Discurso para a fundamentação teórica, como discurso, interdiscurso, *ethos* discursivo e cenografia, além da abordagem dos conceitos de discurso amoroso e discurso religioso; metodologia; análise das composições musicais do gênero à luz do *ethos* discursivo e da cenografia; considerações finais.

Espera-se que este trabalho possa proporcionar a estudantes e pesquisadores da área de Letras um conhecimento interpretativo de discursos cotidianos que passam despercebidos por uma leitura superficial, sendo possível adquiri-los por estudos e reflexões minuciosas, observando o que está nas entrelinhas de tudo que lhes são apresentados.

## 1 AS RAÍZES DO GÊNERO MUSICAL SERTANEJO NO BRASIL

Antes de iniciar a discussão proposta neste trabalho, é necessário fazer um breve panorama histórico do gênero musical Sertanejo para uma melhor compreensão da pesquisa. De acordo com Angelo (2012), os historiadores consideram Cornélio Pires o criador da música sertaneja. Isso se deve ao fato de ele ter feito com que a indústria fonográfica brasileira lançasse o primeiro disco do gênero. Primeiramente, a sua ideia foi recusada pelas gravadoras, e isso fez com que ele bancasse a fabricação dos discos musicais<sup>3</sup> por conta própria. Porém, o comércio musical não esperava que a aceitação da população fosse grande. Almeida (2018, p. 52) pontua que “o sucesso de vendagem dos primeiros discos de moda de viola financiados por Cornélio Pires em 1929, despertou o interesse da indústria fonográfica que decidiu investir em artistas sertanejos”.

Ainda conforme Almeida (2018), a gravação desse novo tipo de música em disco foi o que ocasionou a criação do gênero musical sertanejo. A praticidade de poder transportar os discos para qualquer lugar que tivessem aparelhos sonoros compatíveis com os dispositivos, as reuniões e festas que necessariamente precisavam de música, os bares, que são lugares de animação e descontração, foram alguns fatores contribuintes para a difusão do gênero musical. Em seguida, o sertanejo teve grande contribuição do rádio, que passou a incorporá-lo como meio para conquistar ouvintes e anunciantes. O rádio foi beneficiado pelo gênero devido à audiência conquistada, e também o beneficiou no decorrer dos anos, com o papel sociocultural que exerceu no Brasil.

Inicialmente, não havia diferença entre os conceitos de música caipira e música sertaneja, ambos eram considerados gêneros equivalentes. O conteúdo que poderia ser encontrado nas melodias cantadas e executadas tinha uma única temática, a vida no campo, ou seja, a representação do cotidiano da vida das pessoas que moravam em regiões interioranas do país. A forte cultura mantinha esse ideal de comunhão entre os seus idealizadores e apreciadores. De acordo com Alonso (2015):

No Brasil do início do século XX até o fim dos anos 1930 as músicas do interior do país eram classificadas indistintamente como música “sertaneja”. Não havia distinção clara

---

<sup>3</sup> Provavelmente, os discos produzidos se referem aos Discos de 78 Rotações, conhecidos como “78 rpm” ou “Discos de goma-laca”. Esse tipo de disco foi inventado em 1888, por Emil Berliner. Em 1948 caiu em desuso com a invenção do disco de vinil, e durou até meados de 1970. Wikipédia. Disco de 78 Rotações. <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Disco\\_de\\_78\\_rotações](https://pt.wikipedia.org/wiki/Disco_de_78_rotações)>. Acesso em 04 de novembro de 2018.

entre o que seria mais tarde música caipira e música sertaneja. Falar de música rural, música do interior, sertaneja ou caipira era tudo a mesma coisa. (ALONSO, 2015, p. 26, grifo do autor)

Como tudo se moderniza na sociedade, e isso obrigatoriamente deixa de lado algumas vertentes consideradas obsoletas, a divergência entre os termos caipira x sertanejo apareceu tempos depois da criação do gênero. Alguns cantores quiseram se desvincular do título de caipiras, optando por serem chamados de sertanejos, e isso tinha uma motivação relacionada a questões sociais e financeiras. A música sertaneja passou a ser um produto voltado para a cidade, para a grande massa consumidora que tinha mais recursos, enquanto a música caipira era mais preocupada em relatar a sua própria natureza, optando por permanecer na sua simplicidade campestre, bucólica. Dessa forma, “[...] a música sertaneja ‘traiu’ a música caipira ao se submeter à indústria cultural e aos valores urbanos, perdendo a essência pura do campo. Os escritores dessa linha *saudosista* aceitam como legítimos apenas artistas que se identificam com a tradição caipira e a respaldam [...]” (ALONSO, 2015, p. 24, grifos do autor).

O novo grupo de sertanejos foi severamente criticado pela primeira geração da música sertaneja. Pesquisadores da área apontavam, inclusive, que os músicos tinham como intenção final a obtenção de vantagens financeiras. É como se eles tivessem deixado para trás uma das suas principais propostas, que era a de fazer uma arte reconhecidamente caipira, rústica, para fazerem uma arte moderna visando benefícios próprios, o sucesso por meio da adequação à fase social do momento. Esse foi o motivo que os levou a serem alcunhados de traidores, e a serem ignorados tanto pelos músicos, como pelos escritores. Essa mudança de categoria que causou conflito entre os compositores e cantores dos dois tipos de música, agora distintos, fez com que a classe social do ouvinte também fosse alterada. Houve uma interessante mudança de papel social com relação à clientela da indústria musical. Caldas (1977, p. 27) relata que até mesmo o trabalhador, que pertencia à classe proletária, se transformou em cliente da nova produção artística, sendo o responsável por usufruí-la e mantê-la:

O simples fato de mudar já determinava que o trabalhador, ainda que marginalizado do processo produtivo, se transforme imediatamente em consumidor. A indústria da canção e do lazer em geral não tem preconceitos desse tipo. Em nada importa se o consumidor é subempregado ou não. Seu lugar no consumo está assegurado, embora com as devidas ressalvas. (apud ALMEIDA, 2018, p. 48-49)

O que está sendo pontuado aqui é que a música sertaneja tem o seu grupo-alvo desde o século passado. Não é novidade que ela direciona o seu trabalho para o público mais humilde,

que presta serviços comuns na sociedade, talvez pelo fato de as pessoas mais simples serem mais abertas e terem mais aceitabilidade às músicas populares. Apesar de haver diferenças sociais entre quem produz e quem consome, o gênero busca adequar-se aos comportamentos do seu público para garantir o sucesso e, de certa forma, quebrar esse distanciamento. Caldas (1987, p. 78) afirma:

Os compositores e cantores sertanejos dirigem sua música para uma certa população numericamente muito grande e de baixa escolaridade. Eles têm consciência disso e amoldam-se ao gosto do público. São, em sua maioria, agricultores, operários, empregadas domésticas, motoristas, vigias, pedreiros, enfim, grande parte da população realmente assalariada. Pode-se dizer que a música sertaneja é também a ‘música do proletariado’ [...] (apud ALMEIDA, 2018, p. 49, grifo do autor)

E foi justamente pelo fato de o seu novo alvo ser pessoas assalariadas da cidade que as produções do gênero afastaram do seu conteúdo questões sociais do campo. Almeida (2018) diz que naquele momento os sertanejos mudaram a temática, a melodia e a instrumentalização de suas canções, e que todas essas alterações apontavam para a transformação a qual o campestre havia sido submetido. Ele é inserido no mundo da indústria, e a realidade do consumismo lhe é apresentada de forma estratégica, superando, portanto, a sua visão anterior de cuidar e preservar utopicamente o modo de vida rural.

Por volta dos anos 70/80 ocorreu uma modernização do ritmo sertanejo. Isso o separaria ainda mais do seu passado caipira, e o confluiria a outros ritmos que até então eram divergentes, o pop e o rock. Caldas (2005) cita algumas novidades encontradas na estrutura material e musical do gênero, que deixou para trás as particularidades que lhes eram intrínsecas desde a sua fundação:

Estou me referindo às inovações técnicas, sonoras, instrumentais, e até mesmo os elementos da narrativa poética [...] a viola portuguesa, símbolo mítico da canção sertaneja, cede espaço para a guitarra elétrica. A forma nasalada de cantar, influência da herança indígena, rapidamente desapareceria, a timbrísticas diferentes do que era, aproximando-se muito da música pop. (apud ANGELO, 2012, p. 7)

Com o estilo sertanejo aproximando-se do gênero pop, percebe-se uma inovação após algumas décadas desde o seu surgimento, trazendo melodias que tinham sons e técnicas assemelhados ao rock. Nesse contexto, a rivalidade ainda existia entre os caipiras e os sertanejos, ocorrendo, inclusive, ofensas por parte dos músicos pioneiros. Nepomuceno (1999, p. 198) diz que “as baladas e rancheiras com roupagem pop cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó

criaram um abismo intransponível entre os dois mundos [...] foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los, como *sertanojos*” (apud ALMEIDA, 2018, p. 62, grifo do autor).

Depois de o rádio ter dado a sua contribuição para o gênero musical, a TV também colaborou para a consagração da música. Isso, claro, deve-se ao fato de as novas duplas sertanejas terem grande aceitação do público. As principais emissoras televisivas projetaram e exibiram em sua grade de programação atrações apresentadas por cantores sertanejos. Chitãozinho e Xororó, considerada uma dupla sertaneja da modernidade, depois de conquistarem muitos fãs, ganharam um programa na televisão, conforme Alonso (2015):

As portas de fato se abriram. A popularidade da dupla e o sucesso obtido chamara a atenção das redes de televisão. Em 1986 estreou o programa *Chitãozinho & Xororó* [sic] *especial* no SBT, no qual cantavam seus sucessos e recebiam convidados como Leandro & Leonardo, Alan & Aladim e João Mineiro & Marciano. O programa durou até 1988 e ajudou a nacionalizar o gênero. (ALONSO, 2015, p. 207, grifos do autor)

A Rede Globo e a Rede Record, posteriormente, também acrescentaram às suas programações projetos voltados para os admiradores do sertanejo. A primeira criou o “Amigos”, a segunda, o “Especial Sertanejo”. Ambas as atrações convidavam artistas do gênero para cantarem os seus maiores sucessos em rede nacional ou exibiam partes de suas apresentações gravadas em casas de shows. Os cantores sertanejos, que eram ofendidos pelos cantores caipiras, seguiam seus trabalhos de forma resiliente, isso colaborou ainda mais para o êxito em vários aspectos dos sertanejos modernos.

Depois da divisão entre a música caipira e a música sertaneja, inevitavelmente, ocorreu uma reaproximação dos dois gêneros. A razão é justificável e tem nome e sobrenome: Sertanejo Universitário. Até os sertanejos, que eram considerados a versão moderna da música caipira, tiveram resistência em aceitar a nova fase moderna do gênero. Nessas circunstâncias, os sertanejos passaram a ser tradicionalistas, juntamente com os caipiras, e os sertanejos universitários passaram a ser os novos modernistas do gênero. Almeida (2018) relata a ocasião que marcou a nova fase do sertanejo:

A partir dos anos 2000 houve uma nova virada na história da música sertaneja. A música romântica, dos anos 1990, até então considerada alienante, passou também a ser interpretada como música caipira, ou pode-se dizer como o sertanejo verdadeiro. Isso porque, as produções do sertanejo universitário se configuraram para os críticos como a nova versão deturpadora da música sertaneja transformando Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano entre outros modernizadores do final



da década de 1980 e começo dos anos 1990, em clássicos, em autênticos representantes da tradição. (ALMEIDA, 2018, p. 64)

A partir desse momento, no século XXI, o Sertanejo Universitário é criado para a tristeza dos caipiras e sertanejos que, a partir daquele momento, se tornaram correligionários. Mas, qual seria o motivo para tamanha aversão ao novo gênero? A resposta pode ser dada pelo mesmo motivo que os caipiras viram com maus olhos o sertanejo, só que em uma versão mais moderna ainda. De acordo com Alonso (2015, p. 384-385), sua estreia aconteceu precisamente no ano de 2005, com destaque a duas duplas: “não à toa os primeiros discos fundamentais do sertanejo universitário saíram do forno também em 2005. Por isso esse ano pode ser tomado como marco do início do sertanejo universitário, e João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano são os pioneiros do gênero”.

Com a rápida aceitação do Sertanejo Universitário, poucos anos depois, novas caras e vozes foram surgindo para o público, através de propaganda e de investimentos em produções musicais. Depois do surgimento da primeira geração do novo estilo, segundo Alonso (2015), muitos outros cantores foram favorecidos com o sucesso devido à onda progressiva do ritmo, que tinha grande apoio do comércio musical:

Paula Fernandes faz parte da segunda geração de sertanejos universitários que apareceram para o grande público após 2008. São artistas como Michel Teló, Gustavo Lima, Marcos & Belutti, Munhoz & Mariano, entre outros. A partir do boom inicial, a indústria cultural percebeu rapidamente a mina de ouro que o sertanejo universitário se tornara. Esses artistas se beneficiaram de uma estrutura crescente de gravadoras e mídias favoráveis ao novo estilo sertanejo. (ALONSO, 2015, p. 389)

Algo que também explica o sucesso da nova fase do sertanejo se deve à mudança de comportamento da sociedade, que se moderniza constantemente, assim como ocorreu na criação do sertanejo tradicional. Segundo Alonso (2015, p. 391), “o sertanejo é fruto da modernidade digital instaurada no Brasil em diálogo com as tradições locais de produção artística e reconstrução de identidade nacional e musical”. A musicalidade e a temática eram bem diferentes daquelas que foram apresentadas pelos grupos anteriores, e agradou uma boa parte do público ouvinte. Alonso (2015) pontua três características da nova roupagem desse novo estilo:

Apesar de os próprios artistas terem dificuldade de definir o estilo universitário, é possível notar pelo menos três linhas estéticas e temáticas bastante claras. São elas: 1) uma poética amorosa otimista, na qual os amantes querem efetivar seus sentimentos amorosos, e o tom da canção é esperançoso. Trata-se da “poética do amor afirmativo”; 2) em segundo lugar estão as canções que favorecem encontros fortuitos e breves em festas ou no dia a dia. Trata-se da “poética da farra”; 3) caso não haja correspondência

entre os amantes na lógica rápida dos amores furtivos, impera a lógica do “tô nem aí”, ou seja, não se sofre mais por amor e parte-se para outros relacionamentos aparentemente sem culpa. Essa é a “poética do ‘tô nem aí’”. (ALONSO, 2015, p. 395, grifos do autor)

Para os críticos e ouvintes mais conservadores, é como se o Sertanejo Universitário tivesse implantado uma revolução grotesca em um gênero puro, que priorizava letras melancólicas, relatos da vida no sertão, da ascensão do homem campestre que se mudou para a cidade, das paixões cotidianas, nada que envolvesse conteúdos considerados ofensivos por parte dos ouvintes. Os caipiras/sertanejos sentiram como se a cultura deles tivesse sido invadida pela profanação, que exaltava bebedices, festas e relações sexuais/efêmeras, algo que jamais havia sido visto na história do gênero. Segundo o cantor Victor, da dupla Victor & Léo, “as músicas atuais chamadas de sertanejo cantam muito lixo e pornografia musical. Qualquer tipo de sentimento pode ser expressado através da arte de forma respeitosa, não é preciso banalizar”<sup>4</sup>.

Com a vertente relacionada à farra, muitos cantores incluíram nos seus repertórios músicas que fizessem menção a automóveis. Nas letras, isso seria uma espécie de aditivo necessário para os homens conquistarem mulheres. Gustavo Lima, Munhoz e Mariano, Israel Novaes, Gabriel Gava e outros contribuíram, conscientemente ou não, para a temática da ostentação ser inserida no Sertanejo Universitário. Conforme Alonso (2015):

A partir da grande quantidade de canções que falavam de carro através da poética da farra, aos poucos foi surgindo o que se convencionou chamar de “sertanejo ostentação”. O nome foi tirado de uma variante do funk paulista, que, ao misturar o ritmo carioca com mulheres bonitas, joias, roupas de marcas e carros velozes, criou em fins da primeira década dos anos 2000 o “funk ostentação”. O sertanejo ostentação é a radicalização da poética da farra, um passo a mais na louvação da festa e da dança sem consequências para o dia seguinte. O sucesso de “Camaro amarelo” em 2012 foi fundamental para essa estética. (ALONSO, 2015, p. 398, grifos do autor)

Como mencionado, a musicalidade também apareceu mais moderna, havendo troca do protagonismo entre os instrumentos. Da década de 90 para os anos 2000, pode-se notar as seguintes diferenças elencadas por Alonso (2015):

A guitarra foi praticamente extinta, sendo substituída pelo violão de cordas de aço. O teclado, também sempre presente na década anterior, foi substituído rapidamente pelo acordeão. Em geral a bateria ficou mais intensa e os graves foram mais enfatizados. Os andamentos das músicas foram bastante acelerados. (ALONSO, 2015, p. 403-404)

---

<sup>4</sup> “No Country in Park, Victor diz que não deixaria os filhos ouvirem sertanejo atual”, Uol, 01/06/2013: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/01/no-country-park-victor-diz-que-nao-deixaria-os-filhos-ouvirem-sertanejo-atual.htm>>. Acesso em: 14 de novembro de 2018. (apud ALONSO, 2015, p. 425)

É evidente a nova roupagem que o Sertanejo Universitário traz para a música. A inovação desagradou aos tradicionalistas, porém, rapidamente se espalhou entre as pessoas. Mas, como surgiu este gênero? De onde veio o nome Sertanejo Universitário? Os cantores são realmente universitários? De fato, o ritmo realmente procede de um grupo de estudantes do ensino superior que têm gostos, atitudes, ideias comuns, e que acharam nesse tipo de música uma comunidade que lhes representasse. Não é uma regra, nem todos os cantores conhecidos nacionalmente já foram universitários, como é o caso de Luan Santana, Victor & Léo, César Menotti & Fabiano, mas, um número considerável, sim. De acordo com Alonso (2015):

Jorge estudava Direito e Mateus, Agronomia. Maria Cecília e Rodolfo se conheceram nos bancos acadêmicos da faculdade de Zootecnia. O Sorocaba, da dupla Fernando & Sorocaba, estudou Agronomia. João Carreiro e Capataz são formados em Administração e Direito, respectivamente. Mariano estudava Zootecnia e Munhoz, Administração Rural. De forma que os cantores rurais, parcialmente, mudaram de estirpe. Agora são de fato, em sua maioria, universitários. (ALONSO, 2015, p. 377)

Certamente pelo fato de os sertanejos universitários serem mais jovens, estarem em ambientes sociais bem frequentados por um grande grupo de pessoas, como universidades e barzinhos, e contarem com o avanço da tecnologia para a divulgação dos seus trabalhos, a terceira e atual fase do gênero sertanejo foi a que consagrou o ritmo nacional e mundialmente, grande feito que os tradicionalistas não conseguiram com muito tempo de estrada.

No início, alguns dos cantores mais conhecidos, como César Menotti, Victor, Jorge, Luan Santana e Gustavo Lima não gostavam do termo “universitário” atrelado ao sertanejo. Para eles, a nomenclatura não era interessante pelo fato de especificar o público ouvinte, como se fosse um tipo de rótulo, apesar de o ritmo ser popular majoritariamente entre universitários. Outro agravante para o fato poderia ser a motivação da indústria sonora utilizar com afincos o título. “Essa relativa dificuldade de aceitar o termo em parte se deve ao fato de que esse apodo era muito usado pela mídia e pelas gravadoras, o que dá uma suposta conotação ‘comercial’, da qual muitos querem, ao menos discursivamente, se afastar” (Alonso 2015, p. 393, grifo do autor).

Depois da consolidação do Sertanejo Universitário, os sertanejos da segunda geração do gênero, conhecidos como tradicionais, também se aproximaram do novo grupo, repetindo a ação de quando foram acolhidos pelos caipiras depois de um certo tempo de resistência. A dupla Chitãozinho e Xororó realizou a gravação de um DVD em comemoração aos seus 40 anos de

carreira e, para as participações especiais, convidou várias duplas sertanejas universitárias. Alonso (2015, p. 415) faz menção aos cantores: “Maria Cecília & Rodolfo, Michel Teló, Zé Henrique & Gabriel, Luan Santana, João Neto & Frederico, João Bosco & Vinícius, Guilherme & Santiago, Jorge & Mateus, Fernando & Sorocaba, Hugo Pena & Gabriel e Eduardo Costa”.

Os novos sertanejos conquistaram espaço nas rádios, nas TVs e na internet com números surpreendentes. A moda universitária fez o sertanejo alcançar o nível máximo do sucesso desde a sua criação. Em todas as regiões brasileiras a predominância é do sertanejo. Alonso (2015) fala sobre a popularização do estilo e sobre o primeiro sucesso mundial, cantado por Michel Teló:

O sucesso do sertanejo universitário é inegável. Do Rio de Janeiro ao Oiapoque, de São Paulo ao Chuí, o sucesso transborda por todos os lados. O sertanejo universitário nasceu por volta de 2005, e a consagração nacional veio de fato a partir de 2008. Em 2012 o sucesso internacional de “Ai se eu te pego”, com Michel Teló, mundializou o fenômeno e consolidou a supremacia do gênero na seara popular da música brasileira. (ALONSO, 2015, p. 358, grifo do autor)

Na época, a música obteve mais de 200 milhões de visualizações no site de vídeos Youtube, um recorde para o momento, que tornou o ritmo conhecido em todo o mundo. Uma pesquisa feita no ano de 2013 pelo IBOPE<sup>5</sup> mostra que o ritmo mais escutado nas rádios do Brasil é o Sertanejo. Em 2017, quatro anos depois, uma nova pesquisa feita pelo mesmo instituto<sup>6</sup> reafirma o resultado anterior. Dessa maneira, o Sertanejo Universitário se sobressai às fases antecedentes e se mantém no auge dos ritmos musicais escutados pelos brasileiros.

---

<sup>5</sup> G1. São Paulo. **Sertanejo é o estilo mais ouvido por brasileiros no rádio, diz Ibope.** <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/sertanejo-e-o-estilo-mais-ouvido-por-brasileiros-no-radio-diz-ibope.html>>. Acesso em: 03 de junho de 2018.

<sup>6</sup> “**Músicas foram ouvidas mais de 127 bilhões de vezes no rádio**”. Kantar Ibope Media, 14/12/2017: <<https://www.kantaribopemedia.com/musicas-foram-ouvidas-mais-de-127-bilhoes-de-vezes-no-radio/>>. Acesso em: 03 de dezembro de 2018.

## 2 ANÁLISE DO DISCURSO: APRESENTANDO ALGUNS CONCEITOS

### 2.1 Noção de discurso

Neste capítulo, serão abordados os conceitos de discurso, interdiscurso, discurso amoroso, discurso religioso, *ethos* discursivo e cenografia. Eles integram a fundamentação teórica necessária para analisar as relações encontradas entre o discurso amoroso e o religioso no gênero musical Sertanejo Universitário.

Primeiramente, é relevante compreender que a Análise do Discurso, doravante AD, é uma área social por excelência. De acordo com Orlandi (2001, p. 15), a AD “concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”. Sendo assim, para estudá-la, é impossível desvinculá-la do homem, que é um ser humano dotado de autonomia para se comunicar através da linguagem. Ainda de acordo com Orlandi (2001), há algumas especificidades da AD:

[...] a Análise do Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade. (ORLANDI, 2001, p. 15-16)

Esta noção amplia o seu campo de atuação, o que inclui discursadores, ambiente de discurso e o próprio discurso em si, que ocorre sempre de maneira conectada com o mundo. Pode-se afirmar, portanto, que é inconcebível pensar que a Análise do Discurso não possui vinculação com a sociedade e, conseqüentemente, com a história.

Segundo Possenti (2009), “o discurso deve ser concebido como uma prática e que, como tal, suas dimensões são mais amplas do que ‘significam’ os textos” (p. 80, grifo do autor), ou seja, os leitores devem saber diferenciar o texto de um discurso, e ao se depararem com um texto, devem perceber que há muita coisa além do que se pode enxergar naquele momento. Para a AD, o texto é matéria significante, isto é, aquilo que faz sentido. Por exemplo, na análise das músicas, é possível considerar não somente a letra como texto, mas também a melodia, ritmo, tempo etc., já que a música é um texto polifônico, multissemiótico, e tem o seu sentido constituído por palavras e particularidades emissoras de sentido. Sobre isso, Orlandi (2008) diz:

Quando pensamos o texto pensamos: em sua materialidade (com sua forma, suas marcas e seus vestígios); como historicidade significante e significada (e não como “documento” ou “ilustração”); como parte da relação mais complexa e não coincidente

entre memória/discurso/texto; como unidade de análise que mostra acentuadamente a importância de se ter à disposição um dispositivo analítico, compatível com a natureza dessa unidade [...]. Não mais como unidade linguística disponível, preexistente, espontânea, naturalizada, mas o texto em sua forma material, como parte de um processo pelo qual se tem acesso indireto à discursividade. (ORLANDI, 2008, p. 12-13, grifos do autor)

Nesse sentido, o analista do discurso é responsável por compreender o texto como objeto simbólico e histórico, atentando-se para sua materialidade. A ligação do texto a certas condições de produção é requisito para a significação. Há uma diferença de concepções de texto para o leitor e para o analista. O primeiro acha que o texto é uma unidade empírica e imaginária criada por um autor, identificada por sequências regidas pela coesão e coerência. O segundo, que é uma “unidade de análise afetada pelas condições de produção<sup>7</sup> e pela memória [...] lugar da relação com a representação física da linguagem, onde ele é som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho – material bruto – mas é sobretudo espaço significativo” (ORLANDI, 2008, p. 89). Ainda sobre o leitor e o texto, Possenti (2009) afirma:

O leitor lê o texto segundo uma chave “fechada”, que ele já domina (ideológica ou disciplinar), e acaba lendo no texto o que já “sabia”, mesmo que o texto diga outra coisa – por exemplo, lê certos textos sobre o ensino de gramática na escola e “pensa” que estão dizendo o que ele sempre pensou sobre língua e ensino, quando os autores dizem outra coisa, aderem a outro discurso, formulado em novas bases, que o leitor não compreende – que ele não pode compreender; (POSSENTI, 2009, p. 15, grifos do autor)

Desta forma, é possível dizer que há leitores de obras que podem não compreender ou diferenciar discursos que lhes são expostos, muitas vezes até se enganando e tirando conclusões precipitadas ou incompletas do conteúdo visto. Esta falha ocorre devido a uma possível falta de atenção e pode ser corrigida através do desarmamento do seu conhecimento absoluto, uma vez que a interferência de suas ideias pode atrapalhar a compreensão de qualquer texto. O enunciador também pode prejudicar a significação, quando imodesto. De acordo com Renfrew (2017):

---

<sup>7</sup> “A noção de **condições de produção** do discurso substituiu a noção muito vaga de “circunstâncias” nas quais um discurso é produzido, para explicitar que se trata de estudar nesse contexto o que *condiciona* o discurso. [...] As condições de produção desempenham um papel essencial na construção dos *corpora*, que comportam necessariamente vários textos reunidos em função das hipóteses do analista sobre suas condições de produção consideradas estáveis”. (CHARAUDEAU, 2008, p. 114, grifos do autor)

O sentido do enunciado<sup>8</sup> não é determinado pelo sentido abstrato das palavras selecionados pelo sistema da língua, ou pela simples intenção expressiva do falante, mas pela totalidade dos elementos – verbais e extraverbais – presentes na “situação de fala”. De maneira semelhante, a forma do enunciado não é inteiramente determinada pelo falante, é antes um produto do processo concreto de “interação verbal”. (RENFREW, 2017, p. 89, grifos do autor)

Sendo assim, por meio da amplitude dos elementos contidos no texto, é possível verificar o seu sentido mais abrangente, observando-se que o enunciador não tem o poder de determinar o sentido de seu discurso social. Sobre isso, Orlandi (2001, p. 32) diz que “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”. Cabe, portanto, ao analista do discurso essa missão de extrair sentidos em enunciados que o próprio autor não mensura a capacidade de interpretações possíveis. Partindo dessa concepção, podemos afirmar que o sujeito opera a partir de duas ilusões: se coloca como o protótipo do que diz, fonte exclusiva do sentido do seu discurso; retoma o seu discurso para explicar a si mesmo o que diz, para formulá-lo mais adequadamente, para aprofundar o que pensa.

É evidente que o autor sabe sobre sua criação, porém, não é o bastante para representar os sentidos que a constituem. Orlandi (2001, p. 34) diz que devido à ilusão referencial ocorrida no momento da interação, apenas uma parte do que o sujeito diz é disponível para ele, e até o que não é dito tem significado em suas palavras, resultando, talvez, em significações de algo que o próprio autor desconheça. Para os “referencialistas iludidos”, suas expressões são claras e serão compreendidas fidedignamente de acordo com a intenção desejada no ato da enunciação. O sujeito acredita que o que fala é inédito (a noção de interdiscurso mostra o contrário disso, que o dizer é constituído de já-ditos ou pré-construídos), acredita também que modera o sentido de seu dizer, algo que novamente a AD refuta, pois o sentido está além da intenção de interpretação do sujeito, já que está relacionado a questões ideológicas. Para Orlandi (2001), a ilusão referencial “nos faz acreditar que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim. Ela estabelece uma relação ‘natural’ entre palavra e coisa” (p. 35, grifo do autor).

O autor não pode esperar que o seu interlocutor receba o enunciado exatamente como ele propôs. Às vezes, uma mesma palavra exposta por um mesmo autor para três pessoas diferentes

---

<sup>8</sup> “emprega-se ‘enunciado’ para designar uma seqüência verbal que forma uma unidade de comunicação completa no âmbito de um determinado gênero do discurso [...]” (MAINGUENEAU, 2002, p. 56, grifos do autor)

pode ocasionar reações diferentes. Por exemplo, “sertanejo” para um mineiro pode evocar à sua memória um ritmo musical, para um pernambucano, pode ser uma pessoa humilde, para um literato, pode ser o Jeca Tatu, e outra infinidade de opções.

Braga (1980 apud BRANDÃO) também enfatiza sobre a forte relação que o discurso tem com a sociedade por meio da interação, além de frisar que ela tem um objetivo, possui intenção, não é sem fins. Como a linguagem se mantém entre o diálogo humano, ela não pode ser desvinculada da sociedade para fins de pesquisa, isto significa que um grupo social deixa transpassar para suas obras algumas marcas, também sociais, resultando em um discurso com pontos ideológicos da sociedade em que é reproduzido.

A partir do momento que um determinado grupo social constrói um discurso, inevitavelmente ocorre uma interdiscursividade, pois esta é a junção do discurso do presente com o discurso do passado, que se encontra na chamada memória discursiva. Sobre isso, Orlandi (2001) explica que é:

o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2001, p. 31)

Sem este saber discursivo, seria impossível comunicar-se, pois tudo o que se fala já foi falado por alguém, por isso é titulado de já-dito. Isso está intimamente ligado ao conceito de interdiscurso, que para Orlandi (2001, p. 33) “é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”. Não há como o falante fazer um discurso inédito sem retomar palavras e expressões já consagradas, e também não é possível interpretar um dizer sem uma memória que determina sentidos prévios para o que é dito.

Neste trabalho, ao abordarmos a noção de interdiscurso, estamos nos direcionando para a abordagem de dois tipos de discurso, amoroso e religioso, muito presentes no objeto de estudo delineado nesta pesquisa. A seguir, apresentamos uma breve reflexão sobre tais discursos.

Discurso amoroso, segundo Roland Barthes (2003), é uma ação mental incessante do amante que, através das suas impressões internas e da singularidade da linguagem, idealiza e manifesta as suas ideias através do discurso. Para ser construído, o discurso amoroso percorre caminhos variados, e, nestes caminhos, encontra-se suscetível aos mais inesperados pensamentos:



*Dis-cursus* é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas, “caminhos”, “intrigas”. O amante não pára, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. (BARTHES, 2003, p. 18, grifos do autor)

O fato de a construção do discurso amoroso ser realizada de maneira oscilante justifica-se em razão de o seu enunciador esquivar-se da racionalidade e aproximar-se do desejo, que é caracterizado por impulsos, vontades, pretensões e anseios. Vasconcellos (2015) faz a contextualização entre o discurso e o discurso amoroso, enquanto um domina o seu objetivo, o outro é subjugado:

O discurso é um jogo, uma disputa acirrada de posicionamentos em que um enunciador lança sua materialização discursiva para atingir o coenunciador seja para convencer, impor ou seduzir. O discurso do Amor é uma violência verbal e sentimental, pois quebra as estruturas, violenta a rotina, desfragmenta a razão e potencializa os sentimentos mais obscuros de um sujeito enamorado. O discurso amoroso é movido pelo desejo. (VASCONCELLOS, 2015, p. 14)

Desta forma, já que o desejo rege, direciona e move o discurso amoroso, pode-se deduzir que os discursos deste tipo não têm a intenção de serem prudentes e sensatos, pois eles já estariam permeados de sentimentalismo em sua composição, ponto crucial para que haja instabilidade na sua formação. Em concordância com isso, Coutinho (1975, p. 146 apud VASCONCELLOS, 2015, p. 33) afirma que “não há lógica na atitude romântica”. Mas, apesar de ilógico, o discurso amoroso tem o poder de representar linguisticamente os sentimentos afetivos que o amante sente. Para Miranda (2008, p. 23), “[...] o discurso amoroso é aquele capaz de provocar uma emoção no interlocutor, é capaz de criar efeitos, é capaz de gerar uma certa significação de sentimentos”, isto é, o discurso amoroso nada mais é que do que um auxílio potencializador de emoções, que faz transformar sensações em discursos.

Wronski (2015, p. 12) especifica o tipo de sensação que motiva o discurso amoroso. Para ela, “a incompletude – ideia da falta – que circunda o discurso sobre o amor está atrelada a certos efeitos de sentido sobre o amor, produzidos ao longo da história, os quais reforçam a ideia do amor romântico como a completude e a conquista da felicidade [...]”. Desta maneira, a maioria dos discursos relacionados ao amor tem como concepção a ideia de que para a vida ter sentido, é fundamental haver uma companhia. É importante lembrar que as relações amorosas sempre existiram desde o surgimento da humanidade. O criacionismo, difundido principalmente pelo discurso religioso, por exemplo, mostra em seus relatos históricos que um ser superior criou o

homem. Ao observá-lo sozinho, chegou à conclusão de que essa solidão não era boa, e concedeu-lhe uma mulher idônea para ser sua companheira. Sendo assim, a estética do romantismo não criou o amor, apenas o representou. Conforme Vasconcellos (2015):

O sentimento amoroso de um ser humano para outro é o que chamo de amor de casal, em que há o desejo da consumação amorosa, sempre existiu em todas as fases civilizatórias da humanidade. O Romantismo apenas sistematizou esses sentimentos com a roupagem do século XIX e o construiu como uma escola artística. (VASCONCELLOS, 2015, p. 28)

Esta informação é importante para ser feita uma distinção entre o Romantismo enquanto escola artística e o romantismo enquanto amor de casal/desejo carnal do ser humano. Neste trabalho, será levado em consideração a romanticidade enquanto materialização do desejo sexual. A carnalidade é perceptível nos atos do discurso que incluem a distância de forma ansiosa e a aproximação de forma corporizada, conforme Wronski (2015, p. 12), “frequentemente observamos que os discursos sobre o amor vão se deslizando em discursos de sedução que oscilam entre a procura e o encontro”.

É válido ressaltar que a mídia faz uso contínuo desse discurso que exalta o amor. Não presente apenas na literatura, o discurso amoroso integra os mais diversos segmentos de entretenimento. Para Miranda (2008, p. 18), “o discurso amoroso constitui-se como um dos motores do universo de ficção, inspirando novelas ou séries de televisão, filmes, romances, revistas e todo um conjunto de produtos provenientes da cultura de massas e da indústria cultural”. Sendo assim, toda e qualquer pessoa já ouviu algum tipo de discurso amoroso, independentemente da forma do gênero textual.

Uma das características do enunciador romântico é a fé. No impulso dos seus sentimentos, o romântico acredita, idealiza e mantém a esperança da concretização de um relacionamento. Coutinho (1975, p. 146 apud VASCONCELLOS, 2015, p. 33) diz que “em vez de razão, é a fé que comanda o espírito romântico”. É como se a fé do amante alimentasse a sua esperança de conquistar a pessoa amada, e isso revela a presença do discurso religioso fortemente ancorado ao discurso amoroso, segmento que trataremos a seguir.

Discutiremos agora sobre o discurso religioso. Esse tipo de enunciado não pode ter como referência única os livros sagrados. Isso acontece porque, para ele ser concretizado, há mais de uma relação possível: pode ser entre o discursador e as suas escrituras, pode ser entre o discursador e o hiperenunciador, que segundo Lopes (2017) é um ser espiritual superior:

Acima de tudo, a Verdade Suprema que valida o discurso religioso é caracterizada por um hiperenunciador que é, inquestionavelmente, Deus (ou deuses, se num âmbito de religião politeísta). Nesse sentido, todo discurso religioso se relacionará com um ser superior e girará em torno dele. (LOPES, 2017, p. 23)

Desta forma, a partir do momento em que há menção de uma divindade no discurso, sugere-se uma compreensão de que o enunciador insere uma divindade espiritual que se caracteriza como Deus, hiperenunciador, para conectar-se com ele na expressão. De acordo com Lopes (2017), isso pode ocorrer porque a religião e o sagrado exercem uma grande influência sobre a vida humana e social das pessoas.

Um detalhe que deve ser frisado é que o discurso não pode ser considerado como religioso apenas quando for pronunciado em um ambiente sagrado, espiritual e/ou eclesiástico, pois esta ideia delimita as suas capacidades. De acordo com Setzer (1987, p. 94 apud LOPES, 2017, p. 24), “[...] deve ficar claro que o religioso não está restrito ao espaço da Igreja, mas pode ser encontrado no cotidiano, assim como existem rituais regulares”. Isso significa que qualquer indivíduo não-vinculado a qualquer instituição religiosa pode emitir um discurso religioso em qualquer meio de comunicação, e em qualquer lugar, não precisa necessariamente ser proferido em igrejas.

Além do ambiente, outra questão precisa ser esclarecida. Refere-se à autonomia do enunciador do discurso. Não são apenas pessoas “consagradas” que podem emitir discursos religiosos. Para Orlandi (1987, p. 243 apud LOPES, 2017, p. 24), o autor de discurso religioso é “aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou, em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus”. Ou seja, existe o lugar em que a religiosidade é discursada de forma direta, comum e natural (igreja) e existe o lugar em que ela é discursada de forma indireta e eclética (em contextos externos à igreja).

Nestes casos em que o discurso religioso pode estar inserido em variados contextos, diferentes daqueles que lhes são legitimados, há uma tendência, na maioria das vezes, de ser visto como banalização e/ou profanação. Assim, podemos nos questionar se a presença do discurso religioso em tais contextos é utilizada como ferramenta principal ou simplesmente acessória na divulgação desses discursos. Isto dependerá da forma em que as condições de produção serão dadas, cabendo ao Analista de Discursos verificar as possíveis formas de ler o texto discursivo.

## 2.2. Ethos discursivo

O *ethos* caracteriza-se como um conjunto de atributos que possibilita um bom desempenho do enunciador ao proferir algum discurso. Indo além, também permite que o público ouvinte pratique ações ou modifique ideias por meio de induções, conforme Charaudeau (2008): “termo emprestado da retórica antiga, o **ethos** (em grego ἦθος, personagem) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (p. 220, grifo do autor). O analista Maingueneau (2008), indo um pouco além, define *ethos* da seguinte maneira:

*Ethos* é uma noção *discursiva*; ele se constitui por meio do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior à fala; o *ethos* é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro; o *ethos* é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada. (MAINGUENEAU, 2008, p. 63, grifos do autor)

Diante disso, podemos afirmar que: o *ethos* está inserido tanto na performance do falante, quanto no seu discurso; que a ação do arrazoar é predominante na sua função; que não é possível ser proferido e nem encontrado de forma aleatória, ele sempre terá uma finalidade. Devido à sua interatividade, múltiplas são as condições necessárias para a sua constituição, que são listadas por Maingueneau (2008):

*Ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também de fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*): diretamente (‘é um amigo que lhes fala’), ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala. (MAINGUENEAU, 2008, p. 71, grifos do autor).

Em destaque em diversas áreas científicas, como Retórica, Pragmática, Análise do Discurso, Semântica, o *ethos* vem sendo amplamente pesquisado e discutido por estudiosos. Para Maingueneau (2008), isso deve-se ao fato do “domínio das mídias audiovisuais: com elas, o centro de interesse deslocou-se das doutrinas e dos aparelhos que lhes estavam ligados para a apresentação de si, para o ‘look’” (p. 55-56, grifo do autor). Todavia, essa apresentação de si precisa de cautela, pois o seu discurso pode se tornar incontrolável no que diz respeito às interpretações possíveis. De acordo Maingueneau (2008):

Desde que haja enunciação, alguma coisa da ordem do *ethos* se encontra liberada: por meio de sua fala, um locutor ativa no intérprete a construção de determinada

representação de si mesmo, pondo em risco seu domínio sobre sua própria fala; é-lhe necessário, então, tentar controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento interpretativo dos signos que ele produz. (MAINGUENEAU, 2008, p. 73, grifo do autor)

Dominando bem o seu discurso, selecionando adequadamente os atributos que o compõem, o locutor conseguirá (talvez) controlar o seu enunciado favoravelmente ao fim a que se espera. Devido aos discursos ocorrerem na maioria das vezes na modalidade oral, o enunciador, na oportunidade de sua fala, exterioriza pensamentos capazes de suscitar diversas possibilidades de leituras referentes ao seu discurso. Para Declercq (1992, p. 48), são muitos os auxílios que a imagem do orador tem quando esta é destinada ao auditório: “tom de voz, modulação da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, olhar, postura, adornos etc. são outros tantos signos, elocutórios e oratórios, vestimentais e simbólicos, pelos quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica” (apud MAINGUENEAU, 2008, p. 57).

Essas características do *ethos* ratificam a sua diligente condição de atividade, sem inércia, envolvendo os interlocutores (no momento do pronunciamento). O *ethos* tornou-se um elemento muito utilizado por pessoas cujo interesse é persuadir o público ouvinte, utilizando até mesmo o sentimentalismo, conforme Maingueneau (2008, p. 57): “implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário”. Essa afetividade é conquistada através do fiador, proposta defendida por Maingueneau (2011), que se refere à instância adotada pelo enunciador, não à pessoa física:

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. O termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral. (MAINGUENEAU, 2011, p. 17-18, grifos do autor)

Desse modo, o texto discursivo é endossado pelo fiador, que é caracterizado pela objetivação em fornecer o êxito do discurso. O destinatário, assim, forma seu posicionamento por meio das marcas fornecidas pelo fiador, que o torna participativo na construção do discurso, consumidor daquilo que lhe é exposto. Isso atribui ao discurso uma “corporalidade” que varia conforme seu enunciado e comportamento, fazendo com que o *ethos* tenha materialização e envolva o discurso. Segundo Maingueneau (2011), a corporalidade é identificada pelo destinatário da seguinte maneira:

apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positivas ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica. De fato, o fiador implica ele mesmo um “*mundo ético*” do qual ele é parte integrante e ao qual ele dá acesso. Esse “*mundo ético*” ativado pela leitura subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos [...] (MAINGUENEAU, 2011, p. 18, grifos do autor)

Diante disso, podemos afirmar que o enunciador utiliza discursos considerados pertinentes no seu pronunciamento, fazendo uso hábil dos estereótipos na tentativa de o *ethos* discursivo ser distinto, original. Podemos também notar que o embasamento estereotípico reforça os padrões que são construídos de forma sócio-histórica. No discurso, os estereótipos existentes podem ser reforçados ou não, assim como novos estereótipos podem ser construídos, de acordo com a sua finalidade.

Devido aos múltiplos tipos e gêneros de discursos expressos, o *ethos* possui muitas alternativas para análise. A sua concepção está estreitamente ligada à noção de *cena de enunciação*, composta por três tipos de cenas, a englobante, a genérica e a cenografia. Isso justifica-se em razão de o discurso ser previamente formado por papéis, o que dá uma certa liberdade para que o locutor selecione a sua cenografia, assunto do tópico seguinte.

### 2.3 Cenografia

Como dito previamente, a cenografia faz parte da tríade da cena da enunciação, juntamente com a cena englobante e a cena genérica. Desta maneira, antes de tratarmos sobre a cenografia, abordaremos brevemente os dois conceitos anteriores que formam a cena da enunciação. Maingueneau apresenta essas três cenas, que são citadas por Charaudeau (2008):

*A cena englobante* é aquela que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto. Quando se recebe um panfleto, deve-se ser capaz de determinar se ele pertence ao tipo de discurso religioso, político, publicitário...; dito de outra forma, em qual cena englobante é necessário se colocar para interpretá-lo, a que título (como sujeito de direito, consumidor etc.) ele interpela seu leitor. (CHARAUDEAU, 2008, p. 96, grifos do autor)

Em suma, a cena englobante refere-se às categorias específicas de determinados discursos. Ela faz com que o leitor identifique o tipo de discurso que lhe está sendo exposto, além de resigná-lo na condição exigida para que o discurso seja compreendido, envolvendo o contexto em que é ocorrido. Por exemplo, quando um locutor de um discurso é um executivo de uma empresa de cosméticos em uma palestra, a cena englobante coloca os ouvintes na condição de vendedores da empresa que estão ali na plateia para adquirirem novas estratégias de venda, e

o executivo na condição de responsável por compartilhar experiências e aprendizados, além de outras coisas que estão inseridas no cenário.

A segunda cena, intitulada genérica, é aquela considerada como um contrato correlacionado a um gênero ou a um subgênero de discurso, tais como o editorial, o missal, o debate, a receita, a notícia, a reportagem, o guia turístico, entre outros. Cada um deles é *sui generis* devido às funções peculiares que têm na sociedade. Segundo Charaudeau (2008):

*A cena genérica é definida pelos gêneros de discurso particulares. Cada gênero de discurso implica, com efeito, uma cena específica: papéis para seus parceiros, circunstâncias (em particular um modo de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, um modo de circulação, uma finalidade etc. (CHARAUDEAU, 2008, p. 96, grifos do autor)*

A cena genérica é, portanto, representada pelos objetos incluídos no discurso, pois é indispensável haver essa cena que norteia a função de cada item em sua constituição. Se o gênero do discurso é uma receita médica, são pré-requisitos para ela: o médico, autor da receita e responsável pela sua circulação; o paciente, utilizador da receita para fins de tratamento; o hospital, espaço do gênero; a própria receita, material onde consta o tipo de medicação adequada, como o horário de consumo, a quantidade de medicamentos, além de indicações auxiliaadoras.

Enfim, falaremos sobre a cenografia. A primeira noção que deve ser considerada é que a cenografia é constituída pelo próprio texto e é independente de tipo ou gênero de discurso, no entanto, depende do discurso. Exemplificando, um debate presidencial pode ser enunciado através de uma cenografia competitiva, impositiva, humilde, desrespeitosa, amigável, censurada, dentre outras opções. Talvez pelo termo “cenografia” ser muitas vezes vinculado ao termo “cenário”, é provável que se tenha uma noção de que a cenografia é algo formado e estático, porém, trata-se de uma cena que é formada gradativamente como próprio dispositivo de fala, que age com a função de legitimar o discurso por meio da sua enunciação. Dessa forma, segundo Charaudeau (2008):

*A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala, é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar sua candidatura em uma eleição etc. (CHARAUDEAU, 2008, p. 96, grifos do autor)*

Apresentada a sua definição, é importante frisar que a cenografia não é disponibilizada para todos os tipos de gênero. Para haver cenografia, é preciso que o gênero tenha uma interação entre os participantes do discurso, pois só assim será possível construir uma cena enunciativa que representa a intenção do locutor, a de coagir o interlocutor. Sobre isso, Charaudeau (2008) fala que “certos gêneros, poucos numerosos, mantêm-se em sua cena genérica, não suscitam cenografias (cf. lista telefônica, os textos de lei etc.). Outros gêneros *exigem* a escolha de uma cenografia; eles se esforçam, assim, para atribuir a seu destinatário uma identidade em uma cena de fala” (p. 97, grifo do autor). Isso pressupõe que, se o gênero não busca impor sua convicção sobre o ouvinte, ele certamente permanecerá com a cena genérica.

Observando mais características da cenografia, Charaudeau (2008) afirma que “além de uma figura de enunciador e uma figura correlativa de co-enunciador, a cenografia implica uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar) das quais o discurso *pretende* surgir” (p. 96, grifos do autor). Desta maneira, no discurso histórico relativo à abolição da escravatura no Brasil, por exemplo, podemos elencar os locutores e interlocutores como justiceiros, libertadores e prisioneiros; a cronografia como época desumana, autoritária e perversa; por fim, a topografia pode ser caracterizada como Brasil-Império, Brasil-Colônia.

Quando se trata de cenografia, considera-se que ela trabalha em parceria com o *ethos* como meio para interligar o discurso e dar credibilidade à elocução. A partir dessa junção, os conteúdos do discurso vão surgindo na forma escolhida pelo locutor, de maneira que é possível determinar o *ethos* discursivo e a cenografia. Conforme Maigneueau (2008) afirma, “são os conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem” (p. 71, grifo do autor). Desta forma, ao proferir um discurso, o modo como o locutor se mostra evidencia, ao mesmo tempo em que autêntica, o *ethos* e a cenografia presentes em dada situação discursiva.



### 3 METODOLOGIA

O gênero musical Sertanejo Universitário se popularizou de forma grandiosa no Brasil. Tendo em vista essa difusão, cada vez mais os artistas compõem e lançam músicas de variadas temáticas, mas, prevalecem as letras de cunho amoroso. Na nossa pesquisa, identificamos uma confluência do discurso amoroso com o discurso religioso, verificado por meio da análise do *Ethos* discursivo e da cenografia.

Visando à fundamentação da construção do *Ethos* e da Cenografia no discurso amoroso e religioso do Sertanejo Universitário, nos baseamos na linha teórica da Análise do Discurso, de analistas do discurso, de linha francesa, como Brandão (2004), Charaudeau (2008), Maingueneau (2002, 2008, 2011), Orlandi (2001, 2008), Possenti (2009) e Renfrew (2017). Para a compreensão do discurso amoroso, utilizamos os autores Barthes (2003), Coutinho (1975), Vasconcellos (2015) e Wronski (2015). Para o entendimento do discurso religioso, os autores Lopes (2017), Orlandi (1987) e Setzer (1987).

Na Análise de Discurso, as etapas dos estudos ocorrem de maneira pendular (teoria-análise), existindo uma base teórico-metodológica que corrobora esse mecanismo. Diante disso, Lagazzi (1988) estabelece que o método discursivo não é apoiado ao:

extremo da pura subjetividade, do “achar” que é rebatido por um “achar” contrário, sem procedimentos concretos que possam solidificar uma análise, nem no outro extremo dos modelos prontos, definidos anteriormente a seus objetos, que podem nos levar a uma análise conteudística, onde o que temos a dizer serve apenas para comprovar uma conclusão pré-estabelecida (LAGAZZI, 1988, p. 51, grifos do autor)

Se tratando dos materiais utilizados para análise teórica, podemos afirmar que eles são constituídos diante do material em análise, e não previamente. De acordo com Mittmann (2007, p. 53), quando o objeto de análise é um objeto teórico, é a teorização quem “determina o procedimento metodológico, e ambos levam à constituição do corpus, o que significa dizer que o corpus não está dado, mas é construído pelo gesto do analista de ler, relacionar, recortar e, novamente, relacionar [...]”. Isso mostra uma instabilidade entre teoria e *corpus*, que condiciona o analista do discurso a atentar-se para a teoria para modificar conceitos (COURTINE, 1981).

Para a realização dessa pesquisa, selecionamos o *corpus* no Sertanejo Universitário. As músicas são conhecidas nacionalmente por grandes nomes do sertanejo universitário. A pesquisa será realizada com análise de quatro músicas que atualmente fazem sucesso no país, levando em consideração os seus altos índices de visualização no principal site de vídeos do mundo,

YouTube. A seguir, o nome dos cantores, suas respectivas músicas e a quantidade de visualizações no site youtube.com em 21 de novembro de 2018: Cléber e Cauan – “Quase” 83.999.194 *views*, lançada em 2017; Henrique e Juliano – “Não tô valendo nada” 41.829.041 *views*, lançada em 2012; Marília Mendonça – “Sentimento louco” 201.348.695 *views*, lançada em 2015; Simone e Simaria “Regime fechado” 143.642.901 *views*, lançada em 2016. As visualizações somadas das quatro músicas elencadas significam que os vídeos foram assistidos 470.819.831 (quatrocentos e setenta milhões, oitocentos e dezenove mil, oitocentos e trinta e uma) vezes.

Concluindo a pesquisa, as composições escolhidas serão descritas e analisadas com base na teoria linguística da AD. Isto designa este trabalho como uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo e interpretativo. Será feita a identificação da interdiscursividade, discurso amoroso, discurso religioso e a verificação de como a noção de *ethos* e a cenografia são construídos nessas composições.

#### 4 O ETHOS E A CENOGRAFIA PRESENTES NO DISCURSO

Este capítulo destina-se às análises das músicas que constituem o *corpus* desse estudo. Nele, objetivamos compreender de que forma ocorrem as relações interdiscursivas entre os discursos amoroso e religioso no Sertanejo Universitário. Para isso, examinaremos as cenas enunciativas e o *ethos* presentes no discurso amoroso, e discorreremos sobre a forma que o discurso religioso é introduzido nas letras, ocasionando relações interdiscursivas. As composições serão analisadas levando em consideração o critério da temporalidade, partindo das músicas mais antigas para as mais recentes.

##### Texto 1

“Não tô valendo nada” (Henrique Tavares / Juliano dos Reis)

Logo hoje que eu saí com a minha namorada  
Pra fazer uma média com ela na balada  
Essa menina também resolveu sair de casa  
Toda produzida, a mais top da galáxia

Tá tirando onda, rebolando na minha frente  
De saia curtinha, sorriso indecente  
Ela é gostosa, só faz isso pra me provocar  
Sabe que eu fico doido vendo ela dançar

Vou esperar minha mulher querer ir no banheiro  
Aí eu ganho cinco minutinhos de solteiro  
É rapidinho, ela nem vai desconfiar

Eu tinha que ter vindo pra balada com os parceiro  
Aí não dava outra, ia rolar, não tinha jeito  
E lá em casa a gente ia se acabar

Ai, não tô valendo nada  
Vish, a minha carne é fraca  
Nossa, assim você acaba me matando  
Cê nem faz ideia do que eu tô imaginando

Ai, meu Deus do céu, não tô valendo nada  
Vish, como a minha carne anda fraca  
Nossa, assim você acaba me mantando  
Cê nem faz ideia do que eu tô imaginando

A música “Não tô valendo nada”, lançada em 2012, foi composta e interpretada pela dupla Henrique e Juliano. A narrativa é iniciada a partir de uma complicação – o sujeito enunciador, presumivelmente masculino, revelado pelas expressões “doido e solteiro”, dirige-se a uma festa, na companhia de sua namorada, mas fica intrigado com a presença de outra garota, que, segundo a sua concepção, é a “mais top da galáxia”.

A garota é descrita pela sua roupa, pelo seu jeito de dançar e sorrir, o enunciador, então, chega à conclusão de que ela faz isso apenas para provocá-lo. Em seguida, ele articula mentalmente um plano para trair sua namorada, que seria esperar ela ir ao banheiro para que em um curto espaço de tempo ele ficasse livre, “solteiro”, além de afirmar que sua companheira sequer desconfiaria da traição.

É possível ver ainda um arrependimento do enunciador em ter saído acompanhado da namorada. Para ele, o melhor seria ter ido para a festa com os seus amigos, “os parceiro”, pois, dessa forma, ele concretizaria o seu desejo de ficar com a tal garota, tanto na balada, quanto na sua casa. Todos esses elementos são importantes para a constituição da cenografia presente no texto, que se estabelece desde o momento em que o enunciador traz os marcadores espaciais, como “saí de casa”, “balada”, seguidos das projeções mentais de “banheiro” e “lá em casa”, situando também a temporalidade transcorrida, própria da narrativa. A cenografia, assim, contém elementos próprios de uma festa, como músicas, danças e desejo carnal.

O *ethos* discursivo é construído partindo da premissa de que o homem tem a liberdade de trair porque não consegue controlar seus impulsos, que a sua mulher tem que ficar em casa enquanto ele sai sozinho com os amigos, e que ela pode ser enganada até mesmo em ambientes em que ela está presente, sem haver problema. Em nenhum momento o enunciador cogita terminar o seu relacionamento para ter a liberdade ansiada, ele quer levar o namoro adiante, mas também quer trair, além disso, há um julgamento em torno da roupa e de comportamentos femininos, revelando os lugares sociais que foram historicamente construídos em torno da mulher e do homem e, conseqüentemente, o que lhes é permitido, o que demonstra discursos próprios de uma sociedade ainda paternalista, como a suposta “permissão” da traição ao homem.

O discurso amoroso se faz presente no texto, uma vez que retrata um relacionamento amoroso. Demonstra-se também nesse discurso o desejo atrativo que um homem comprometido sente por uma mulher. No decorrer da letra, é visto o interesse desse rapaz efetivar o relacionamento proibido, por meio de estratégias, para poder realizar-se amorosamente, além de

ideias inimagináveis envolvendo a moça com quem flertara: “você nem faz ideia do que eu tô imaginando”.

Concomitante ao discurso amoroso, temos as marcas do discurso religioso não apenas na expressão “ai, meu Deus do céu, não tô valendo nada”, mas também por introduzir uma referência bíblica<sup>9</sup> ao dizer “a minha carne é fraca”, entendida também como interdiscursividade. Segundo Orlandi (2001), o interdiscurso é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, isto é, o saber discursivo que torna possível todo dizer retornando sob a forma de pré-construído. Assim, o enunciador recorre à memória discursiva ao fazer menção de que “a carne é fraca”.

Como mencionado, há um apelo para uma divindade religiosa. Ao dizer “ai, meu Deus do céu”, através de uma interjeição, o enunciador demonstra sua emoção súbita devido ao desejo que sente, mas, logo em seguida, continua a repetir que não está valendo nada, pois sabe que sua atitude é considerada errada e, portanto, condenada perante a sociedade, senão não planejaria ações escondidas. Há uma autoconsciência de que o enunciador se encontra em um estado de deslealdade, algo não legitimado pelo discurso religioso. É importante ressaltar também que o enunciador utiliza uma linguagem coloquial, percebem-se marcas da oralidade e o uso de gírias, como forma estratégica de aproximação e identificação direcionada ao seu público-alvo.

## Texto 2

“**Sentimento Louco**” (Marília Mendonça / Juliano Tchula / Elcio Di Carvalho)

Só queria mais um pouco desse sentimento louco  
De acordar de madrugada pra fazer novo  
E se isso for pecado, quem vai nos julgar?  
Quem nunca amou, nunca vai entender  
Essa loucura que eu sinto por você  
Só sei que é bom demais, é bom demais

Mas quando te vejo com ela,  
A minha mão gela  
A minha boca vai secando eu vou ficando muda  
Ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?  
Eu sei que tá com ela pra manter as aparências

---

<sup>9</sup> Quando Jesus estava prestes a ser preso, e encontrou seus apóstolos dormindo, não orando, como deixara, disse: “Vigiai e orai, para que não entreis em tentação; na verdade, o espírito está pronto, mas a carne é fraca.”

**A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969, Mateus 26:41.

Mas nas suas horas de carência você vem me ver

E a gente faz amor  
 Me diz que sou o seu amor  
 E vai embora antes do dia amanhecer  
 Eu sei que é errado e quem vai entender  
 Você é casado e eu não quero perder  
 Eu sei tá com ela mas amo você  
 Você e ela não tem nada a ver  
 Sou mais eu e você

Lançada em 2015, essa música, cantada por Marília Mendonça, narra a história de uma mulher que sente saudade do relacionamento amoroso que mantivera com um homem casado. O enunciador feminino, expresso pelo adjetivo “muda”, descreve algumas situações, como as sensações físicas que sente ao encontrar a pessoa amada com a sua esposa, como aflição, como frieza e falta de palavras.

A cenografia é constituída pelo espaço privado, provavelmente a casa do sujeito enunciator, e pelo espaço público, conforme os versos “de acordar de madrugada pra fazer novo”, “e vai embora antes do dia amanhecer” e “mas quando te vejo com ela”. Nos versos também é possível notar uma temporalidade, demarcada pelos momentos de solidão e de companhia vivenciadas pelo sujeito enunciator. Isso ocorre porque, segundo Vasconcellos (2015), o discurso romântico é impetuoso e irracional.

O *ethos* discursivo dessa letra é constituído pela imagem de uma mulher, posta socialmente no lugar da amante, que defende a ideia de que o marido e a mulher não combinam, “eu sei que tá com ela pra manter as aparências”, discurso que normalmente circula entre relacionamentos que envolvem traição, como forma de amenizá-la.

O discurso amoroso é constituído, assim, a partir da descrição do triângulo amoroso, ao qual o sujeito enunciator faz questionamentos, emergindo, nesse momento, marcas do discurso religioso que pode ser notado quando o enunciator utiliza o termo pecado e julgamento: “e se isso for pecado, quem vai nos julgar?”. Pecado refere-se a um termo religioso que significa transgredir alguma doutrina religiosa. Possivelmente tal questionamento ocorre de forma genérica, levando em consideração que todas as pessoas são pecadoras, e, estando no mesmo nível, não há uma hierarquia responsável por tal julgamento entre essa categoria. O enunciator caracteriza esse sentimento como uma loucura boa, capaz de ser sentida apenas pelas pessoas

que já amaram. Além disso, quando o casal é visto pela amante, e ela fica aflita, diz: “ô meu Deus me ajuda, o que é que eu vou fazer?”.

O enunciador está numa situação delicada, pede ajuda, ao mesmo tempo em que confessa saber que trair é considerado errado, ressaltando que o amante dela é casado, porém, não quer perdê-lo, propondo uma união de fato entre os amantes: “sou mais eu e você”. Dessa forma, nessa letra também emerge a figura do homem que trai, além da imagem estereotipada da mulher que mantém relacionamento com homem comprometido, no caso, a amante.

### **Texto 3**

**“Regime Fechado”** (Juan Marcos / Natanael Silva / Hiago Vinicius / Jenner Melo / Thiago Alves / Samuel Alves)

Alô, eu tô ligando só pra te dizer  
Que eu tô dando queixa de você  
Tô na delegacia e o polícia  
Disse que seu caso não tem solução

Roubar um coração é caso sério  
Sua sentença é viver  
Na mesma cela que eu  
Já que nós dois estamos sendo  
Acusados de adultério

Eu deixo esse cara  
‘Cê larga essa mulher  
E a gente vai viver a vida como Deus quiser  
Sem dar satisfação da nossa relação  
Condenados a viver  
Compartilhando prazer  
Na cela da nossa paixão

Uôôôôô...  
Não quero advogado  
Quero regime fechado com você, amor  
Uôôôôô...  
Nós somos bagunçados e reféns desse pecado  
É bandido esse meu coração  
Eterno prisioneiro da paixão

Regime Fechado, de Simone e Simaria, foi lançada em 2016 e presumivelmente tem o enunciador feminino: “Eu deixo esse cara”, “Cê larga essa mulher”. A cenografia é constituída

por um espaço metaforicamente demarcado, em que boa parte do discurso é apenas figurativo ao estabelecer uma narrativa que se desenrola na delegacia, como é possível verificar na primeira estrofe: “alô, eu tô ligando só pra te dizer”, “que eu tô dando queixa de você”, “tô na delegacia e o polícia”, “disse que seu caso não tem solução”.

Primeiramente, o enunciador liga para o amante com a intenção de informá-lo que ele cometeu um crime, roubou o coração dela e, por isso, os dois devem ficar presos numa mesma cela. Pode-se inferir que a traição foi descoberta, já que o enunciador diz que o casal de amantes está sendo acusado de adultério. Adiante, o enunciador faz a proposta de que ela e o amante deixem seus respectivos cônjuges para viverem uma vida juntos, sem interferência da sociedade. Devido à alta incidência de metáforas na música, podemos concordar com Miranda (2008), que fala que o discurso amoroso é um dos princípios para a produção de romances culturais, tornando a ficção melhor elaborada, mais rica de significação.

O *ethos* discursivo dessa música é estabelecido sob a perspectiva da imagem da mulher contemporânea, moderna, que se permite requerer um relacionamento, coisa que outrora era uma atitude considerada masculina, ainda mais se tratando de uma relação proibida. A cenografia é metafórica, o enunciador não está numa delegacia fixa, o cenário é apenas para fins de ilustração. O enunciador faz analogia a um crime, uma cadeia e uma pena a ser cumprida para representar a paixão de dois amantes, utilizando termos próprios do direito, reconhecendo que a traição é algo legalmente proibido em nossa sociedade. Aqui também já pode ser relacionado ao discurso amoroso, que se constitui não apenas por um triângulo amoroso, mas que envolve dois casais.

O discurso religioso é manifestado com a utilização do termo pecado “nós somos bagunçados e reféns desse pecado”, entretanto, no verso “e a gente vai viver a vida como Deus quiser”, o sujeito enunciador deixa implícito que terão a permissão de Deus para viver o relacionamento pretendido. A respeito da linguagem utilizada, há predominância da coloquialidade e fortes marcas de oralidade a fim de que se mantenha um efeito de identificação no coenunciador. A seguir, a última letra do *corpus*.

#### **Texto 4**

“Quase” (Rafael Torres / Bruno Caliman)

Ela tentou

Usar uma roupa parecida

Tentou

O mesmo corte de cabelo



Tentou  
 Vou te contar aonde ela errou  
 Ela errou  
 Quando o beijo não me arrepiou  
 Quando o abraço dela não encaixou  
 O erro dela é não ser você  
 Ela quase ficou entre você e eu  
 Mas eu disse quase  
 Só quase entendeu  
 E pra te explicar a distância do quase  
 É tipo ida e volta daqui até Marte

Se Deus fez outra de você  
 Tá decorando a casa dele  
 Ele não vai deixar descer  
 É uma minha, a outra dele

A dupla Cléber e Cauan lançou a música “Quase” em 2017. O sujeito enunciador começa a narrativa falando de uma mulher que tentou ter as mesmas características de sua amada, como roupa e corte de cabelo. Porém, no contato físico, o enunciador sentiu-se indiferente, o que não acontecia com o seu amor. Nesse momento, ele destaca que o seu relacionamento quase foi interrompido por essa outra mulher, mas, metaforicamente, expande a noção do “quase”, que “é tipo ida e volta daqui até Marte”, para dizer que não tinha hipótese de o seu relacionamento ser atrapalhado.

A cenografia se faz presente de forma simbólica quando o enunciador faz referência à casa de Deus, além de descrever um triângulo amoroso. Já o *ethos* discursivo é representado pela figura daquele que trai sem arrependimento. É interessante notar nessa letra que o enunciador não reconhece claramente que errou ao praticar a traição, embora a música, como um todo, se revele em forma de explicação para a pessoa amada a respeito dessa situação. Afirma ainda que a outra errou, argumentando que esta buscou construir uma semelhança física, mas “o erro dela é não ser você”. Entende-se aqui, mais uma vez, que em sociedades paternalistas, a culpa da traição recai com maior intensidade sobre a figura feminina.

O enunciador conclui a letra de forma com que continua exaltando a sua amada, dessa vez, enaltece tanto os seus atributos que supõe que caso Deus tenha feito outra mulher igual a ela, ele não deixaria vir ao mundo, pois ela serviria como objeto de decoração no céu, como uma arte valiosa. “se Deus fez outra de você”, “tá decorando a casa dele”, “ele não vai deixar descer”. Embora tenha a intenção de enaltecer a mulher, a partir de um viés romantizado, surge também

nesse discurso uma visão esvaziada em torno desta ao ser vista como ornamento. Nesse jogo enunciativo, estão relacionados os discursos amoroso e religioso, uma vez que a narrativa se desenrola em torno de um triângulo amoroso, em que ao longo desta, são realizadas referências a casa de Deus. Nesse momento em que o enunciador coloca o Hiperenunciador no discurso, segundo Lopes (2017), ele faz com que o seu enunciado se conecte à divindade e que gire em torno dela, evidenciando sincretismo cultural da sociedade.

Nessas análises, podemos perceber que o enunciador tende a discursar sobre o amor e a religião no sertanejo universitário. Essa relação, inerente e interna nas composições, demonstra a interdiscursividade através de duas temáticas, que são postas como coniventes pelos autores das canções, em que o amor faz a retomada de fragmentos discursivos encontrados na religião afim de complementar suas aspirações, dando significância aos seus enunciados, conforme Orlandi (2001, p. 33) afirma: “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos”.

Tratando do *corpus* especificamente, as composições escolhidas referem-se ao discurso amoroso considerado infiel pela cultura e pela história, aquele em que há traição. Mas, mesmo se tratando dessa temática, nas mesmas composições, também há presença do discurso religioso. Em todas elas há algum tipo de contradição na construção do discurso, já que o discurso religioso diz respeito ao sagrado, e a traição se refere à violação de um preceito. Outro fator importante de se observar é que, nos discursos em que os enunciadores eram masculinos, houve uma tendência em minimizar o sentimento de culpa pelo adultério, como se ele fosse mais aceitável para os homens. Houve apenas o reconhecimento de que tal ato não é aprovado pela sociedade. Quando os enunciadores eram femininos, embora se tenha a noção de que a mulher é contemporânea, há uma explanação mais clara de que suas ações são adúlteras e que têm preferência pela oficialização do relacionamento dos amantes.

Por fim, também é importante destacar que o coenunciador tem participação na elaboração das canções, na medida em que as letras são estrategicamente construídas para um determinado público visando a sua adesão. De acordo com Maingueneau (2011), a noção de *ethos* permite refletir sobre o processo de adesão dos sujeitos a um certo discurso, o que é particularmente evidente quando se trata de discursos como a publicidade, por exemplo, que devem ganhar um público que está no direito de ignorá-los ou recusá-los. No caso das composições musicais, estas também buscam a aceitação do público, assim, deve-se ressaltar que

“adesão do destinatário se opera por um escoramento recíproco entre a cena de enunciação, da qual o ethos participa, e o conteúdo nela desdobrado.” (MAINGUENEAU, 2011, p. 29). Dessa forma, os discursos que circulam nas letras são consumidos pelo público que aceita e se identifica com tais produções.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do tema proposto nesse trabalho, que diz respeito à presença dos discursos amoroso e religioso no sertanejo universitário, cujo objetivo principal foi analisar as relações interdiscursivas entre tais discursos por meio da verificação do *ethos* e da cenografia, foi possível constatar que em todas as composições analisadas o discurso amoroso está presente sendo retratado pelo viés da infidelidade. Para tanto, a cenografia, na maioria das vezes, descreve triângulos amorosos que se desenrolam em espaços de praxe, como a rua, casa e festas. O *ethos* discursivo presente nas composições é representado por um sujeito enunciador que reconhece a traição enquanto ato proibido, pecaminoso, o que se verificou nas marcas do discurso religioso que se revelou nas canções, entretanto, esse mesmo sujeito não demonstra arrependimento, ou seja, há nesses discursos uma espécie de permissão camuflada em torno da traição, já que ao mesmo tempo em que esta é apontada como errônea, não há desejo de mudança.

De acordo com Brandão (2004), o autor é uma dimensão enunciativa mais acometida por premissas de coerência, não-contradição e responsabilidade. Ao reconhecerem que suas atitudes são errôneas, mas optam por continuar agindo de modo infiel, nota-se que o discurso analisado é contraditório. Certamente a contextualização ocorre por meio do jogo de sentido e de aparências feito pelos enunciadores para darem mais completude aos seus respectivos discursos. Em todas as músicas analisadas há vestígios de um discurso religioso, seja como interjeição, apelo ou condição, e é nesse discurso que encontramos boa parte das contradições. Isso constitui um conflito de temas opostos, pois há, especificamente, a defesa do modo libertino de viver e a menção de um ser espiritual, o Hiperenunciador, que se opõe a tais práticas. Ressalta-se ainda, que os sentidos assim construídos, resultam da interdiscursividade presente nas composições a partir da abordagem da temática amorosa que, inevitavelmente traz os seus já ditos, bem como da emersão do discurso religioso acoplado à memória.

Para além do que foi proposto analisar, também foi possível perceber graus diferenciados de “aceitação” da traição no que diz respeito aos lugares sociais atribuídos à mulher e ao homem na sociedade, o que representa uma perpetuação de discursos há muito cristalizados. É relevante destacar que esses discursos são aceitos, consumidos e difundidos por um público que se identifica com tais composições, contribuindo para uma produção em massa que passa a circular por vários lugares, conseqüentemente, ganhando maior abrangência.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adrielly Campos e. **A história da música sertaneja contada pelo Fantástico: uma análise do Bem Sertanejo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2015.
- ANGELO, Ítalo Luiz. **O sertanejo e suas raízes**/Ítalo Luiz Ângelo. Fundação Educacional do Município de Assis – Assis, 2012.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Editora, 2003.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2 ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau; coordenação da tradução Fabiana Komesu. 2. Ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.
- COURTINE, J.J. Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). In: **Langages 62**. Paris: Larousse. Junho, 1981.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. 2 ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.
- LAGAZZI, S. Algumas considerações sobre o método discursivo. In: **O desafio de dizer não**. Campinas: Pontes, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. – São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-30.
- \_\_\_\_\_. **CENAS DA ENUNCIÇÃO**. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (org.) – São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MIRANDA, Cássio Eduardo Soares. **Abordagem do discurso amoroso na perspectiva da Análise do Discurso e da Psicanálise**. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MITTMANN, S. Discurso e texto: na pista de uma metodologia de análise. In: LEANDRO FERREIRA, M.C. & INDURSKY, F. (ORG.) **Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz. 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Discurso e Texto: **Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: SP: 3ª Ed. Pontes Editores, 2008.

POSSENTI, Sírio. **QUESTÕES PARA ANALISTAS DO DISCURSO**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin**. Tradução: Marcos Marcionilo. 1 ed. São Paulo: Parábola, 2017.

VASCONCELLOS, Victor Hugo da Silva. **ENSAIO SOBRE O DISCURSO AMOROSO**. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade de Católica de São Paulo, São Paulo.

**Youtube**. Rede social de vídeos. <<https://youtube.com.br>>. Acesso em: 21 de novembro de 2018.

WRONSKI, Andrea Volpato. **O deslocamento e reinscrição da posição do amado e do amante: um estudo do site de relacionamento ParPerfeito**. 2015. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA  
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

**Identificação do Tipo de Documento**

- ( ) Tese  
( ) Dissertação  
( X ) Monografia  
( ) Artigo

Eu, Fabrício de Oliveira Nobre, autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação

**RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE OS DISCURSOS AMOROSO E RELIGIOSO NO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO**

de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI, 21 de fevereiro de 2019.

*Fabrício de Oliveira Nobre*

Assinatura

*Luciana Maria de Aquino*

Assinatura