

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUÍSTICA
LINHA DE PESQUISA: DISCURSO, SUJEITO, HISTÓRIA E IDEOLOGIA

Jorge Rodrigo Gomes Santos

**“CONDENADOS A VIVER DO QUE CANTAR”: o discurso dos/sobre o trabalho de
musicistas em Alagoas**

Maceió
2023

JORGE RODRIGO GOMES SANTOS

**“CONDENADOS A VIVER DO QUE CANTAR”:
o discurso dos/sobre o trabalho de musicistas em Alagoas**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Linguística.

Orientadora: Dra. Maria Virgínia Borges Amaral.

Maceió
2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Lívia Silva dos Santos - CRB 1670

S237c Santos, Jorge Rodrigo Gomes.

“Condenados a viver do que cantar”: o discurso dos/sobre o trabalho de musicistas em Alagoas / Jorge Rodrigo Gomes Santos. – 2023.
86 f.:il.

Orientador: Maria Virgínia Borges Amaral.

Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 82-86

1. Análise do discurso. 2. Musicistas - Alagoas. 3. Sujeito do discurso. I. Título.

CDU: 81'42 (813.5)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



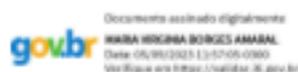
TERMO DE APROVAÇÃO

JORGE RODRIGO GOMES SANTOS

Titulo do trabalho: "CONDENADOS A VIVER DO QUE CANTAR": O DISCURSO DOS/SOBRE O TRABALHO DE MUSICISTAS EM ALAGOAS"

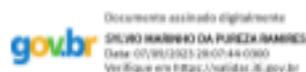
DISSERTAÇÃO aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em LINGUÍSTICA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

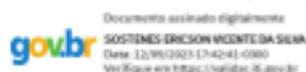


Prof.ª. Dra. Maria Virginia Borges Amaral (PPGLL/Ufal)

Examinadores:



Prof. Dr. Sylvio Marinho da Pureza Ramires (UFRR)



Prof. Dr. Sôstenes Ericson Vicente da Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 30 de agosto de 2023.

Aos meus queridos pais, Laurenice e Jorge; à
minha irmã Larissa; a meu amor Déa e à
minha filha Ruanne, minhas maiores
referências de inspiração, amor e felicidade.

AGRADECIMENTOS

As poucas palavras escritas nestes agradecimentos não dão conta de retribuir todo o incentivo recebido durante a jornada que vivenciei, em pouco mais de dois anos de importantes descobertas e profundas reflexões. O percurso teórico demandou muito esforço e só avançou porque pude contar com a generosidade de colegas, professores, familiares e até de gente que nem sequer conhecia, mas que vibrou ao saber do que se tratava a pesquisa e da importância da discussão que ora fazemos para inúmeros trabalhadores e trabalhadoras da área musical em atividade no estado de Alagoas.

Devo dizer também que tive a sorte de contar com incentivos e puxões de orelhas de pessoas que reuniam todos esses atributos supracitados em um só lugar, isto é: o amigo, o irmão de vida e o professor, por vezes, atendia pelo mesmo nome.

Agradeço ao universo, por me conduzir nos caminhos tortuosos da vida e permitir que eu pudesse caminhar até aqui, dando-me oportunidades impagáveis de aprender, ensinar e evoluir.

A meus familiares, em especial meus pais, Laurenice e Jorge, pelo exemplo de luta, pela referência como trabalhadores da área da educação e do serviço público e pelo incentivo, mesmo nos momentos mais difíceis, os quais sempre atravessamos unidos.

À minha parceira de jornada Déa, pela paciência, amor e cumplicidade durante todo o percurso trilhado que, por vezes, foi marcado pelas angústias, características do pesquisador que inicia na complexa, e ao mesmo tempo apaixonante, teoria do Discurso.

À minha filha Ruanne pela troca, pelo carinho, pelos abraços e apoio nos momentos de incerteza que passamos juntos.

À professora Doutora Maria Virgínia Borges Amaral, pessoa sábia e querida, por investir neste projeto e orientar minha pesquisa com muita compreensão e afeto, permitindo-me acreditar nas possibilidades do meu objeto e na continuidade dos meus sonhos acadêmicos.

Ao meu companheiro de trabalho e camarada José Washington, pessoa sensível que com sua experiência no universo das letras e sua generosidade esteve sempre disponível para me aconselhar, apoiar e encorajar nos momentos de desânimo. Além de possuir um grande acervo da literatura da AD e disponibilizá-lo inteiramente para todo grupo de pesquisa sempre que precisávamos.

Aos irmãos e professores Doutores Lídia e Sylvio Ramires, pessoas especiais e de uma generosidade rara, com os quais tenho a imensa felicidade de conviver e considerá-los amigos/irmãos. Grato pelo incentivo desde muito antes do processo de seleção do mestrado, pelas conversas, conselhos e pelo ombro amigo nos momentos de dificuldade.

Ao professor Doutor Sóstenes Ericson por acreditar na pesquisa, pela banca maravilhosa e por todas as contribuições e ensinamentos, seja nas disciplinas que estiveram sob sua responsabilidade, seja na condução dos trabalhos do GrAD.

Aos/às participantes (professores/as e estudantes) do Grupo de Estudos em Análise do Discurso (GrAD), pelas ricas discussões teóricas realizadas durante as reuniões.

À Universidade Federal de Alagoas (UFAL), pelo investimento público na formação integral de milhares de estudantes e ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (PPGLL), bem como a todos os professores do Programa, por apontarem de forma tão comprometida e generosa uma teoria que por vezes se apresentou de maneira tão densa.

Aos alunos/as e ex-alunos/as da rede estadual de ensino de Alagoas, com os quais tive e tenho a alegria de conviver e estabelecer importantes conexões, durante o processo mútuo de ensinar e aprender.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a construção deste trabalho, cujas etapas que permearam todo processo foram pautadas em sentimentos como tolerância, paciência, afeto, compreensão e partilha, sem os quais a concretização desta pesquisa teria se tornado um fardo.

O trabalho é a fonte de toda riqueza e de toda cultura, e como o trabalho produtivo só é possível na sociedade e pela sociedade, seu produto pertence integralmente e por direito igual, a todos os membros da sociedade.

Karl Marx

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	A CATEGORIA TRABALHO E A MÚSICA	16
2.1	A música como prática artística/cultural e o mercado.....	17
2.2	O trabalhador-músico e a sociedade do capital.....	20
2.3	Condições de produção do discurso da música “Alagoas”.....	24
2.3.1	Condições de produção em sentido estrito.....	24
2.3.2	Condições de produção em sentido amplo.....	27
2.4	O Músico alagoano e o espaço discursivo do trabalho em Alagoas.....	31
2.4.1	A constituição da cena musical alagoana.....	33
2.4.2	Os espaços de atuação profissional de musicistas em Alagoas.....	41
2.4.3	Os sentidos de sucesso conferidos pela mídia ao trabalhador-músico.....	43
3.	O DISCURSO	46
3.1	Formação Ideológica.....	48
3.2	Formação Discursiva.....	50
3.3	Interdiscurso.....	53
3.4	A Forma-sujeito do discurso.....	56
3.5	O Discurso Sobre.....	58
4.	CONDENADOS A “VIVER DO QUE CANTAR”	60
4.1	A música “Alagoas”: materialidade do discurso em análise.....	61
4.2	Sobre o <i>Corpus</i>	61
4.3	Apreendendo sentido.....	63
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
6.	REFERÊNCIAS	80

RESUMO

No presente trabalho nos propomos a realizar a análise da discursividade do Djavan materializada na música “Alagoas”, lançada em 1978, cujos efeitos de sentido colocados em jogo explicitam os desafios aos quais os musicistas alagoanos precisam se submeter para que possam fazer história, encontrar trabalho e manterem-se vivos artisticamente. Na canção, o sujeito discursivo, através das condições de produção do discurso dos/sobre [o trabalho de] musicistas na música “Alagoas”, aciona memórias que nos fazem refletir sobre os fatores desestimulantes com os quais o musicista precisa lidar para que sua prática profissional possa ser efetivada. O *corpus* da pesquisa remonta à tomada de posição do sujeito discursivo face aos desafios encontrados em Alagoas para poder permanecer vivo como artista. A questão que se colocou foi um paradoxo: “teve que morrer para poder viver”. Tomamos como base teórica e metodológica a Análise do Discurso de linha francesa, a partir das reflexões teóricas de Michel Pêcheux. Encontra-se na Análise do Discurso pecheutiana a fundamentação necessária para apreender os sentidos dos discursos produzidos pelos musicistas alagoanos durante a constituição do cenário musical do Estado, na perspectiva do trabalho.

Palavras-chave: discurso; Alagoas; Djavan; musicista; trabalho.

ABSTRACT

In this work we propose to perform the analysis of the discursivity of Djavan materialized in the song “Alagoas”, released in 1978, whose sense effects put into play explain the challenges for which Alagoan musicians need to submit so that they can make history, find work and stay alive artistically. In the song, the discursive subject, through the conditions of production of the discourse of the music “Alagoas”, triggers memories that make us reflect on the discouraging factors with which the musician needs to deal so that his professional practice can be effective. The corpus of the research dates back to the position of the discursive subject facing the challenges found in Alagoas to be able to stay alive as an artist. The question was a paradox: “he had to die in order to live”. We take as a theoretical and methodological basis the French Discourse Analysis from the theoretical reflections of Michel Pêcheux. It is in the Pecheutian Discourse Analysis the necessary foundation to grasp the meanings of the discourses produced by Alagoas musicians during the constitution of the state’s professional musical scene.

Keywords: Discourse. Alagoas. Djavan. Musician.

1 INTRODUÇÃO

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹, com 3.365.351 habitantes; 27,8 mil quilômetros quadrados e 102 municípios, o estado conhecido como Alagoas foi comarca de Pernambuco até 1817 e vem, durante o processo que constituiu o desenvolvimento da cena musical alagoana, sendo palco de uma série de acontecimentos significativos no decorrer desse percurso.

Ano após ano, surgem artistas² representando diversos gêneros musicais com qualidade e ineditismo em suas múltiplas produções. No entanto, ao atentar para esse fato, inevitavelmente, algumas questões permanecem carentes de resposta: em que espaços os trabalhadores produtivos da música, em Alagoas, apresentam suas produções? Como preservar a autonomia artística, diante das incertezas e pressões impostas pela sociedade do capital? “O artista encontra apenas duas possibilidades: ou ele encontra um meio de manutenção econômica fora de sua produção artística ou ele mercantiliza sua obra. Em ambos os casos a sua produção corre o risco de enfraquecimento ou, até mesmo, de morte” (Kurle, 2013, p. 118).

Dessa maneira, torna-se necessário analisar em que condições de produção o discurso do músico alagoano é produzido. “As categorias Condições de produção; sujeito de enunciação e situação de enunciação podem ser referidas a um lugar determinado [...] Essas relações de lugar remetem a relações de classe, isto é, a um dado estado das contradições ideológicas de classe em uma conjuntura histórica” (Courtine, 2014, p. 108).

Assim, tomaremos como materialidade discursiva a música “Alagoas”, de Djavan. O discurso materializado no *corpus* fornecerá as marcas necessárias para que possamos apreender os sentidos possíveis que o compositor deixa escapar acerca das especificidades do trabalho de musicistas em Alagoas, onde até a formação da plateia tem características específicas.

De acordo com informações levantadas por meio da Abrasel³ (Associação Brasileira de Bares e Restaurantes) seccional Alagoas, existem aproximadamente 180 estabelecimentos entre bares, casas de espetáculos e restaurantes no Estado – lugares que, em geral, correspondem aos principais postos de trabalho na área musical – associados a essa organização empresarial.

¹< <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/al.html> > Acesso em: 10 Abr. de 2022.

² Segundo dados do Conselho Regional da Ordem dos Músicos de Alagoas (CROMB/AL), são inscritos no Estado 6.435 profissionais, entre ativos e inativos.

³<<https://al.abrasel.com.br/associados/>> Acesso em: 12 abr. de 2022.

Entretanto, importa-nos mencionar que os espaços de atuação profissional de tais trabalhadores têm sua composição constituída a partir de aspectos que vão além dos locais em que o trabalho se efetiva. É preciso tomar para consideração todo um complexo que inclui desde o sistema social – a ordem capitalista –, passando pelo público – que interage diretamente com aquilo que esse trabalhador produz – e até o não-público – aquele que não se configura como plateia, mas contribui com a criação das condições necessárias para a existência de um mercado de entretenimento para a atuação do trabalhador-músico⁴.

Nesse contexto, de um lado, temos o sujeito-empresário, dono de estabelecimento comercial, lugar de circulação e transação de mercadorias e, de outro, o sujeito-músico, que ao mesmo tempo em que busca preservar sua autonomia artística, reivindica seu lugar no espaço discursivo do trabalho, vendendo sua força de trabalho que, nessa conjuntura, adquire a mesma relevância das demais mercadorias comercializadas nos locais onde se apresentam, expondo, assim, a realidade de desigualdade e subordinação que caracteriza a estrutura,

[...] que não é senão a da contradição reprodução/transformação que constitui a luta ideológica de classes. Com relação à forma dessa contradição, vamos especificar que ela não poderia, (...) ser pensada como a oposição de duas forças que se exercem uma contra a outra *em um mesmo espaço*. A forma de contradição inerente à luta ideológica entre as duas classes antagonistas não é *simétrica*, no sentido em que cada uma tenderia a realizar, em proveito próprio, a mesma coisa que a outra (Pêcheux, 2014, p.134, grifos do autor).

Ou seja, enquanto um tem por objetivo tornar seu negócio mais lucrativo a partir da exploração da força de trabalho alheia, o outro se adequa às condições determinadas pelo seu contratante para que possa, assim, obter garantias de que continuará sendo requisitado para realizar suas apresentações nesses lugares e, desta maneira, manter suas condições mínimas de subsistência. Encontramos respaldo para essa afirmação na obra *A Ideologia Alemã*: “devemos começar por constatar o primeiro pressuposto de toda existência humana e também, portanto, de toda história, a saber, o pressuposto de que os homens têm de estar em condições de viver para ‘fazer história’” (Marx; Engels, 2007, p. 32).

Com efeito, há a tendência de que o músico se veja obrigado a ter de negar sua autoria para que possa trabalhar, adequando seu fazer artístico/profissional ao segmento da música *cover*⁵. Com isso, “esses sujeitos, que têm a capacidade de criação suprimida, tendem,

⁴ Sobre sociologia da cultura ver Fleury. FLEURY, Laurent. Sociologia da Cultura e das práticas culturais/ Laurent Fleury; tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

⁵ Segundo Oliveira, *cover* “é entendido como a ação de executar ou gravar novamente uma composição já existente, mantendo-se fiel à gravação original”. (2011, p. 06)

portanto, a serem mais manipuláveis aos interesses dominantes. No que tange ao músico, trata-se, em certa medida, de uma submissão à hegemonia musical da atualidade” (Sá, 2017, p. 2013), fazendo com que o público seja pouco estimulado a consumir a música autoral dos artistas locais.

No caso de Djavan, que saiu de Alagoas em 1972 com apenas 23 anos de idade, consagrando-se posteriormente como um dos mais importantes compositores da música brasileira, ele também encontrou dificuldades ao tentar atuar profissionalmente como intérprete de suas próprias canções no início de sua trajetória em Alagoas. Este fato o levou a vender tudo que tinha e, – conforme está posto em nosso *corpus* discursivo, a música “Alagoas”, de 1978 – “picar a mula”.

Há ainda, com relação ao discurso sobre os trabalhadores da música, questões inerentes aos níveis de importância atribuídos pela sociedade contemporânea às diferentes formas de trabalho dispostas a serviço do capital. Profissões como Medicina, Direito e Engenharia são nomeadas como imperiais no nosso país. “Como tal, historicamente produziram práticas monopolistas que reforçaram suas posições de prestígio e estabeleceram barreiras frente às demais profissões” (Vargas, 2010, p. 107).

Nessa conjuntura, os que atuam no setor musical não encontram espaço, por não estarem, diretamente, a serviço do sistema capitalista, produzindo um horizonte em que a sociedade em geral demonstra certa dificuldade para refletir sobre o/a musicista como um trabalhador. Torna-se necessário, por isso, dar destaque ao aspecto linguístico no engendramento dos processos ideológicos que servem de base para o funcionamento discursivo, uma vez que optamos pela utilização da designação **trabalhador** em vez de **profissional** para nos referirmos ao musicista.

Nesse sentido, o “conceito de profissão situa-se no ideário liberal e delimita o lugar social de um grupo de trabalhadores que conquistou um conjunto de condições que lhe permite uma atuação e posição diferenciadas em relação aos demais trabalhadores” (Melo, 2010, p. 231), instaurando uma necessária reflexão sobre os sentidos produzidos pela denominação **trabalhador**, cuja laboração é voltada, essencialmente, ao exercício de atividades imprescindíveis para a efetivação das relações sociais entre os seres humanos, ressaltando a importância do trabalho do musicista, enquanto produtor de bens (materiais e imateriais) necessários à concretização das sociabilidades.

Entretanto, diante das dificuldades enfrentadas por esta categoria de trabalhadores, Bourdieu evidencia, através da ironia (ênfatizando-se que o autor não se refere diretamente aos trabalhadores da categoria musical e sim a classe artística como um todo), a relação que

aponta para a impossibilidade de o trabalhador que produz obras artísticas manter-se materialmente, ao dizer que: “uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome!” (Bourdieu, 1996, p.101).

Além do mais, o ambiente descontraído e livre de formalidades que caracteriza o local onde o musicista costuma desenvolver suas atividades laborais corrobora a idealização do “estilo de vida boêmio, que sem dúvida trouxe uma contribuição importante para o estilo de vida do artista, com a fantasia, o trocadilho, o blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas [...] contra as rotinas burguesas” (Bourdieu, 1996, p. 72). Conforme afirma Ramires (2017, p. 117), “cantar é uma diversão, é lazer, parte dos momentos de ócio e, por conseguinte, uma atividade não remunerada”. Esse entendimento reforça uma lógica, que remonta à constituição socioeconômica do estado de Alagoas, que impossibilita a realização desses sujeitos como trabalhadores.

Há, então, a naturalização do discurso de que “músico não é trabalhador”, ou que o parâmetro para considerar este como trabalhador se dá a partir do reconhecimento do sucesso conferido pela mídia, gerando uma inquietação, pois “os sentidos sobre o sucesso na sociedade moderna, são reconfigurados e reciclados, apresentando como novas as mesmas relações sociais de dominação e exploração” (Ramires, 2017, p. 137).

Faz-se necessária, então, uma reflexão acerca da formação e da carreira de músicos no estado de Alagoas, analisando a produção de efeitos de sentido do discurso sobre a profissionalização e o sucesso desses trabalhadores. Para tal, buscaremos analisar a prática discursiva, explicitando os sentidos do discurso de Djavan em sua obra “Alagoas”, lançada no segundo disco do artista, em 1978.

A dissertação em tela, a qual está organizada em quatro seções, (além desta introdução e das considerações finais) inicia a discussão proposta aqui demarcando nosso percurso teórico na Análise do Discurso Pecheutiana. De início, tecendo as considerações necessárias sobre o Discurso. Em seguida, tratando principalmente das categorias: interdiscurso; formação ideológica; formação discursiva e forma-sujeito, além da noção de discurso sobre.

Na terceira seção, empreendemos um gesto de reflexão acerca da categoria **Trabalho e a Música**, na qual tomamos como parte central da discussão a relação que se estabelece entre os trabalhadores da área musical, que “só encontram trabalho à medida que seu próprio trabalho multiplica o capital” (Marx; Engels, [1848], 2009, p.38) e a sociedade do capital, sob a luz das imbricações que residem na legislação trabalhista vigente no Brasil, bem como, as

condições de produção do discurso do músico alagoano explicitadas no recorte materializado na canção “Alagoas” e o lugar do músico no espaço discursivo do trabalho no Estado.

Na continuidade, a quarta seção se ocupa das análises das sequências discursivas (SD) recortadas do *corpus* materializado na música “Alagoas”, do compositor alagoano Djavan. Neste momento, nos encarregamos, ao mobilizar as categorias da Análise do Discurso apontadas na terceira seção, de apreender, no que tomamos como hipótese de pesquisa, os efeitos de sentido de não-reconhecimento do músico como trabalhador; do discurso da mídia, que atribui a condição de trabalhador apenas aos artistas, cujo “sucesso” já foi conferido por ela; à não-abertura de espaços para autores e as implicações desse fenômeno para o desenvolvimento de uma cena musical local e, por conseguinte, o êxodo do músico alagoano para os grandes centros, em busca de sobrevivência artística.

Portanto, a questão com a qual nos ocupamos no presente trabalho visa analisar como se apresentam os sentidos produzidos pelo discurso materializado na música “Alagoas”, composta pelo artista alagoano, Djavan, em que se evidenciam questões voltadas para a não-realização do trabalhador da área musical que, muitas vezes, precisa negar sua identidade e seu potencial criativo para que possa conseguir trabalhar e fazer história, tendo, em última instância, que se retirar de sua terra para sobreviver artisticamente, observando-se, assim, as condições de produção em que o discurso do/sobre o trabalhador-músico é produzido em Alagoas.

2. A CATEGORIA TRABALHO E A MÚSICA

Antes de direcionar nosso olhar para a questão do musicista, é importante lançarmos luz sobre a categoria Trabalho, uma vez que se trata de uma categoria central para a constituição do ser-social. É através do trabalho que homens e mulheres garantem as condições de manutenção da sua vida material e estabelecem conexão com todos os outros segmentos da sociedade – político, cultural, intelectual, social, etc. Noutras palavras, a não-existência de relações de trabalho significa o não-desenvolvimento das sociabilidades humanas, haja vista que é por meio da divisão do trabalho que se materializam as contradições presentes nas relações sociais.

Para que possamos continuar refletindo sobre a categoria Trabalho e como homens e mulheres se organizam para que haja sua concretização, faz-se necessário pensar sobre os processos de trabalho presentes na sociedade contemporânea. Conforme Marx argumenta no livro *I d'O Capital* (2017, p. 256), “os momentos do processo de trabalho são, em primeiro lugar, a atividade orientada a um fim, ou o trabalho propriamente dito; em segundo lugar, seu objeto e, em terceiro, seus meios.”. Isto é, a partir do exposto, constatamos que apenas os seres humanos podem utilizar suas faculdades físicas e intelectuais para a realização do trabalho consciente.

Assim, pode-se associar ao ser social, entre outras características, uma que consideramos ser decisiva, trata-se da particularidade que o distingue de forma irrefutável de outros animais. Estamos nos referindo à cognição humana, que o torna capaz de realizar tarefas de forma consciente e com finalidades pré-definidas. Isso significa que há em seu favor as condições necessárias para a concretização de um fazer teleológico, o qual determina a melhor tomada de posição face às necessidades relacionadas à sua sociabilidade.

Essas posições teleológicas recebem, de acordo com seu nível de complexificação, a denominação de “primárias” – aquela em que o homem transforma a natureza para responder às necessidades de sua sobrevivência (comer, proteger-se dos efeitos naturais) e “secundárias” – as que orientam as ações dos homens entre si, induzindo-os a assumirem posições (de mando, de subordinação, de cooperação, de contestação, de adesão, de resistência, etc.), frente a situações postas por uma formação social. (Florencio *et al.*, 2009, p.38, grifos dos autores).

A partir desse caráter racional, homens e mulheres se reconhecem e se identificam com as formações discursivas que os constituem e os dominam. Situando-se no espaço de luta

de classes, em que aquilo que pode e deve ser dito contribui para a concretização das sociabilidades por meio do trabalho. Pêcheux (2014, p.147, grifos do autor), por sua vez, especifica que o conceito de formação discursiva é “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina *o que pode e o que deve ser dito*”.

Essas tomadas de posições identitárias dos sujeitos face às interpelações ideológicas que os afetam, evidenciam, assim, a relevância com que o trabalho intervém no curso da vida social dos indivíduos.

2.1 A música como prática artística/cultural e o mercado

No decorrer do tempo, as atividades musicais foram vivenciadas pela sociedade como instrumento de integração entre indivíduos nas mais diferentes formas de organização social. Como tal, seu desenvolvimento se forjou a partir de múltiplas perspectivas até assumir uma natureza mercantil, ou seja, até que fosse atribuída a ela um caráter de mercadoria.

Essa relação-limite entre o fazer artístico/cultural e o trabalho de musicistas sob uma ótica mercadológica parece, em alguns momentos, inviabilizar o desenvolvimento de um cenário que corrobore a produção da autonomia artística desses trabalhadores, pois aquilo que se produz para atender a exigências específicas do mercado nem sempre coincide com aquilo que representa a inspiração do artista que dá existência a uma obra de arte.

É preciso lembrar que a música é, antes de qualquer coisa, prática cultural e artística, sendo igualmente necessário observar os vieses que a identificam como:

[...] um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A “musica” não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. [...] as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais (Black, 2007, p.1).

Ou seja, a música gera a produção de uma série de relações socioculturais distintas, que variam de acordo com as condições de produção que engendram seu desenvolvimento. Trata-se de um elemento fundamental para a concretização das sociabilidades humanas, cuja presença pode ser verificada em situações que vão desde os momentos de lazer, em que as

habilidades musicais são mobilizadas apenas com vistas à efetivação de um *hobby*⁶ ou “uso do tempo livre”, passando pelo uso terapêutico e suas diversas formas de reflexão sobre a vida, e aspectos de natureza cultural e artística, já que a música é uma atividade legitimada socialmente como cultural e o resultado daquilo que o/a musicista produz são obras de arte.

Aqui, “sociedade” propriamente dita é estar com um outro, para um outro, contra um outro que, através do veículo dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resultam esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria liberação desses laços. É isto precisamente que chamamos de sociabilidade (Simmel, 1983, p. 168).

Concomitantemente, essa prática cultural também se configura como instrumento de laboração e, conseqüentemente, produção da vida material de toda uma categoria de trabalhadores que utilizam a música como ferramenta de trabalho.

Com essa finalidade, os sujeitos inscritos na posição de trabalhadores/as-musicistas precisam submeter aquilo que sua força de trabalho produz às determinações do mercado, cujo funcionamento se alinha às demandas do sistema capitalista e passa a servir, prioritariamente, aos interesses do capital. Assim sendo, os sentidos de prática cultural e artística que caracterizam a inspiração para existência da linguagem musical se reconfiguram e, por vezes, são apagados para ceder espaço aos sentidos mercadológicos impostos pelo sistema capitalista, os quais se materializam num modo de agir, que visa apenas favorecer a circulação das demais mercadorias que são comercializadas nos espaços onde há a execução de música ao vivo (comidas e bebidas). Com isso, a vida cultural dos sujeitos que interagem em sociedade é vista como consumo.

O culto a uma ideologia consumista, exacerbado na sociedade contemporânea, revela um processo crescente de alienação do trabalho de musicistas, tendendo, dessa maneira a afastá-lo da perspectiva cultural e artística inerente à natureza da atividade musical, a qual se encontra apartada de si mesma. Nesse sentido, a efetivação do trabalho de musicistas “aparece como desefetivação do trabalhador, a objetivação como perda e servidão dos objetos, a apropriação como estranhamento, como alienação” (Marx, 1972, p.57).

Esse estranhamento está em relação com a mercantilização das obras produzidas pelos trabalhadores da linguagem musical, visto que “a alienação real do homem, converteu-se em ato de alienação, em venda” (Marx, 2004, p. 80), suscitando, a partir dessa perspectiva, a

⁶ Atividade exercida exclusivamente como forma de lazer, de distração; passatempo.

necessidade de se fazer uma reflexão acerca do valor que se atribui aos elementos culturais/artísticos de uma sociedade. Isto é, para que um produto seja precificado e vendido, o comprador precisa identificar um valor de uso para aquilo que está sendo adquirido. No entanto, como proceder nos casos em que tal produto é uma obra de arte? De um modo geral, ao falar sobre o valor atribuído à capacidade de trabalho do ser humano, Marx afirma que:

[...] quem diz capacidade de trabalho não faz abstração dos meios necessários à sua subsistência. O valor desses últimos é, antes, expresso no valor da primeira. Se não é vendida, ela não serve de nada para o trabalhador, que passa a ver como uma cruel necessidade natural o fato de que a produção da sua capacidade de trabalho requer uma quantidade determinada de meios de subsistência, quantidade que tem que ser sempre renovada para a sua reprodução. Ele descobre, então, com Sismondi: ‘A capacidade de trabalho [...] não é nada quando não é vendida’” (2013, p. 217).

Nota-se que estamos diante de uma complexa relação de produção, na qual o/a musicista – fazedor de obras de arte – precisa colocar sua “mercadoria” à venda no mercado para garantir sua subsistência. Dessa maneira, a música, que tem sua origem ligada a uma prática essencialmente cultural, é mercantilizada, rendendo-se aos interesses do capital e fazendo com que irrompa uma série de reflexões, tais como: o que fazer para preservar a essência artística e cultural desta “mercadoria” tão peculiar que é a música? É possível estimar o valor monetário de uma prática cultural? O que ou quem define quais são os critérios que devem ser adotados no sentido de precificar essa “mercadoria”? O produtor dessa “mercadoria” (o/a musicista) deve moldar aquilo que produz de acordo com os interesses do mercado, sob pena de ser excluído dessa cadeia produtiva?

Embora não sejam questões simples de serem respondidas, as indagações que orbitam em torno das relações de produção que utilizam a música como produto de consumo se apresentam como pontos nodais da reflexão que ora fazemos. Por isso, é necessário que haja um esforço para compreendermos os processos que circundam este mercado consumidor, uma vez que estamos discutindo uma realidade que se insere em um sistema social regido por uma ideologia consumista que tudo transforma em mercadoria, produzindo, assim, um fenômeno em que homens e mulheres tendem a perceber a si próprios como mercadoria na perspectiva de produto que pode ser usado e descartado após o uso.

Ancorado neste pensamento, Lacan chega a dizer – com uma dose de ironia – que os trabalhadores “são eles próprios produtos, como se diz, consumíveis tanto quanto os outros” (1969-70/1992, p. 30), conduzindo-nos a uma importante reflexão, pois, de acordo com Grespan, a “mercadoria também é a forma pela qual o sistema se generaliza e se expande,

destinando ao mercado todos os produtos do trabalho, uma vez que a fonte criadora desses produtos, a força de trabalho, assume igualmente a forma de mercadoria” (2021, p.31)

Portanto, se os trabalhadores e trabalhadoras tendem a ter a percepção de que eles próprios são produtos, os quais podem ser usados e descartados a qualquer tempo, o resultado do seu trabalho (a música), ao ser colocado à venda no mercado, passa igualmente para a condição de produto descartável e, conseqüentemente, sua perspectiva artística e cultural é enfraquecida.

Logo, a “mercadoria-música”, com suas peculiaridades e seu caráter efêmero e imaterial, difere das mercadorias tradicionais que circulam no mercado, as quais, por vezes, são produzidas em escala industrial e de maneira automatizada, de modo que os produtos que resultam desse processo nada têm a ver com os trabalhadores envolvidos em sua produção.

Com a música, ou melhor, quando o “produto” em questão é uma obra de arte, sua criação se desenvolve de maneira diferente. Para um artista, sua obra/produto precisa representá-lo e significar sua existência, caso contrário, seu produtor corre o risco de terminar como o músico Wolfgang Amadeus Mozart, que “morreu com a sensação de que sua existência social fora um fracasso. Falando metaforicamente, morreu pela falta de significado de sua vida, por ter perdido completamente a crença de que seus desejos mais profundos seriam satisfeitos de alguma maneira” (Elias, 1995, p.9). Isto é, se o trabalho do/a musicista for voltado exclusivamente para os interesses do mercado, o próprio artista encontrará dificuldades para mensurar o valor daquilo que ele produz. Em síntese, as etapas que configuram a elaboração de uma obra de arte se efetivam a partir da presença de traços repletos de características pessoais. Trata-se, pois de um processo em que as marcas de singularidade de seu produtor costumam ser ressaltadas.

2.2 O trabalhador-músico e a sociedade do capital

Ao tratar da categoria Trabalho, materialmente, a figura do trabalhador emerge atribuindo-se a ele, ou melhor, à posição-sujeito trabalhador, a condição de elemento fundamental para a concretização desta categoria. Uma vez que o sujeito discursivo é pensado como “posição” entre outras, fazendo-se necessário, por isso, frisar que não estamos aqui falando do sujeito empírico, individualizado, que responde por um nome, e sim do lugar, da posição-sujeito trabalhador.

De acordo com as leis que regem a formação social capitalista, o trabalhador se reconhece e se inscreve nessa posição, a partir do momento em que vende sua mercadoria (sua força de trabalho) em troca de dinheiro.

Desde os tratados da economia clássica, os fundamentos das relações de trabalho estão pautados em princípios mercadológicos da circulação de mercadorias (mediada nas sociedades atuais pelo dinheiro; a mercadoria é universal porque está presente, das mais variadas formas, em todas as transações) (Amaral, 2005, p. 2).

A partir dessa compreensão, de que a mercadoria do trabalhador é sua força de trabalho, o musicista, que não produz um produto convencional para oferecer ao mercado, precisa mercantilizar sua obra, trocando-a por dinheiro. Entretanto, aquilo que sua força de trabalho produz não atende diretamente às demandas do capitalismo por tratar-se, na verdade, de uma obra artística, cuja natureza “não-convencional”, na perspectiva do mercado, impõe à ordem social capitalista uma determinada dificuldade em se mensurar os dois fatores que caracterizam a mercadoria – seu valor de uso e seu valor de troca – para que assim o discurso do trabalhador em questão possa inserir-se na formação discursiva do trabalho.

Desse modo, “o capital assume, em seu processo, uma lógica em que o valor de uso das coisas foi totalmente subordinado ao seu valor de troca” (Antunes, 2009, p. 19). Isto é, toda mercadoria, para que possa ser trocada por dinheiro, precisa que o metabolismo social do capital identifique antes seu valor de uso.

A maneira como os sujeitos se organizam, produzem e reproduzem na sociedade do capital fabrica uma realidade em que relações humanas vão sendo reduzidas a relações entre coisas. Dessa forma, as relações sociais entre homens e mulheres passam a ser dominadas pelas mercadorias, produzindo-se, em caráter prioritário, aqueles produtos, cujos valores de troca sobrepõem-se à produção daquilo que é útil para a sociedade.

Irrompe, então, uma série de reflexões importantes acerca do trabalho do musicista, como: que valor é atribuído ao produto do trabalho do músico na lógica capitalista, uma vez que é o valor de uso que determina o valor de troca? De que maneira o trabalho do músico produz o capital? Na lógica do capital, há um valor de uso que pode ser convertido em valor de troca no produto do trabalho do musicista?

Questões como essas, relacionadas ao valor, são fundamentais para que se possa pensar sobre a categoria Trabalho na perspectiva da cadeia produtiva musical, já que o trabalhador em tela se insere, basicamente, no segmento de serviços, os quais costumam ser desenvolvidos em ambientes de confraternização e entretenimento. Explicita-se, assim, o

caráter subjetivo do método pelo qual o mercado se utiliza para determinar o valor do produto do trabalho do sujeito-músico e, desta forma, converter força de trabalho em dinheiro – mercadoria responsável por mediar a transação e a circulação das mesmas no espaço discursivo do trabalho -.

Ainda no que tange às particularidades relacionadas ao trabalho do musicista na sociedade contemporânea, é necessário suscitar o modelo de regramento a que os trabalhadores no Brasil estão submetidos de uma forma geral. Referimo-nos às imbricações que residem na legislação trabalhista vigente no país, sobretudo, pelo que dispõe seu principal instrumento normativo, a CLT, cujo texto vem sofrendo inúmeras modificações com o passar dos anos, revelando “o incurso do projeto neoliberal em relação à proteção trabalhista no Brasil” (Araújo, *et al.* 2021, p. 562), que, no caso do/a trabalhador/a do segmento musical, evidencia uma realidade de ainda mais insegurança, por não possuir vínculo empregatício algum com seus contratantes ou garantias trabalhistas básicas.

Essa realidade implica uma situação-limite, pois qualquer evento adverso que imponha algum tipo de alteração brusca à rotina deste trabalhador, como, por exemplo, uma doença, um acidente, ou mesmo uma pandemia, pode desestabilizá-lo de tal maneira que a relação de insegurança e precarização que outrora se apresentava poderá, repentinamente, ser reconfigurada e vir a se aproximar de uma situação de vulnerabilidade social, visto que, ao interditar a voz desses trabalhadores, interdita-se também o alimento.

Embora a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), disponível no *site* oficial do Ministério do Trabalho⁷, legitime o trabalhador-músico como um sujeito cuja atividade laboral caracteriza-o como um profissional, inclusive, com possibilidades de atuação em várias frentes, como: arranjador, intérprete, instrumentista, regente e musicólogo⁸, a realidade material que se apresenta nesse campo de trabalho obriga esse sujeito a adaptar-se à perspectiva de trabalhador de si mesmo, o dito empreendedor da sociedade contemporânea.

Nessa conjuntura, o musicista, vendedor da sua força de trabalho, inclui-se num segmento de empreendedores que, em sua maioria, trabalha na informalidade, sem que – conforme já foi mencionado – faça jus a proteções trabalhistas básicas ou relações de trabalho que estabeleçam vínculo com seus empregadores, ainda que prestem serviços às empresas de maneira não-eventual.

⁷<http://cbo.maisemprego.mte.gov.br/cbosite/pages/home.jsf;jsessionid=wSITTCGImpWmA0AvLvY8nPEC.sla ve15:mte-cbo> > Acesso em: 26 set. 2022

⁸ Profissional que estuda as amplas perspectivas históricas, antropológicas e estético-poéticas da música, abrangendo tanto questões técnico-operativas como filosóficas.

Para embasar nossa reflexão, é necessário suscitar que o Artigo 3º da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) diz que “considera-se empregado toda pessoa física que prestar serviços de natureza não eventual a empregador, sob dependência deste e mediante salário” (BRASIL, 1943, p.18). (Sic)

Não por acaso, o discurso do empreendedorismo destina-se a “um público de trabalhadores assalariados, desempregados, autônomos e profissionais liberais de classe média baixa para quem ser empreendedor significa criar uma empresa, passar a ser patrão, comercializar uma produção própria” (Leite e Melo, 2008, p. 43-44). Esse discurso se apropria da classe trabalhadora e, ao tocar os trabalhadores da área musical, incorpora novos contornos à sua atividade profissional, dissimulando obrigações do empregador para com o empregado através da instituição do MEI (microempreendedor individual):

[...] conjunto de seres sociais que vivem da venda da sua força de trabalho, que são assalariados e desprovidos dos meios de produção. Como todo trabalho produtivo é assalariado, mas nem todo trabalhador assalariado é produtivo, uma noção contemporânea de classe trabalhadora deve incorporar a totalidade dos/as trabalhadores/as assalariados/as (Antunes, 2003, p.236).

Trata-se da “pejotização” [...] um neologismo que está associado jurisprudencialmente à contratação de profissionais que, originalmente, exerceriam a atividade enquanto pessoas físicas como funcionários de uma empresa. Entretanto, com o objetivo de disfarçarem vínculos empregatícios ou desonerarem-se de encargos trabalhistas que se traduzem em custos, os empresários contratam essas pessoas jurídicas, embora a atividade por elas desempenhada seja onerosa e não-eventual, inclusive com relação de subordinação (Kasmin e Fabrin, 2021, p.66, aspas do autor).

Dessa forma, a ideologia dominante convoca os sentidos de que esse empreendedor se torna agora um sujeito-empresário, detentor de uma relevância social superior com relação ao trabalhador assalariado. Conforme consta no Código Civil brasileiro,

[...] considera-se empresário quem exerce profissionalmente atividade econômica organizada para a produção ou circulação de bens e serviços (BRASIL, 2002, Art. 966), com isso, ‘o empreendedorismo dá respostas às crises do mercado de trabalho e difunde que se tornar empresário significa ascender socialmente’ (Leite e Melo, 2008, p.44).

Todavia, as relações de subordinação presentes no modo de produção capitalista se atualizam sob essa nova configuração. Agora, aqueles profissionais que, anteriormente, desenvolviam atividades remuneradas como pessoa física, são substituídos por pessoas-jurídicas, escamoteando qualquer vínculo empregatício e eximindo o contratante da responsabilidade com seu prestador de serviços, bem como possíveis encargos trabalhistas.

Assim, através do discurso do empreendedorismo “há o processo de interpelação-identificação do sujeito no lugar deixado vazio” (Pêcheux, 2014, p.145). Isto é, o musicista se identifica com a forma-sujeito empreendedor e torna-se condescendente com a máxima popular, **“quem não trabalha não come”**. Afinal, parafraseando Pêcheux (2014), se ele é um verdadeiro empreendedor, o que de fato é, não pode parar de trabalhar.

Trata-se de uma máxima, cujo efeito ideológico remonta à fábula da **Cigarra e da Formiga**, atribuída a Esopo (620-560 a. C.), que faz alusão às formigas que trabalham no verão e guardam sua provisão para ser consumida no inverno, enquanto as cigarras não o fazem, “apenas cantam”, e por isso não têm o que comer no inverno.

Conforme aponta Ramires (2017, p. 117), “na sociedade atual, a fábula da **Cigarra e da Formiga** se insere na **formação discursiva do mercado**, ao convocar saberes como liberdade individual, auto-suficiência e a responsabilidade por seu destino”, tal qual ocorre com o discurso do empreendedorismo, que produz o efeito ideológico de que o trabalhador é seu próprio empregador. Não tem, assim, justificativa para que este possa cogitar a possibilidade de gozar de “benesses” como férias remuneradas, décimo-terceiro salário, direito a afastamento remunerado em caso de doenças, etc., é preciso trabalhar sem parar, pois **quem não trabalha não come**.

2.3 Condições de Produção do Discurso da música Alagoas

Compreender como se constitui o discurso que é produzido pela música “Alagoas”, de Djavan, gravada em 1978, implica uma profunda reflexão acerca da categoria Condições de Produção (CP) do discurso, como veremos neste item. Tal reflexão é essencial para que os sentidos colocados em jogo numa determinada situação discursiva sejam interpretados e relacionados com a realidade que se afigura diante do músico, no momento em que o mesmo sai em busca de garantir a sobrevivência da sua forma-sujeito artista.

O Sujeito e a situação, bem como o contexto sócio histórico e ideológico, são elementos imprescindíveis para que possamos apreender os vários sentidos possíveis que se processam além das evidências do texto, determinando os sentidos produzidos. Nessa perspectiva, seria **“impossível analisar um discurso como um texto**, isto é, como uma sequência linguística fechada sobre si mesma, mas que é necessário referi-lo ao **conjunto de**

discursos possíveis a partir de um estado definido das condições de produção” (Pêcheux, 1990, p.79, grifo do autor).

Operar com o conceito de Condições de Produção do discurso significa convocar para a situação discursiva que está em processamento as memórias discursivas, seja no momento em que os sentidos mobilizados são acionados a partir das circunstâncias estabelecidas pelo contexto imediato, seja quando aciona as memórias em que o sujeito se ancora para dizer o que diz em seus aspectos históricos, sociais e ideológicos.

2.3.1 Condições de Produção em sentido estrito

Nosso investimento inicial para que possamos identificar as condições de produção do discurso de Djavan na ocasião da sua saída de Alagoas em direção ao Rio de Janeiro, em busca de sobrevivência artística, consiste na captura dos vestígios deixados pelas condições de produção em sentido estrito, que “designam o que a Linguística conhece como sujeito da enunciação e situação da enunciação” (Courtine, 2014, p.47). Isto é, o contexto imediato no qual se dá a formulação do discurso do músico alagoano materializado na canção Alagoas.

Sobre este aspecto – das condições de produção em sentido estrito – é necessário, inicialmente, que o sujeito discursivo seja situado a partir de uma perspectiva geográfica. Ao identificar de que local o sujeito que fala diz aquilo que diz, a compreensão das circunstâncias da enunciação torna-se um horizonte.

Com isso, poderemos dar início aos processos de apreensão dos sentidos mobilizados no discurso. A localização geográfica em que se dão os fatos históricos coloca em cena os elementos discursivos para serem interpretados pelo analista que busca identificar os sentidos materializados nos dizeres, sendo estes “efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender” (Orlandi, 2001b, p. 30). Tais vestígios começam a ser revelados a partir da historicização do sujeito que fala.

Djavan é nascido em uma família muito simples do tradicional bairro do Farol, na capital alagoana, onde passou sua infância e parte da juventude. A região da parte alta da cidade se caracteriza pela influência da Igreja católica na vida cultural dos moradores do entorno, fato que pode ser explicado pela presença do importante Convento dos Capuchinhos na localidade, cuja captura de tais aspectos relacionados às circunstâncias da enunciação

corroboram a produção de sentidos, “colocando em cena as relações entre os sujeitos do discurso e a situação do dizer, ou seja, onde e quando ocorre o dizer” (Ramires, 2017, p.54).

Essa aproximação da família Viana com o catolicismo está materializada em uma das suas canções, a música *Alagoas*, lançada no álbum de 1978, que foi batizado com seu próprio nome, Djavan. O artista explicita essa relação ao relatar que “foi batizado na capela do Farol, Matriz de Santa Rita, Maceió”.

No caso específico do nosso *corpus* discursivo – a música “Alagoas” – o próprio título da canção já explicita de onde o sujeito fala, cabendo-nos buscar entender, através das pistas que o discurso nos dá, a que *Alagoas* o *corpus* faz referência.

O estado de Alagoas, representado na música que tomamos como recorte da materialidade discursiva, possui características específicas. Trata-se de um estado da região nordeste do Brasil que, conforme afirma o historiador alagoano Luiz Antonio Palmeira Cabral, à época (1949 a 1972, intervalo entre o nascimento e o êxodo de Djavan) “se caracterizava pelo latifúndio e pela total dependência da agroindústria do açúcar. O setor agroindustrial era gerador de mais da metade da renda interna do Estado, e maior proprietário das terras alagoanas” (2005, p.32).

Ainda no que tange ao local de onde o sujeito produz seu discurso – sujeito que está representado empiricamente no recorte do *corpus* que analisamos pelo Djavan – importa-nos capturar outros aspectos que afinam ainda mais a questão com a qual nos ocupamos.

Os dizeres formulados na canção fazem alusão à capital alagoana, especificamente ao bairro onde nasceu e passou parte da sua juventude, o Farol.

O segundo fator que deve ser analisado a partir dessa perspectiva, as CP em sentido estrito, é o momento cronológico em que o discurso foi produzido (ano de 1978) e o momento cronológico que a materialidade discursiva, a música “Alagoas”, remonta (intervalo compreendido entre 1949 a 1972).

Em ambas as épocas, o Brasil encontrava-se sob o arbítrio da ditadura militar. Em 1978, Djavan já havia se instalado no Rio de Janeiro, sua carreira musical começava a decolar e o Brasil vivenciava um período de desgaste das forças armadas, em decorrência de anos de violência e restrição à liberdade. Já o período que antecedeu o êxodo de Djavan, 1949 a 1972, foi atravessado pelo governo militar de Garrastazu Médici (1969 -1974), considerado até hoje um dos mais duros da ordem militar que durou 21 anos. Foi no governo Médici que a censura aos veículos de comunicação se intensificou e vários prisioneiros políticos foram torturados e mortos.

Em Alagoas, a classe estudantil e artística, representada pelo diretório estudantil (DCE) e pelo Teatro Universitário (TUA), iniciava as articulações para a realização do Primeiro Festival Universitário de Música de Alagoas em 1968, cuja efetivação representou o início de uma sequência de 8 festivais que se concretizaram posteriormente. Toda essa movimentação em torno dos preparativos para o começo desse processo, em 1968, deu-se sob a influência da chegada do então conhecido dramaturgo brasileiro Plínio Marcos, o qual já havia sido censurado pela Ditadura Militar e trazia na bagagem a alcunha de “Maldito”. (Arecipo, 2022).

2.3.2 Condições de Produção em sentido amplo

Ao direcionar nosso olhar para as condições de produção em sentido amplo, que se referem “a um dado estado das contradições ideológicas de classe em uma conjuntura histórica” (Courtine, 2014, p. 108), deparamo-nos com questões às quais os musicistas se encontram historicamente entrelaçados, e que, naturalmente, dialogam com aquilo que está posto por Djavan na música “Alagoas”.

O discurso empreendido pelo autor em sua obra aciona memórias que nos fazem refletir sobre os fatores desestimulantes com os quais o musicista precisa lidar para que sua prática profissional possa ser efetivada. Isso é demonstrado no *corpus* em questão que remonta à tomada de posição de Djavan, face aos desafios encontrados em Alagoas para poder permanecer vivo como artista, pois, conforme o próprio músico sustenta em sua obra, para obter realização, ele precisa morrer. Ou seja, a questão que se colocou foi um paradoxo: “teve que morrer para poder viver”.

Tal conjuntura trouxe, para consideração dos efeitos de sentido produzidos pela canção, uma série de questões relacionadas à realidade do músico e às dificuldades enfrentadas por ele.

Entre as memórias em que o sujeito se ancora para formular o seu discurso, aquelas em que ele cria uma realidade discursiva ilusória que remete o discurso ao funcionamento da ilusão da autoria, estão os desafios que a categoria de trabalhadores da área musical precisa enfrentar para que possam permanecer “vivos”. Ao dizer que para se realizar precisa morrer e que esse dizer é sustentado no fato de estar condenado a “viver do que cantar”, o sujeito

discursivo convoca os sentidos que apontam para os desafios inerentes à realidade do sujeito-músico em Alagoas.

Tais dificuldades se traduzem em questões como a forma de contratação desses trabalhadores, cuja realidade nos faz lembrar de que há ainda uma questão anterior à reflexão que fazemos sobre o mercado no qual o musicista se insere. Diz respeito às relações de trabalho apreciadas a partir de uma visão mais ampla, isto é, às imbricações presentes na legislação trabalhista vigente no Brasil, particularmente, aquilo que vem explicitado em seu principal instrumento normativo, a CLT e que, no caso do trabalhador-músico, apresenta uma realidade de ainda mais insegurança, por não possuir vínculo empregatício algum com os contratantes ou garantias trabalhistas básicas.

Ressoa também, entre as memórias que caracterizam as CP em sentido amplo, a maneira pela qual os trabalhadores da cadeia produtiva musical são remunerados. Sobretudo, nos casos em que o trabalhador em tela tem como principal espaço de atuação os bares e restaurantes que oferecem música ao vivo – trata-se da realidade de Djavan –, a forma de remuneração é o famigerado *couvert* artístico, uma modalidade de pagamento com a qual o contratante se exime de qualquer responsabilidade com seu trabalhador, deixando, muitas vezes, a cargo da sua clientela decidir se este merece ou não ser remunerado pelos seus serviços.

Além do mais, essa maneira de agir com o qual o trabalhador-músico precisa conviver, impõe o estresse adicional de não saber se o valor recolhido será repassado adequadamente, aumentando, desta forma, a sensação de que está sendo explorado, forçando-o a aceitar, em muitos casos, trabalhar por um valor bem abaixo daquele que deveria ser atribuído ao seu trabalho.

Por fim, têm-se a verificação das crises, as quais afetam diretamente a frequência com que os trabalhadores da área musical encontram ocupação, submetendo-os às incertezas do trabalho intermitente resultante das vicissitudes do mercado do entretenimento, pois tal mercado – assim como o próprio capital como um todo – caracteriza-se por seu histórico de crises que “não são um acaso, uma simples possibilidade dentro do sistema capitalista, tampouco acontecem por causa de fatores externos ao sistema” (Grespan, 2021, p. 65).

Desde o início do século XIX, verifica-se, no funcionamento do capitalismo, a incidência das crises cíclicas ou periódicas, que a partir da segunda metade do século XX, começam a se agudizar e ganhar outra dimensão, ingressando num quadro cronificado através do qual se expressa uma categoria de crises chamadas de estruturais.

Os picos das históricas e bem conhecidas *crises periódicas* do capital podem ser – *em princípio* – completamente substituídos por um padrão linear de movimento [...] da representação de um *continuum depressivo*, que exibe as características de uma crise *cumulativa, endêmica*, mais ou menos *permanente e crônica*, com a perspectiva última de uma *crise estrutural* cada vez mais profunda e acentuada (MÉSZÁROS, 2011, p. 697, grifos do autor).

Um caso emblemático, com o qual trabalhadores de diversos setores produtivos da sociedade capitalista mundo afora tiveram de lidar, foi a pandemia de Covid-19. Tal evento se expressou de maneiras diferentes para o capital e para o trabalho, ou seja, a ideia de crise não se configurou como tal para todas as classes. Em meio a esse contexto de empobrecimento da classe trabalhadora, houve o enriquecimento da classe burguesa⁹. Em Alagoas, por exemplo, os trabalhadores do setor musical protagonizaram, em dezembro de 2020, uma série de protestos com o objetivo de denunciar aquilo que, na visão deles, representou uma contradição. Expliquemo-nos: durante o ponto alto da pandemia, a superlotação dos sistemas hospitalares e a proliferação do vírus por todos os continentes obrigaram lideranças mundiais a adotarem rígidas políticas de distanciamento físico. No Brasil, o governo do então presidente Jair Bolsonaro se posicionou publicamente como contrário às recomendações defendidas pela comunidade científica, o que fez irromper uma série de conflitos entre União, Estados e Municípios.

Entre os governos estaduais que editaram decretos determinando medidas restritivas de circulação está o de Alagoas, como veremos, dado o recorte extraído de um Decreto Governamental restritivo deste ente federado, o de n. 72.438. Diante da necessidade material, no entanto, alguns setores da economia passaram a pressionar as autoridades para que tais decretos fossem flexibilizados, dentre os quais se destaca a ABRASEL (Associação Brasileira de Bares e Restaurantes), representativa de um campo da atividade econômica que responde por grande parte dos postos de trabalho ofertados na área musical em Alagoas.

No caso específico do Decreto Governamental n. 72.438, as reivindicações do setor foram atendidas parcialmente: os estabelecimentos seguiram funcionando, respeitando alguns protocolos básicos preconizados pelas autoridades sanitárias. No entanto, *performances* de música ao vivo foram interditadas, conforme consta no Art. 9º deste decreto, o que, segundo apontam os trabalhadores da categoria musical de Alagoas, caracterizou uma contradição, motivando a convocação de manifestações amplamente divulgadas por meio dos veículos

⁹ <<https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2022/06/09/brasil-que-passa-fome-cresceu-73-e-o-que-tem-mais-de-us-1-bi-subiu->48.htm#:~:text=Na%20pandemia%2C%20total%20de%20famintos,%25%20e%20de%20bilionários%2C%2048%25>> acesso em: 10 mar. 2023.

midiáticos locais¹⁰, inclusive com forte adesão nas redes sociais de artistas e apoiadores em geral da causa.

A materialidade do discurso jurídico a que nos referimos é o Art.9º do decreto governamental n. 72.438, publicado no Diário Oficial de Alagoas, em 22 de dezembro de 2020, visto que dialoga com os enunciados formulados pelos musicistas de Alagoas, durante os protestos que ocorreram na capital em dezembro do mesmo ano:

Art. 9º Bares e restaurantes poderão funcionar diariamente entre as 6 (seis) horas da manhã até as 0 (zero) horas do dia subsequente, sendo proibido nestes estabelecimentos a execução de música ao vivo, pelos próximos 15 (quinze) dias.

No enunciado acima, estão definidas as regras de funcionamento dos estabelecimentos, bares e restaurantes, com restrições impostas aos/às trabalhadores/as alagoanos/as em razão da pandemia de Covid-19. O decreto entra em vigor na data da sua publicação, 22 de dezembro de 2020, e interrompe uma sequência de vários meses em que trabalhadores/as de segmentos diversos, como educação e comércio, precisaram reinventar-se na modalidade de trabalho remoto. No segmento musical não foi diferente: durante longo período, os/as trabalhadores/as realizaram suas atividades por meio de *lives*¹¹ em plataformas como *Youtube* e *Instagram* para os seus nichos de atuação. O decreto editado pelo Governo de Alagoas, portanto, foi recebido com muita expectativa por vir no mês de dezembro, período extremamente promissor para a categoria de trabalhadores/as da área musical, uma vez que a cidade de Maceió e o estado de Alagoas recebem um fluxo intenso de visitantes. Nesse período, aumenta consideravelmente a procura e a oferta de serviços para os/as trabalhadores/as, além de haver considerável melhora em sua remuneração.

Observa-se, no referido enunciado que compõe o Decreto, o discurso da legalidade, que se manifesta com o tom proibitivo, respaldado na formação discursiva jurídica, enquanto atende às reivindicações do setor de bares e restaurantes que, à época, questionavam as medidas de distanciamento social determinadas pela instituição governamental. Ao atender o setor empresarial, o Estado chancela a relevância da atividade econômica desenvolvida nesses ambientes, concebendo-os como importantes espaços de trabalho e geração de renda. Entretanto, negligenciam-se os/as trabalhadores/as da cadeia produtiva musical, cujos espaços

¹⁰<<https://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2020/12/25/musicos-protestam-contradecreto-que-proibiu-musica-ao-vivo-nos-bares-e-restaurantes-de-al-a-gente-precisa-trabalhar.ghtml>> acesso em: 02 mar. 2023.

¹¹ *Live* é a transmissão de algum conteúdo ou programa de maneira “ao vivo”, pela internet. Além disso, tradicionalmente há um espaço para que o espectador se manifeste durante a ocorrência da *live*, tal como o *chat*, por meio do qual a audiência pode interagir entre si e com o próprio difusor da *live* quando houver disponibilidade, o que a torna capaz de, inclusive, ser monetizada.

de atuação são, em grande parte, os próprios bares e restaurantes. Quando o Estado permite o funcionamento desses espaços comerciais e, ao mesmo tempo, interdita a atividade musical nesses locais, traz imbuído no discurso da legalidade a memória discursiva da divisão de classes, que sustenta a sociedade capitalista – empresários/as/capitalistas e trabalhadores/as. Esse funcionamento discursivo, particularmente, discrimina a produção cultural e produz o sentido de secundarização da música, tida como uma atividade dispensável no processo de participação dos estabelecimentos referidos no Decreto como espaço de trabalho na produção da economia.

A proibição da execução de música ao vivo nos estabelecimentos está relacionada aos cuidados sanitários para a contenção do aumento de casos de Covid-19. Contudo, isso resultou em protestos, visto que os musicistas se sentiram afetados pelas medidas restritivas da pandemia. Ademais, o discurso materializado no Art. 9º do Decreto Governamental n. 72.438 se insere na formação ideológica do capital e, de acordo com a lógica capitalista, o/a musicista não produz uma mercadoria convencional a ser comercializada; sua força de trabalho produz obras artísticas apropriadas pela produção econômica.

Portanto, todas essas condições com as quais o/a trabalhador/a da área musical está submetido/a dão existência aos elementos que implicam a concretização da sua atividade laboral. Desse modo, o/a trabalhador/a em questão corresponde, fundamentalmente, a um sujeito, cujo produto do trabalho (sua mercadoria) são *performances* artísticas, particularizando seu fazer artístico/laboral e reforçando o cenário de incertezas a que o/a musicista está submetido em suas relações de trabalho e que, no caso do recorte do *corpus* que tomamos para análise, corrobora o êxodo do músico alagoano.

2.4 O músico alagoano e o espaço discursivo do trabalho em Alagoas

A discussão sobre o que precede, o trabalhador-músico alagoano, inicia-se a partir da compreensão de alguns elementos particularizadores desse sujeito. Em primeiro lugar, é necessário que se pense sobre a forma como se deu a constituição da cena musical local para, posteriormente, empreender um gesto de reflexão acerca dos aspectos que singularizam os espaços em que tais trabalhadores atuam no Estado.

Cabe, portanto, antes de prosseguir, iniciar apontando caminhos para que seja possível elaborar uma compreensão do que chamamos de cena musical. Trata-se de uma formulação

pertencente ao domínio de saber da FD dos/as musicistas, que corresponde ao “conjunto de elementos do saber e ‘princípios de aceitabilidade discursiva para um conjunto de formulações’ vindo operar a divisória entre o ‘que pode e deve ser dito’ e ‘o que não pode/não deve ser dito’, atribuindo a uma FD uma fronteira determinada” (Courtine, 2014, p.191). É também um conceito central para que possamos dar conta das especificidades inerentes ao objeto em questão – o músico alagoano.

Dessa maneira, pensar esse espaço discursivo¹² ou a noção de cena, na perspectiva discursiva, propõe que o analista considere o conjunto de elementos discursivos que delineiam a materialização do discurso dos/as musicistas. Assim sendo, Maingueneau nos oferece uma importante contribuição para que possamos amadurecer essa discussão. De acordo com o autor:

A situação da enunciação não é um simples quadro empírico, ela é construída como **cenografia** através da enunciação. Aqui – *grafia* é um processo legitimamente que traça um círculo paradoxal: o discurso implica um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação através dos quais se configura um mundo que, em contrapartida, os valida através do seu próprio desdobramento: nesse sentido, a cenografia está ao mesmo tempo a montante e a jusante da obra (Maingueneau, 2000, p.10, grifos do autor).

Ao se considerar a existência de uma cena musical ou, dizendo de outro modo, uma cenografia onde os desdobramentos que dão existência aos espaços em que os discursos dos trabalhadores/as da música se processam, estamos, então, referindo-nos, em primeira instância, a um complexo composto por uma estrutura, cujo funcionamento se efetiva através da mediação dos eventos que são engendrados em um determinado campo discursivo (a cena). Conta, para sua constituição, com a atuação tanto de sujeitos como: músicos, grupos musicais, empresários, donos de casas de shows e jornalistas; como com a ação de instituições tais quais os veículos de comunicação, mídias digitais ou *streamings*¹³, secretarias de cultura, selos fonográficos¹⁴, coletivos culturais e o público que consome a produção local por meio das plataformas e das apresentações de tais artistas.

Em segunda instância, sua construção considera contribuições oriundas de materialidades relacionadas aos gêneros musicais e fatores estéticos (populares ou eruditos)

¹² “Universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo são designações que explicitam os níveis em que se dão os encontros entre discursos, entre duas ou mais formações discursivas” (Maingueneau, 1993, p.116).

¹³ *Streaming* é a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo. O arquivo é acessado pelo usuário de forma on-line.

¹⁴ Selo fonográfico é um tipo de marca utilizada no lançamento de fonogramas (músicas) tanto em mídias físicas como digitais, no âmbito da indústria fonográfica. O termo é também utilizado como sinônimo de gravadora, devido ao fato de os fonogramas serem vendidos com os selos que identificavam a gravadora que o produziu.

aos quais os artistas participantes da cena estão filiados, o legado deixado pelos músicos que surgiram pioneiramente, o perfil do público consumidor – nos casos em que há a cultura de se consumir aquilo que é produzido localmente – e a renovação musical, que se dá naturalmente com o surgimento de novos representantes dessa herança artístico/musical deixada pelos que vieram antes e que tendem a transformar o cenário a cada reformulação.

Toda essa rede de elementos, que se afigura em torno de uma cena musical, está intrinsecamente associada à forma de vida típica de uma localidade. Conforme corrobora a afirmação de Will Straw, da Universidade de McGill, no Canadá; “as cenas podem ser distinguidas de acordo com sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal)” (2013, p.12).

Isso significa que cada localidade tende a imprimir características próprias, conforme as experiências propiciadas pelo processo de produção, reprodução e transformação dos elementos artístico/culturais, no decorrer do percurso histórico em que cada cena se desenvolve. Contudo, ainda que haja opiniões divergentes com relação às diferenças que particularizam cada cena musical e toda sua problemática, é preciso concordar que há a cena musical pernambucana, a baiana, a de São Paulo, do Rio de Janeiro etc., e também há a cena de Alagoas.

2.4.1 A constituição da cena musical alagoana

Para que possamos produzir uma compreensão acerca dos espaços de atuação do/a trabalhador(a) musicista em Alagoas, mostrou-se necessário refletirmos sobre a constituição da cena musical local, que se trata de um aspecto intrínseco à formação cultural do estado, pois as manifestações artístico/culturais vinculadas a cada localidade acabam por produzir o sentimento de pertencimento do sujeito a um grupo social com o qual há uma relação de identificação.

Tais relações caracterizam suas múltiplas formas-sujeito e contribuem para que as tomadas de posição, as formações identitárias e até mesmo os modos de agir sofram influência dos costumes e dos hábitos reproduzidos em cada lugar. Entretanto, a noção de cultura, cuja natureza está relacionada a um espaço de filiação político/ideológico na produção de sentidos, “de forma pouco criteriosa, pode ser qualquer coisa. Este pode ser um

dos motivos pelos quais esse conceito tenha ficado à margem na Análise do Discurso, mas agora está buscando seu espaço neste campo de estudo.” (Ramos, 2018, p.1).

Pêcheux, nosso principal expoente teórico, não elucida essa questão, mas dá alguns direcionamentos acerca da interpretação que podemos fazer do uso desse significante, conforme é possível apreender em uma de suas falas em que relaciona a expressão *processo discursivo* “ao funcionamento da base linguística em relação a representações [...] postas em jogo nas relações sociais. Isto permite compreender porque formações ideológicas muito diversas podem se constituir sobre uma única base (resposta ao problema: uma só língua/várias culturas)” (Idem, 2015, p.128).

É a partir desses vestígios oferecidos por Pêcheux que Bethânia Mariani define cultura como um conceito “resultante de práticas dos sujeitos e entre sujeitos que remetem para um estado de coisas num determinado momento e em um determinado lugar em uma formação histórica; práticas vinculadas a maneiras de se relacionar em sociedade” (2009, p.45).

Para que se dê prosseguimento a essa empreitada – a discussão sobre a constituição da cena musical de Alagoas – faz-se necessário acionar, ao menos de forma breve, o processo que culminou na emancipação política do Estado em 1817 que, até então, fazia parte da capitania de Pernambuco.

Dessa forma, poderemos visualizar com mais nitidez os fatores que contribuíram para a formação da cena artística/cultural/musical da antiga comarca, haja vista que, até esse momento, “a imagem de Alagoas ainda se achava confundida com a de sua antiga mandatária” ainda que, conforme explica Lindoso, em 1817 as “Alagoas já existiam como espaço físico autônomo, com população, vida econômica e social diferenciadas do resto da Capitania de Pernambuco” (Silva; de Carvalho, 2015, p.79).

Contudo, tão importante quanto o entrelaçamento cultural entre Alagoas e sua antiga mandatária, é o processo de ruptura entre as duas culturas. É a partir desse ponto que começam a surgir os traços que notabilizam aquilo que hoje chamamos de cultura alagoana e que, socialmente, exerce influência, inclusive, sobre aquilo que o trabalho dos artistas/musicistas que atuam localmente produz.

Sabe-se que a emancipação política de Alagoas se deu no contexto da Revolução Pernambucana e foi consolidada por meio de um Decreto Régio assinado pelo rei D. João VI, em 16 de setembro de 1817. Não obstante, foram elaboradas algumas interpretações acerca do fato histórico suscitado.

Essas interpretações podem ser sintetizadas nos seguintes termos: 1) a emancipação de Alagoas foi uma punição aos revoltosos de Pernambuco; 2) a emancipação de Alagoas foi concedida em virtude da sua lealdade à coroa portuguesa e pelos serviços prestados na repressão do movimento revolucionário de 1817; 3) a emancipação de Alagoas deveu-se tão somente ao reconhecimento do seu estágio de desenvolvimento econômico e demográfico, e fora apenas apressada pelo movimento revolucionário de 1817 (SILVA e de Carvalho, 2021, p.3).

De fato, com a emancipação alagoana, a nova Capitania inicia o processo de formulação de uma identidade cultural própria, isto é, inaugura-se o movimento que resulta naquilo que não se pode adquirir por meio de nenhum decreto, a autonomia cultural. Ela é elaborada no curso do dia a dia, com o passar dos anos e a partir da contribuição de elementos histórico-sociais; das produções de poetas, como Jorge de Lima, escritores, como Mário de Andrade e Graciliano Ramos, músicos, como Haeckel Tavares, intelectuais, como o cientista social Moacir Palmeira e tantas outras figuras emblemáticas do campo intelectual, político e proletário.

É também “terra de sonetistas, de rendeiras, de santeiros, de cantadores de coco, de navegadores de rios, de marujos barcaceiros e pescadores de jangadas, de dançadores de fandango, de tribunos populares” (Lindoso, 2015, p.96). Enfim, é nesse ambiente cultural marcado pelo encontro entre o popular e o erudito que a música alagoana adquire fôlego para se desenvolver.

Porém, o gesto de reflexão que é empreendido acerca da constituição da cena musical de Alagoas não se concretiza sem que algumas indagações repercutam em torno de sua própria existência. Afinal de contas, existe mesmo uma cena musical alagoana? A música alagoana conseguiu criar, ao longo do tempo, um movimento musical que ressalte suas características? Quais são essas características e qual é a sua importância? Só há música regional caso os símbolos locais sejam exaltados? Quais são os artistas que representam a musicalidade alagoana?

As questões que se colocam são variadas, mas precisamos começar, então, remontando a efervescência do cenário musical das décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980, período extremamente fértil para o campo discursivo da música em Alagoas, mas que também se caracterizou por ser uma fase extremamente desafiadora, visto que o recorte perpassa o intervalo compreendido entre os anos de 1964 a 1985, que atravessa o período marcado pela instalação da Ditadura Militar e a redemocratização.

O recorte temporal que tomamos como referência – décadas de 1950, 1960, 1970 e 1980 – foi palco para o surgimento de grandes nomes da música alagoana. Nomes que

fizeram história local, nacional e até mundialmente, cantando canções que exaltam elementos culturais locais, aspectos rítmicos, geográficos, históricos, as belezas naturais e as características linguísticas peculiares da região.

No campo político, o contexto de ditadura militar vigente à época, exigiu, especialmente da classe artística, a adoção de estratégias de produção que se traduziram em resistência à censura imposta pela ordem militar. Artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Geraldo Vandré, Nana Caymmi, Rita Lee e muitos outros, tornaram-se símbolos da luta contra os desmandos do governo autoritário.

A classe artística precisou encontrar meios de recusar a submissão à censura, para que, dessa forma, os artistas em atividade pudessem dizer o que precisava ser dito e, naturalmente, produzir os sentidos necessários face ao autoritarismo que imperava durante o regime ditatorial. “A censura estabelece um jogo de relações de força pelo qual ela configura, de forma localizada, o que, do dizível, *não* deve (não pode) ser dito quando o sujeito fala” (Orlandi, 2007, p.77).

Em meio às torturas, perseguições e mortes que marcaram a fase em que o Brasil esteve submetido às regras impostas pelos militares, o campo das artes (ou pelo menos parte dele) seguiu resistindo e encontrando formas de driblar a censura. Em Alagoas, a classe estudantil e artística já se articulava para a concretização do I Festival Universitário de Música, organizado por estudantes alagoanos, cuja estreia ocorreu em 08 de novembro de 1968.

De acordo com Leonardo Arecippo¹⁵ (autor do livro **A História dos Festivais Universitários de Música de Alagoas**), o “primeiro festival, por sua vez, nasceu sob a influência de outro evento, no qual teve participação decisiva de um importante dramaturgo brasileiro” (2022, p.8). O dramaturgo em questão é Plínio Marcos.

Segundo o referido autor, “tudo começou com a chegada de Plínio Marcos (1935-1999) a Maceió para uma mesa redonda. [...] Censurado pelo regime militar, já trazia na mala a fama de ‘maldito’ quando esteve na cidade a convite do diretório dos estudantes - DCE e do Teatro Universitário de Alagoas - TUA” (Arecipo, 2022, p.8).

Em 1968 – ano em que ocorreu a mesa redonda intitulada **aspectos do teatro brasileiro moderno**, com a participação de Plínio Marcos – a vanguarda estudantil de

¹⁵ Leonardo Stefano Ferreira Diégues de Arecippo é licenciado em Música, especialista em Metodologia do Ensino pela UFAL e mestre em Musicologia pela Campbellsville University, Kentucky, EUA. Atuou como Professor de Música na UFAL entre 1997 e 2012. Atualmente, é docente, regente, pesquisador e arranjador musical no IFAL, *campus* Marechal Deodoro.

Alagoas, representada, principalmente, pelo DCE e pelo TUA, sempre tomando como uma de suas principais bandeiras de luta a questão cultural, iniciou as articulações para a realização do primeiro de oito festivais musicais universitários realizados no estado. (Arecipo, 2022).

Todo esse movimento ocorreu a partir das sementes deixadas pelo dramaturgo que, além de participar da mesa redonda, trouxe quatro de suas produções para o palco do lendário Teatro Deodoro, tendo uma delas sido vetada (justamente a que o dramaturgo seria homenageado pela juventude alagoana) a peça “Incelença”.

Concomitantemente à agitação que a presença de Plínio Marcos provocou no meio estudantil e cultural em Alagoas, aconteciam no Brasil os grandes festivais de música transmitidos pela TV que a juventude alagoana acompanhava (ainda em preto e branco) com bastante entusiasmo (Arecipo, 2022).

A partir de então, mesmo com todos os percalços, o potencial criativo dos musicistas alagoanos pôde sobressair. São deste período, alguns dos mais importantes nomes que a música alagoana já produziu, cuja importância se dá também pelo fato de alguns desses artistas terem elevado o nome da música alagoana a um patamar nacional e até mesmo internacional.

Entre os nomes que não podemos deixar de citar, está o do multi-instrumentista Hermeto Pascoal. Natural de Lagoa da Canoa, nasceu em 1936 e em 1950 (com 14 anos) deixou Alagoas para seguir carreira em Recife. Hoje, é reconhecido mundialmente por sua genialidade como instrumentista e arranjador.

Carlos Moura é mais um representante dessa geração. Nascido em 15 de abril de 1951 e natural de Palmeira dos Índios, iniciou sua atuação como músico profissional em 1970 e em 1980, já tendo emigrado para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades, lança seu primeiro LP e logo emplaca seu maior sucesso – a canção “Minha Sereia” – enaltecendo as belezas naturais do estado. O cantor também se caracteriza pela utilização de ritmos nordestinos como o xote e o baião em diversas de suas obras.

Não podemos nos esquecer de Sandro Becker, outro palmeirense que fez história. Uma das suas maiores conquistas no mundo da música foi o prêmio principal do importante programa de calouros do Chacrinha, em 1975. Na ocasião, conquistou não apenas o prêmio, mas também a amizade do apresentador de TV.

Júnior Almeida, que iniciou sua carreira em 1980 em festivais universitários na capital alagoana, é outra figura de grande relevância para a constituição da cena musical de Alagoas. Desde então, vem colecionando sucessos, tendo músicas de sua autoria gravadas por Ney

Matogrosso, apresentações ao lado de Milton Nascimento e Djavan, realizando turnês na Europa e participações em importantes festivais nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Além dos nomes suscitados, é necessário fazer menção a Eliezer Setton. Trata-se de um personagem importante no cenário musical local, sobretudo por ter-se tornado conhecido por cantar coisas da terra e entoar ritmos nordestinos e alagoanos em suas canções, além de ter composições suas gravadas por conhecidos nomes da música popular brasileira como Elba Ramalho, Leci Brandão, Santana e Mastruz com Leite.

Então, finalizamos nossa lista com o nome de Djavan, o qual requer de nossa parte uma atenção especial no sentido de historicizá-lo um pouco mais a fundo, pois se trata do autor do recorte da materialidade discursiva que tomamos para análise nesta dissertação.

Djavan, o mais celebrado cancionista das Alagoas, nasceu em 27 de janeiro de 1949, na capital alagoana, Maceió. Entre os talentos atribuídos a ele – que renderam ao artista um lugar cristalizado entre os nomes mais importantes da MPB (Música Popular Brasileira) – estão suas incontestáveis habilidades como cantor, compositor, produtor musical, intérprete e violonista.

A mãe de Djavan, dona Virgínia Viana, era uma mulher negra e trabalhava como lavadeira; já seu pai, era um homem branco que ganhava a vida como trabalhador informal no mercado ambulante. A vida do garoto Djavan Caetano Viana não foi uma vida de privilégios; longe disso. Entretanto, as dificuldades relacionadas à manutenção da sua vida material não foram capazes de parar as aspirações do garoto que, apesar do contexto de pobreza teve boa formação escolar. Quanto ao violão, desenvolveu-se como exímio tocador de forma autodidata.

O menino Djavan possuía duas paixões, a música e o futebol. A primeira, ao que tudo indica, foi herança de sua amada mãe. Dona Virgínia costumava cantar com muita frequência, especialmente nos momentos em que exercia seu ofício de lavadeira e era observada atentamente pelo menino miúdo, à época com apenas 5 anos de idade. As músicas entoadas por ela, bem como a interpretação impressa e a forma como organizava a divisão das vozes com suas amigas – também lavadeiras à beira do rio – encantava o pequeno Djavan, despertando sua admiração e nutrindo seu desejo de se tornar cantor.

A inclinação do garoto à linguagem musical fez dona Virgínia incentivá-lo à realização de seu próprio sonho, que parece coincidir com o do garoto, Sua mãe queria vê-lo tornar-se cantor e compositor de sucesso, tal qual aqueles que ela ouvia no rádio.

As influências musicais passadas ao filho pela mãe eram, basicamente, pautadas naquilo que chegava pelas ondas do rádio carioca às frequências dos programas ouvidos em

Alagoas: Ângela Maria, Orlando Silva e Dalva de Oliveira eram, por exemplo, algumas das principais referências musicais. Tiveram ainda presença marcante os nordestinos Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, com quem Djavan, naturalmente, por questões estéticas e também linguísticas relacionadas à proximidade com seu sotaque, justificava certa identificação.

Outro personagem importante para a composição da sua identidade musical e que, em alguma medida, também levou Djavan para os caminhos apaixonantes da música, foi o pai de um amigo da escola, o Dr. Ismar Gatto, o qual possuía em sua casa um equipamento de som quadrafônico¹⁶ raríssimo e que Djavan costumava visitar com certa frequência.

Na casa do amigo de posses, o Márcio, o menino humilde e talentoso Djavan se deparou com um acervo musical extremamente rico – em termos de qualidade e diversidade – lá pôde encontrar desde os nomes mais importantes da música erudita mundial, como Beethoven e Bach, aos clássicos da música negra americana, incluindo o Jazz que, conforme admite o próprio artista em entrevista à revista Rolling Stone publicada em 01/04/2015, “foi o gênero musical que delineou se canto”.

Também fez uma verdadeira imersão em obras de grandes nomes da música brasileira, passando por Noel Rosa, Tom Jobim e por inúmeros segmentos do samba, desde os sambas enredos das tradicionais escolas de samba cariocas às letras apaixonadas do samba canção e o samba de roda boêmio.

Concomitantemente a todos esses fatos históricos, quando o talentoso musicista alagoano já tinha seus 11 ou 12 anos, sua outra paixão se mostrava latente. Por muito pouco, a música alagoana (e agora mundial) não teve de ceder seu principal “artilheiro” para a posição de meio-campista nos gramados de futebol profissional Brasil afora, pois Djavan era um craque. Além dos seus dons musicais, também chamou a atenção com a bola nos pés. Os campos de várzea de Maceió viram esse outro talento surgir e quase chegar a se tornar profissional. Djavan passou uma temporada jogando na posição de meio-campista do time juvenil do CSA, à época o principal time da capital. Entretanto, não teve como fugir, a música já o havia cooptado muito fortemente. Aos 18 anos, já animava os tradicionais bailes maceioenses, junto com sua banda LSD (luz, som e dimensão), e levava sua musicalidade pelos bares da cidade praiana.

Foi aí que surgiu a necessidade de compor suas próprias canções. Foram dezenas, porém, as composições de Djavan, que hoje estão entre as mais reproduzidas em barzinhos

¹⁶ Trata-se de um equipamento de som que usa quatro canais de áudio em que quatro alto-falantes são posicionados em quatro cantos de um ambiente reproduzindo sons inteiramente ou parcialmente independentes em cada caixa de som.

brasileiros, não encontraram acolhimento em sua *terra mãe*, aqui “não havia” espaço para compositores. A conjuntura, então, impôs ao artista apenas duas opções, o êxodo ou a morte simbólica da sua obra.

Foi quando, aos 23 anos, Djavan vendeu tudo que tinha em Maceió e decidiu ir de “mala e cuia” e da maneira que foi possível (beirando a estrada abaixo) ao Rio de Janeiro, tentar a sorte como cantor e compositor para que, assim, pudesse manter viva sua forma-sujeito artista.

Não foi uma trajetória fácil; ao contrário. Ela foi repleta de batalhas antes de chegar aos principais palcos do planeta. O alagoano recém-chegado à “terra maravilhosa”, Rio de Janeiro, conseguiu o contato de um importante radialista da época, chamado Adelzon Alves, que trabalhava em uma importante emissora.

A partir de então, passou a visitar o local de trabalho do radialista quase que diariamente. Sua saga durou cerca de um mês, até que foi recebido e ouviu do radialista, conforme relatou em entrevista para a *Rolling Stone* em 2015, as seguintes palavras: “a música que você faz é tão estranha”. Aquilo causou certa frustração, mas o jovem Djavan seguiu buscando seu espaço.

A história só começou a mudar, quando Djavan conheceu, por intermédio do também alagoano radialista esportivo Edson Mauro, o empresário e produtor da gravadora Som Livre, João Mello. Foi João quem o levou para a TV Globo, onde começou a interpretar trilhas de novelas compostas por compositores consagrados pela grande mídia nacional.

Isso fez com que a voz do alagoano se tornasse muito conhecida, porém sua imagem permaneceu no anonimato enquanto durou o trabalho de intérprete, que se prolongou por três anos, de 1972 a 1975. Nessa fase, o lado compositor do Djavan aflorou de tal forma que os intervalos que tinha entre uma gravação e outra, serviram de laboratório para que o repertório autoral do artista desse um verdadeiro salto, o período rendeu 60 novas composições de gêneros musicais variados.

Em 1975, o samba “Fato Consumado” o levou à conquista do segundo lugar no Festival Abertura, realizado pela Rede Globo, que foi responsável por conduzi-lo aos estúdios da gravadora Som Livre, para realizar a gravação do seu primeiro álbum. O referido álbum contou com a produção musical assinada pelo renomado Aloysio de Oliveira, o qual já possuía em seu currículo produções de artistas como Tom Jobim e Carmen Miranda, uma verdadeira sumidade nessa seara das produções musicais.

O disco capitaneado pelo samba “Fato Consumado” obteve muito sucesso e o jovem compositor, que agora despontava no mercado fonográfico, chamou a atenção de outra

poderosa gravadora, a EMI-Odeon, que logo tratou de assinar contrato com Djavan e levá-lo para a gravação do seu segundo disco.

Diferenciou-se da proposta do primeiro álbum, em que Aloysio de Oliveira buscou priorizar os sambas que o autor havia composto entre as 60 músicas criadas na sua fase de intérprete de trilhas sonoras das novelas globais. O novo disco teve enfoque em letras e melodias mais românticas, abordando amores e desamores, consagrando, dessa maneira, o alagoano como um compositor capaz de entoar belíssimas canções em qualquer gênero musical, não mais apenas no samba.

Para esse disco, a EMI-Odeon recrutou a mais qualificada orquestra disponível no mercado em 1978 para acompanhar o então recém-contratado Djavan, que chegou à gravadora com o *status* de grande revelação da música brasileira.

Nos anos 1980, Djavan se consolidou no mercado musical, passando a fazer parte da *nata* da MPB, com canções que dialogavam muito bem com os artistas de renome da época e que, a partir de então, passaram a compor o círculo profissional do qual Djavan se tornara membro, considerando-se definitivamente colega de profissão de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Aldir Blanc e Chico Buarque, com quem, inclusive, estreou algumas parcerias musicais naquele ano, o caso de Chico Buarque e Aldir Blanc.

Foi naquele período que as maiores transformações começaram a acontecer na vida de Djavan. Seu reconhecimento lhe proporcionou autonomia e o cantor passou a tomar decisões importantes no que concerne a sua carreira, escolhendo, por exemplo, os músicos que o acompanhariam. A essa altura, o sonho de Dona Virginia Viana e também do pequeno Djavan, podia se considerar realizado. O menino virou cantor e compositor de sucesso.

Após a consagração no Brasil, Djavan passou a ganhar prestígio internacional no concorrido mercado norte-americano com releituras de suas músicas feitas por grandes nomes da música Pop americana como a diva Carmen McRae, que gravou “Flor-de-Lis” com o título de “Upside Down” e participações de Stevie Wonder, tocando gaita na música “Samurai”. Desse modo, Djavan passou a ser um dos brasileiros mais regravados no mercado internacional, ao lado de Tom Jobim e Ivan Lins.

Nesta continuidade, Djavan teve contrato assinado com a Sony Music, onde fez inúmeros lançamentos na década de 1990 e ingressou, posteriormente, na sua fase de maior autonomia, a qual se estende até a atualidade com a conquista de sua total independência artística.

Amparando-se em sua popularidade, Djavan inaugura em 2004, sua própria gravadora, a Luanda Records, de onde saíram inúmeros sucessos como a música “Farinha”, cuja letra exalta aspectos culturais da sua terra natal, parecendo ser uma espécie de retorno às origens.

Suas canções caracterizam-se pelo uso de metáforas em sua construção e pelo aspecto refinado com o qual arranja suas melodias, sem deixar de lado a simplicidade que torna sua obra acessível a todos os públicos.

A lista de artistas que caracterizam a musicalidade de Alagoas é vasta. Poderíamos elencar uma quantidade enorme de nomes, de tal maneira que seria preciso dedicar um trabalho inteiro a essa questão. Cabe salientar ainda, que os artistas mencionados até aqui são apenas alguns dos musicistas que figuram como representantes da musicalidade e da cultura alagoana. A cena musical de Alagoas vem sendo construída e renovada até a atualidade. Da época suscitada (década de 1950 a 1980) até o presente momento, tem-se registrado o surgimento quase que diário de novos compositores, intérpretes e instrumentistas com qualidade e ineditismo em suas múltiplas produções.

2.4.2 Os espaços de atuação profissional de musicistas em Alagoas

No que diz respeito às possibilidades de atuação profissional de musicistas em Alagoas, é preciso pontuar que os espaços reservados ao desenvolvimento de suas atividades dividem-se, basicamente, em duas categorias: o primeiro consiste em locais caracterizados por abrir suas portas apenas para trabalhadores especializados na reprodução de repertórios consagrados/hegemônicos, e o segundo caracteriza-se por conceder ao músico a liberdade para a interpretação do repertório autoral.

Ao/à musicista, que está submetido/a ao trabalho integralmente pautado na reprodução de músicas de artistas já-reconhecidos, interessa apenas garantir a manutenção de sua presença nesses espaços para que possa continuar tendo rendas, já que estamos falando de um trabalhador informal, o qual não goza de direitos trabalhistas básicos, tampouco possui vínculos empregatícios com quem o contrata.

Já na perspectiva do empresário contratante, o objetivo almejado é impulsionar a comercialização das demais mercadorias à venda nos estabelecimentos comerciais, colocando a música ao vivo na mesma prateleira destas, tendo em vista que o foco do comércio do entretenimento que se encaixa nesse perfil é a venda de comidas e bebidas, oferecendo a

música ao vivo apenas como trilha sonora para a efetivação das negociações que se processam nesses ambientes.

Cabe ressaltar que a maioria dos estabelecimentos em funcionamento no estado de Alagoas corresponde a esse segmento, conforme está demonstrado em nota de rodapé anterior com informações fornecidas pela ABRASEL (Associação Brasileira de Bares e Restaurante) sobre as empresas que são associadas a tal organização empresarial e têm suas atividades econômicas baseadas nesse modo de agir.

Contudo, aos artistas que assumem no discurso a posição-sujeito autor sobram apenas alguns míseros espaços para a concretização do trabalho no estado, fato que já foi denunciado por Djavan em 1972 e permanece inalterado até a atualidade. Contudo, antes de prosseguirmos com a nossa reflexão, é importante fazer um movimento que nos permita responder a uma necessária indagação. Afinal, de que modo é possível ocupar um lugar de autoria na linguagem? Para responder a essa questão, Orlandi afirma que:

O autor, embora não instaure discursividade (como o autor 'original' de Foucault), produz, no entanto, um lugar de interpretação no meio dos outros. Esta é sua particularidade. O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. [...] O que só repete (exercício mnemônico) não o faz (Orlandi, 2007, p. 70).

A referida autora suscita uma questão crucial para AD que é a interpretação, uma vez que a autoria não é o espaço do novo, pois o autor não se constitui como sujeito proprietário daquilo que diz. Assim, mesmo aqueles cujos trabalhos baseiam-se na execução de canções nunca antes gravadas ou interpretadas por outros artistas, trazem na linguagem sentidos já-ditos em outras situações discursivas, que são ressignificados no discurso do sujeito que enuncia.

É sobre esse trabalhador que estamos nos referindo, pois os espaços destinados a ele em Alagoas são diminutos, dificultando sua realização profissional e, muitas vezes, calando sua voz, tendo em vista que frequentemente ele precisa negar sua autoria para que possa continuar existindo como trabalhador.

As poucas oportunidades criadas para atender a essa demanda só ocorrem cerca de duas ou três vezes por ano através de editais ou leis de incentivo e fomento à cultura, ou por iniciativa dos próprios artistas, os quais tratam de fabricar oportunidades que os favoreçam. Ainda assim, é insuficiente para dar conta do contingente de trabalhadores que se inscrevem nesse campo profissional.

Tal realidade acaba, em certa medida, enfraquecendo o processo de constituição da cena musical local através da desidentificação do público com os artistas da região que, ao serem forçados pelo mercado a se dedicar ao trabalho meramente mnemônico, da reprodução de obras já consagradas pela mídia, apenas fortalecem a identidade do outro, à medida que enfraquecem a sua. Por isso, as atividades laborais do musicista estão implicadas em duas situações distintas: a da interpretação e a da mera reprodução, que parafraseando poderíamos dizer: a do autor e a do que só repete.

2.4.3 Os sentidos de sucesso conferidos pela mídia ao trabalhador-músico

O músico, ao filiar-se à posição-sujeito trabalhador, submete o produto do seu trabalho às determinações do capital que, por intermédio da mídia, estabelecem as bases que configuram quais serão os parâmetros adotados pelo mercado para definir o que deverá se tornar sucesso, disseminando, em caráter hegemônico, aquilo que acredita ser conveniente para a multiplicação do capital.

Daí, os sentidos de sucesso estão em relação direta com a mídia, a qual contribui, inclusive, com o processo de formação das identidades sociais.

Na sociedade contemporânea, a mídia é o principal dispositivo discursivo por meio do qual é construída uma “história do presente” como um acontecimento que tensiona a memória e o esquecimento. É ela, em grande medida, que formata a historicidade que nos atravessa e nos constitui, modelando a identidade histórica que nos liga ao passado e ao presente (Gregolin, 2008, p.16).

Os processos de produção dos sentidos de sucesso na sociedade contemporânea estão intrinsecamente ligados ao trabalho da mídia que, em certa medida, se encarrega de fundamentar e orientar as relações sociais que se processam entre os mais diversos nichos da sociedade. Isso significa que uma das características que notabilizam o segmento midiático consiste, pelo menos em caráter parcial, na formação da opinião pública.

Assim, o trabalho do/a musicista passa a estar condicionado aos sentidos de padronização impostos pelo mercado, cujo funcionamento se dá através dos veículos de comunicação. Tais veículos determinam aquilo que será considerado sucesso ou não, regulando por meio da ideologia o que, daquilo que é aceito como sucesso, poderá ou não ser

reproduzido para atender aos interesses da ideologia dominante, no que concerne à escolha do repertório que será adotado para a efetivação de sua atividade laboral.

Com isso, as possibilidades que os trabalhadores da área musical possuem de obter rendas se restringem aos espaços reservados ao trabalho mnemônico, restando poucas opções para a apresentação de produções inéditas. Os editais de fomento à cultura surgem como alternativa para driblar os fatores impeditivos da efetivação de trabalhos que não se alinham com a reprodução do repertório hegemônico, porém os editais não garantem aos artistas locais as condições necessárias para a realização de suas atividades. Convocado, através de enunciados formulados por musicistas alagoanos e publicados principalmente em suas redes sociais, outro discurso: “trabalhador é músico que vem de fora”, basta constatar a disparidade que existe entre o tratamento recebido por artistas locais e nacionais nos palcos montados pelas secretarias de cultura estaduais e municipais em Alagoas.

Diversos artistas alagoanos têm utilizado suas redes para denunciar a falta de compromisso com os artistas locais. Muitos afirmam que, mesmo amparados pelas regras explícitas nos editais em que foram selecionados, a remuneração dos trabalhadores só tem sido feita após um longo período de espera e sob forte pressão, ocorrendo até mesmo o não-pagamento em alguns casos.

Nas palavras do *Rapper* alagoano Vitor Pirralho¹⁷, em *post* publicado em sua rede social¹⁸, o que ocorre com os trabalhadores da área musical em Alagoas com a conivência da gestão cultural, que acaba de iniciar seu terceiro mandato de 4 anos à frente da pasta em 2023, é “um descaso total. Uma farra com dinheiro público na contratação de artistas de fora do Estado enquanto artistas da casa estão sem receber o cachê há meses”. O artista ainda denuncia na mesma postagem, publicada em 3 de fevereiro de 2023, que ainda aguarda o pagamento pelo trabalho realizado em dezembro de 2022.

Encontramos também uma série de materialidades que vieram à tona após a realização das festividades juninas de 2023 no estado de Alagoas, todas elas apontando para o **discurso sobre** o não-reconhecimento da posição social de trabalhadores/as aos sujeitos que atuam profissionalmente no segmento musical no Estado.

Um caso ilustrativo disso é a nota de repúdio assinada por coletivos de artistas alagoanos contra o São João Massayo (evento realizado pela prefeitura de Maceió) que foi

¹⁷ Vitor Pirralho é músico, poeta, *Rapper* e professor de literatura brasileira em sua atividade diária. Possui 5 discos lançados, já dividiu composições com artistas como: Ney Matogrosso, Zeca Baleiro, Pedro Luís, Tonho Crocco e Ellen Oléria e é ganhador de uma série de prêmios em âmbito regional e nacional.

¹⁸ <https://www.instagram.com/p/CoN4YGGf5/?utm_source=ig_web_copy_link> acesso em: 15 jun. de 2023.

publicada em diversas redes sociais¹⁹. Em um dos trechos, a nota diz: “NÃO ACEITAMOS o tratamento desrespeitoso a que são atualmente submetidos os profissionais da música, especialmente os artistas locais dos gêneros Coco e Forró Pé de Serra”. A mensagem explicita uma contraposição à maneira como as políticas culturais locais interagem com os/as trabalhadores-musicistas do estado, em detrimento dos privilégios concedidos aos artistas de fora de Alagoas.

Noutra publicação, a musicista Manu Preta, em entrevista para o *site* de notícias “Eufêmea”²⁰, revelou seu descontentamento com o tratamento dispensado aos artistas locais pela prefeitura da capital alagoana e desabafou: “para quem vem de fora, grandes palcos e cachês generosos. Para os grupos e artistas locais, nada. Temos que brigar por um espaço que já deveria ser nosso por direito”. Essas são apenas algumas das materialidades que recortamos das redes sociais e de veículos de comunicação que colocam em circulação notícias que repercutem acontecimentos do estado. Além dos exemplos que expusemos aqui, muitos outros casos de desrespeito aos trabalhadores da área musical vêm sendo denunciados nas redes sociais de artistas alagoanos e canais de comunicação que noticiam a realidade local.

Tal situação corrobora a produção dos sentidos de que “a música de sucesso é a que vem de fora”, reforçando a lógica de que os musicistas que se encontram em atuação só permanecerão em atividade no mercado musical alagoano, caso estejam dispostos a dedicar seu trabalho artístico, em sua totalidade, à reprodução de obras já-consagradas e que tenham origem fora de Alagoas, negando, assim, sua própria autoria.

¹⁹ <https://www.instagram.com/p/CuK5Ql7JHpx/?img_index=1&igshid=M2M3YTNIMTQ4MA%3D%3D> acesso em: 15 abr. de 2023.

²⁰ <<https://www.eufemea.com/2023/06/falta-de-valorizacao-e-respeito-artistas-se-revoltam-apos-prefeitura-de-maceio-cancelar-grupos-de-coco-de-roda-no-sao-joao/>> acesso em: 15 abr. de 2023.

3. O DISCURSO

Em AD, a noção de discurso se apresenta como objeto teórico próprio de seu trabalho, cuja materialidade imediata é o texto que, por sua vez, encontra materialidade na língua. Entretanto, a produção de sentidos se dá por meio de elementos exteriores às evidências do texto. Não se pode, por exemplo, pensar o discurso como mero ato comunicacional ou confundi-lo com a língua, tampouco com a fala.

Nesse sentido, ressaltamos que o discurso é produzido pelo sujeito a partir de um lugar social, isto é, não envolve apenas aspectos de natureza essencialmente linguística. Estamos nos referindo aos fatores históricos, sociais e ideológicos que orbitam em torno da língua e do sujeito que fala. O discurso é “práxis humana que só pode ser compreendida a partir do entendimento das contradições sociais que possibilitam sua objetivação” (Magalhães, 2003, p.75).

Michel Pêcheux, principal formulador da AD na vertente aqui apresentada, inaugurou esse campo do conhecimento no final da década de 1960, na França. O fato que marcou de forma definitiva sua constituição foi a publicação do livro *Análise Automática do Discurso* (1969), ocasião em que Pêcheux coloca em cena o discurso como o objeto central de sua análise, pois, no período anterior à publicação desta obra, o objeto de análise da AD ainda não havia sido evidenciado, sendo construído no decorrer do processo de elaboração de sua própria teoria e metodologia.

No primeiro momento, ainda assinando sob o pseudônimo de Thomas Herbert, Pêcheux escreve preliminarmente sobre o significante que corresponde ao objeto medular de sua análise e afirma que,

[...] o instrumento de transformação da prática política é o *discurso*, como sistema articulado que remete à prática social complexa – seja ela sob a forma de Mito ou de sistema – compreende-se finalmente que prática política tem por função transformar as relações sociais reformulando a demanda social (demanda é também comanda, no duplo sentido que entendemos daqui por diante) por meio de um discurso. Dizendo isto não pretendemos que a política se reduza ao discurso; mas que toda decisão, toda “medida” no sentido político adquira seu lugar na prática política *como* uma frase em um discurso (Herbert, [1996] 2011, p. 35, grifo do autor).

Nos dizeres de Pêcheux, sob o pseudônimo de Thomas Herbert, percebemos um “duplo sentido”, de um lado, o discurso se apresenta como objeto ideológico, “instrumento de

transformação da prática política”, de outro, instrumento teórico “sistema articulado que remete à prática social complexa”.

Dessa forma, durante seu processo de constituição, a Análise do Discurso contou com a contribuição teórica de três grandes áreas do conhecimento científico, as quais se entrecruzam para dar existência a esse novo campo disciplinar. São elas:

[...] 1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias; 2. a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo; 3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. Convém explicitar ainda que as três regiões são, de certo modo, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica) (Pêcheux e Fuchs, 1997, p. 163-164).

Sobre esse arcabouço teórico, no qual inicialmente a Análise do Discurso se alicerça, Leandro-Ferreira pontua que:

fica claro, desse modo, que a AD não se vê como uma disciplina autônoma, nem tampouco como uma disciplina auxiliar. O que ela visa é tematizar o objeto discursivo como sendo um objeto-fronteira, que trabalha no limite das grandes divisões disciplinares, sendo constituído de uma materialidade linguística e de uma materialidade histórica, simultaneamente. A AD recorta, portanto, seu objeto teórico (o discurso), distinguindo-se da linguística imanente, que se centra na língua, nela e por ela mesma, e também das demais ciências humanas, que usam a língua como instrumento para explicação de textos. (Idem, 2010, p.2).

Contudo, importa-nos enfatizar que a Análise do Discurso não deve, em hipótese alguma, ser reduzida a uma disciplina de caráter interdisciplinar, pois ela possui especificidades próprias. Desse modo, “se a Análise do Discurso é herdeira das três regiões do conhecimento – Psicanálise, Linguística e Marxismo – não o é de modo servil e trabalha uma noção – a de discurso” (Orlandi, 2020, p.18).

Tal noção (o discurso) fornece ao analista, através das inter-relações entre os sujeitos e os meios sociais em que eles vivem, os elementos necessários para que se possa capturar, numa determinada situação discursiva, os sentidos que são colocados em jogo pelo sujeito que enuncia. Produz, assim, significações distintas, a depender das condições sócio-históricas em que os enunciados são produzidos, bem como das posições assumidas pelo porta-voz do discurso, pois conforme podemos apreender nas palavras da autora, “o trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana” (Orlandi, 2020, p.13).

Ainda sobre a mesma perspectiva – o caráter sócio-histórico e ideológico do discurso – cabe citar aquilo que Pêcheux diz sobre a produção do sentido das palavras. De acordo com

o autor, “o sentido de uma palavra [...] é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (Pêcheux, 2014, p. 146), explicitando a importância com que as sociabilidades intervêm no discurso para que o mesmo possa significar.

É a partir das relações sociais entre sujeitos, das condições de produção em que os enunciados são formulados e das posições determinadas na estrutura social (as posições-sujeito) que a noção de discurso em AD se concretiza, ou seja, “não se trata necessariamente de uma transmissão de informações entre A e B mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B” (Pêcheux, [1969] 1997, p.82).

Amaral (2007, p.20), por sua vez, corrobora a tese de Pêcheux, ao afirmar que “entende-se por discurso um todo complexo e como tal não se restringe ao texto que o representa empiricamente. Compreende-se o discurso como um todo concreto que resulta de processos próprios das relações sócio-históricas”, as quais implicam a necessidade de avançar sobre o olhar da luta de classes, compreendendo que o sistema capitalista se metamorfoseia e influencia a concretização da prática discursiva, complexificando, desta maneira, o alcance de sua própria crítica.

Em vista disso, entendemos ser importante dar destaque à relação do discurso (enquanto objeto teórico da AD) com o discurso dos musicistas alagoanos (nosso objeto empírico), visto que sua efetivação se dá a partir de condições socio-históricas específicas e tem sua concretude determinada pelos dizeres dos sujeitos que se inserem em tais condições, isto é, o discurso materializado nas palavras dos/as musicistas está em relação com os fatores socio-históricos e ideológicos que engendram a atividade laborativa desses sujeitos.

Portanto, o objeto de estudo que caracteriza o investimento teórico da AD (o discurso), embora encontre sua concretude na língua, não tem seus sentidos garantidos pelo arranjo sintático das palavras que engendram a materialidade discursiva. O discurso corresponde a um complexo que inclui as condições socio-históricas em que os sujeitos estão inseridos e as posições ideológicas assumidas por eles, haja vista que a interpretação não se dá por acaso, os processos de significação do discurso estão para além do texto.

3.1 Formação Ideológica

Como vimos, o fator ideológico é intrínseco à prática discursiva; o sujeito que fala não é neutro e as palavras empregadas em seu dizer são revestidas de ideologia. Ou seja, o objeto de análise da AD – o discurso – é socio-histórico-ideológico, enquanto o linguístico opera como matéria significante concreta. Com isso, “em sua materialidade concreta, a instância ideológica existe sob a forma de formações ideológicas” (Pêcheux, 2014, p.132).

Dessa maneira, ao inserir-se em um grupo social, o sujeito enunciador não dissimula sua formação ideológica (FI) e, assim, os discursos sustentados por ele revelam sua identificação ou desidentificação com determinadas FIs que, por sua vez, representam uma categoria imprescindível, para que possamos designar o percurso percorrido pelos sentidos até a sua materialização no fio do discurso.

Isto é, compreendemos as formações ideológicas (FIs) como as posições nas quais os sentidos se inscrevem ao materializar-se no dizer. É, pois, na materialidade discursiva que as relações entre os sujeitos se estabelecem e, nessa continuidade, as FIs instauram posições de classe que poderão instituir entre si conexões de caráter hegemônico, de oposição ou de concordância.

Destarte, a instância ideológica se entrelaça contraditoriamente aos processos de produção, reprodução e transformação inerentes ao sistema capitalista, cujo eixo se assenta na divisão de classes, pois “as relações estabelecidas sob essa ordem (capitalista) [...] se efetivam no embate das duas formações ideológicas fundamentais – a do capital e a do trabalho – em função de interesses divergentes” (Amaral, 2005, p. 43).

Diante dessa conjuntura, percebe-se que a formação ideológica dominante coincide com os interesses da classe burguesa (a classe dominante), cujas propensões específicas são determinadas pelos valores pactuados pelo capital. Assim sendo,

[...] os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes; eles são essas relações materiais dominantes consideradas sob a forma de ideias, portanto a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante (Marx e Engels, 1998, p. 48).

Entendemos, com isso, que as ideologias da classe dominante se realizam no interior daquilo que L. Althusser denominou Aparelhos Ideológicos de Estado (AIEs), cabendo-nos enfatizar que, apesar disto, os AIEs não podem ser tomados como um aparato ideológico de propriedade exclusiva da classe dominante. Trata-se, pois, do espaço em que se concretiza a luta de classes, configurando-se o cenário no qual as relações de produção assumem as condições e instâncias ideológicas para sua reprodução/transformação, tomando em conta não apenas as suas contradições, mas, também, as relações de desigualdade e de subordinação.

[...] É impossível atribuir a cada *classe sua ideologia*, como se cada um delas vivesse “previamente à luta de classes” em seu próprio campo, com suas próprias condições de existência e suas instituições específicas, sendo a luta de classes ideológica o encontro de dois mundos distintos e preexistentes, cada um com suas práticas e “concepções de mundo”, seguindo-se a esse encontro a vitória da classe “mais forte”, que imporá, então, sua ideologia à outra. (Pêcheux, 2014, p. 130, grifos do autor).

Nota-se, então, que Pêcheux, ao dizer que “o funcionamento da ideologia em geral como interpelação dos indivíduos (e especificamente em sujeitos do seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas” (2014, p.149), tem por objetivo aprofundar a tese proposta por Althusser de que “toda ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos” (1992, p.93). É, pois, por intermédio dos AIEs que acontece a luta de classes e também se processam as posições da esfera política e ideológica intermediadas pelas formações ideológicas.

O/a musicista, por exemplo, que vende sua força de trabalho para que possa manter-se materialmente, quando interpelado pela ideologia do trabalho, identifica-se na luta de classes com a posição ideológica do trabalhador e não com a ideologia da classe dominante em virtude de interesses conflitantes. O comprador de sua força de trabalho, por sua vez, visa mercantilizar sua obra com o intuito de impulsionar a comercialização de outras mercadorias circulantes nos espaços em que o/a musicista realiza suas atividades laborativas, imputando à música apenas o caráter de produto secundário nas relações de produção, de tal forma que aquilo que o/a trabalhador/a produz serviria apenas para atender aos interesses da classe dominante, permitindo-nos perceber que o discurso do trabalhador/a em questão se insere na FI do Trabalho.

Portanto, o sujeito “busca respostas a partir de seu lugar social assumindo posições ideológicas que, em suas práticas sociais de relações de classe, produzem sentidos” (Florêncio *et al.*, 2009, p.71). Atribui-se às FIs a distribuição dos sujeitos para as suas respectivas posições políticas e ideológicas que servirão de base para as formações discursivas.

3.2 Formação Discursiva

As **formações discursivas (FD)** e as **formações ideológicas (FIs)** mantêm entre si uma relação de interdependência, na medida em que o sentido não se encontra em si. São as

FDs que fornecem os sentidos das palavras e dos enunciados através das posições ideológicas colocadas em jogo no processo de produção do discurso, pois,

[...] *as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência às *formações ideológicas* (no sentido definido mais acima) nas quais essas posições se inscrevem. Chamaremos, então, *formação discursiva* aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulando sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.) (Pêcheux, 2014, p.146, grifos do autor).

Assim sendo, a reflexão de Pêcheux acerca dos espaços de significação nos quais se constituem os sentidos lança luz sobre a relação que existe entre o que o sujeito diz e o contexto em que esses dizeres são produzidos – **“numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes”** – em que “diremos que os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam na ‘linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (Pêcheux, 2014, p. 147, grifos do autor).

Isso significa que o conceito de formação discursiva se refere aos modos próprios empregados pelo dizer, nos quais os significantes se agrupam para, assim, materializarem o discurso e sua formação ideológica, podendo cada uma delas abranger uma ou mais formações discursivas. Dessa forma, uma palavra ou expressão poderá ter diferentes sentidos, pois elas mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva para outra. São as formações ideológicas nas quais as palavras se inscrevem que fornecem seus sentidos, dando existência às formações discursivas.

Na FD do/a musicista, cujos elementos de saber que possibilitam identificá-la estão representados, por exemplo, por questões como a compreensão de que arte é trabalho e que música é forma de expressão social e artística, podemos tomar como referência exemplificativa a palavra trabalho – presente nas mais variadas formações discursivas ligadas ao sistema capitalista – a qual suscita os sentidos de profissionalização deste trabalhador, garantindo a participação ativa no processo de produção de valor dos produtos que circulam no mercado. Entretanto, para a lógica capitalista, por vezes, uma obra de arte não pode ser concebida como produto de um trabalho. Isto é, o significante “trabalho” produz sentidos distintos a depender da formação ideológica que dá origem à FD do dizer em funcionamento.

A noção de formação discursiva é fundamental para o trabalho do analista do discurso, pois ele só poderá compreender o processo de produção dos sentidos e a relação da ideologia com os sentidos produzidos, a partir da percepção desse conceito, o qual também dará, “ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso” (Orlandi, 2020, p.41).

O conceito de formação discursiva foi inicialmente elaborado por Michel Foucault. Para o autor, discurso é uma espécie de dispersão. Isso significa dizer, que seus elementos formadores não estão ligados por nenhum pressuposto de unidade *a priori*, cabendo ao analista a descrição desta dispersão para que se busque as regras que guiam a formação do discurso.

Sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas teremos uma formação discursiva. (Foucault, 2012, p.47).

Vê-se, então, que Pêcheux e Foucault compreendem a noção de FD de maneiras distintas. Foucault não trabalha associando o conceito de formação discursiva à ideologia e à luta de classes, ocupando-se apenas com questões relacionadas aos saberes e às regularidades. Já Pêcheux, ao trazer para AD a noção de formação discursiva, faz este movimento aproximando-se do conceito de luta de classes, por influência do pensamento de Louis Althusser, introduzindo à AD questionamentos fundamentais do materialismo histórico.

Assim dizendo, é possível perceber que a concepção de FD, já no projeto inicial da AD, revestiu-se de um caráter ideológico, conforme está posto no texto publicado por Pêcheux em co-autoria com Catherine Fuchs, em que os autores afirmam que “as formações ideológicas comportam, necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito” (1990, p. 166).

Da mesma maneira, também está posto por Pêcheux em sua obra-prima, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, o entrelaçamento do pressuposto ideológico com o conceito de formação discursiva, o qual deve determinar aquilo que pode e deve ser dito de acordo com a ideologia na qual as palavras e enunciados se inscrevem.

Pêcheux ainda convoca, em sua construção teórica, a noção de sujeito para dar conta do conceito de FD. Nesse sentido, Indursky faz interlocução com Pêcheux e afirma que “essas duas noções estão fortemente imbricadas nesta formulação teórica. Mais especificamente: é

por meio da relação do sujeito com a formação discursiva que se chega ao funcionamento do sujeito do discurso” (2011, p.81).

Ao relacionar sujeito e formação discursiva, emergem duas formas de esquecimento trabalhadas por Pêcheux. O primeiro propõe uma reflexão sobre a autoria, pois o sujeito enunciador tem a ilusão de que seu discurso teve origem em si mesmo, que é original, inicia-se nele. A este, o autor atribui a denominação de “esquecimento nº1”. Já o segundo, o “esquecimento nº2”, é relativo à noção de autonomia. O sujeito tem a ilusão de que está no controle do seu dizer, desta forma, ele acredita que seu discurso é produzido com palavras escolhidas por ele mesmo.

Além dos esquecimentos em Pêcheux e da noção de sujeito, faz-se necessário que a forma-sujeito do discurso também seja colocada em evidência, para que, assim, possamos compreender de que maneira ocorre a identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina. Pêcheux resume o que precede dizendo que, “sob a *evidência* de que ‘eu sou realmente eu’ (com minha família, meus amigos, minhas lembranças, minhas ‘ideias’, minhas intenções e meus compromissos), há o processo de interpelação-identificação que *produz* o sujeito no lugar deixado vazio” (2014, p.145, grifos do autor).

Mais adiante, quanto à perspectiva do sujeito ideológico, Pêcheux afirma que “é a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo sabe’ o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem”” (2014, p.146, grifos do autor).

Nesta continuidade, Pêcheux (2014, p.165) estabelece a relação entre os dois esquecimentos, a forma-sujeito e a formação discursiva, ao afirmar que:

[...] o efeito da forma-sujeito do discurso é, pois, sobretudo, o de mascarar o objeto daquilo que chamamos esquecimento nº1, pelo viés do funcionamento do esquecimento nº2. Assim, o espaço de reformulação-paráfrase que caracteriza uma formação discursiva dada aparece como o lugar de constituição do que chamamos o imaginário linguístico (corpo verbal).

Nesse espaço discursivo em que se produzem os sentidos, o discurso materializado na música “Alagoas” apresenta materialidades discursivas que apontam para as relações sociais e para a inscrição do sujeito-músico no discurso do trabalho, explicitando processos de significação em que as FDs se apresentam como essenciais para sua concretização.

3.3 Interdiscurso

O analista do discurso, ao realizar seu gesto de interpretação, lança luz sobre elementos discursivos que estão para além do momento da enunciação, analisando aquilo que foi dito anteriormente e que atravessa o discurso que está sendo produzido. Este processo interessa e se apresenta como fator primordial para a compreensão dos signos e símbolos presentes na materialidade discursiva, sendo nomeado pela AD como interdiscurso.

Ao tratar deste conceito, Pêcheux (2014, p. 148-149) faz as seguintes ponderações:

[...] toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao ‘todo complexo com dominante’ das formações ideológicas [...] propomos chamar interdiscurso a esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas.

A importância do interdiscurso se dá pelo fato de que discursos colocados em funcionamento em momentos anteriores corroboram a resignificação do já-dito, para dar existência a um movimento discursivo que se encarrega de produzir novos sentidos também para aquilo que está sendo formulado no momento da enunciação. A prática discursiva pode ser comparada a uma teia, cujos fios que a compõem são tecidos por uma série de acontecimentos e fatores que atribuem significação a cada um dos momentos pelos quais o sujeito é exposto no decorrer de sua vida.

Como prática discursiva, entende-se o conjunto de fatores entre os quais se encontram o sujeito, que, por sua vez, é afetado por todos os eventos que permeiam o seu percurso; as bases históricas, que determinam as condições de produção vigentes durante os processos de construção das narrativas discursivas e a ideologia, que é intrínseca à prática discursiva.

Desse modo, não existe possibilidade de materialização do discurso sem que haja o vínculo entre o sujeito discursivo e a ideologia à qual se filia, ou seja, não há possibilidade de um discurso neutro, uma vez que o nascedouro do discurso é sempre a posição social que o sujeito ocupa, com seus valores, crenças e visões de mundo.

De acordo com Orlandi (2020, p.31), o analista do discurso precisa estar atento para que não confunda “o que é interdiscurso e o que é intertexto”. Nessa continuidade, a autora segue fazendo algumas considerações acerca do funcionamento do primeiro – o interdiscurso. Para a autora,

[...] o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o ‘anonimato’, possa fazer sentido em ‘minhas’ palavras.

O sujeito não é dono do seu dizer, ele reproduz o já-dito e, ao fazê-lo, identifica-se com uma formação discursiva dada. Assim, produz sentidos para aqueles dizeres formulados em situações discursivas anteriores que, ao retornar, fazem-se novos.

Assim sendo, entende-se o interdiscurso como o conjunto de formações discursivas inscritas na constituição do discurso. Isto é, são as relações do já-dito com as várias formações discursivas presentes na materialidade do discurso. O interdiscurso pode ainda se apresentar sob duas formas: como pré-construído e como discurso transverso. O pré-construído convoca os sentidos das palavras a partir da interpelação ideológica. Em outros termos, “‘algo fala’ (ça parle) sempre ‘antes em outro lugar independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas” (Pêcheux, 2014, p.149, grifos do autor).

Trata-se, como dissemos, do já-dito, cuja determinação se dá por meio da interpelação ideológica. É um efeito do interdiscurso que tem como objetivo mediar a relação da formação discursiva com a ideologia. Segundo Florêncio et al. (2009, p.79), “os discursos formulados (interdiscurso) que permitem o dizer (intradiscurso) constituem o lugar do já-dito, do pré-construído, em que o sujeito se identifica com as formações discursivas que sustentarão a produção do seu dizer, sempre num movimento de ressignificação”.

Já sua segunda acepção, o discurso transverso, incide verticalmente no intradiscurso que, por sua vez, é tecido em um plano horizontal, cuja tessitura é “atravessada por um discurso vindo de outro lugar” (Maldidier, 2003, p.85).

A esse “discurso vindo de outro lugar”, compreende-se o espaço do interdiscurso, no qual o discurso transverso cumpre um papel essencial ao tocar no eixo do intradiscurso que, conforme explica Pêcheux (2014, p.153), corresponde ao “funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu digo agora, com relação ao que eu disse *antes* e ao que eu direi *depois*; portanto, o conjunto dos fenômenos de ‘correferência’ que garantem aquilo que se pode chamar ‘fio do discurso’, enquanto discurso de um sujeito)”.

Em se tratando dos/as trabalhadores/as da área musical, incide sobre seu discurso, isto é, o intradiscurso, dizeres anteriores que atravessam o fio do discurso para produzir novos sentidos ou ressignificar aquilo que já foi formulado anteriormente, mas que, a partir de condições de produção específicas, produzem significados distintos no discurso que está

sendo produzido pelo sujeito enunciador. O interdiscurso pode, inclusive, retomar dizeres pertencentes a outras formações discursivas para adquirirem novos sentidos na formação discursiva do/a musicista.

Logo, a partir das questões aqui apresentadas, a importância do interdiscurso para construção da teoria da AD pecheutiana e, conseqüentemente, para o gesto de interpretação que fazemos em relação ao nosso objeto é evidenciada. Haja vista a relevância com que o atravessamento de discursos produzidos em momentos atuais, antecedentes e posteriores se inscrevem nos processos discursivos para engendrar a produção de novos sentidos ao tocar o fio do discurso.

3.4 A forma-sujeito do discurso

Para que haja uma melhor compreensão acerca da forma-sujeito do discurso, faz-se necessário suscitar o processo de passagem da noção de indivíduo para sujeito que, por meio da interpelação ideológica, se constitui ativamente na história, levando em consideração as práticas sociais e a luta de classes como condição de sua existência.

A noção de forma-sujeito do discurso se apresenta, pois, como um dos conceitos teóricos fundamentais para AD, cujo funcionamento está relacionado ao processo de identificação que o sujeito do discurso estabelece com as formações discursivas que o constituem, engendrando uma teia de saberes próprios, de tal forma que o indivíduo pode ser interpelado por vários discursos e seu dizer pode se inserir em múltiplas formações discursivas ao longo de sua vida, acomodando-se, assim, em várias formas-sujeito.

É importante ressaltar que se trata de um processo, cuja realização se consolida por meio dos pressupostos do materialismo, em que o sujeito se constitui na história e na linguagem através da retomada e da ressignificação de palavras e enunciados por meio dos elementos do interdiscurso. Tais elementos fornecem “as evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado ‘queiram dizer aquilo que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos *o caráter material dos sentidos* das palavras e dos enunciados” (Pêcheux, 2014, p.146, grifos do autor).

Pêcheux explica esse conceito dizendo que “sob a evidência de que ‘eu sou realmente eu’ (com meu nome, minha família, meus amigos, minhas lembranças, minhas ‘ideias’, minhas intenções e meus compromissos), há o processo de interpelação-identificação do

sujeito no lugar deixado vazio” (2014, p. 145); e diz ainda que “é a ideologia que, através do ‘hábito’ e do ‘uso’ está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser*” (2014, p.146), uma vez que o fator ideológico é a forma de existência material do sentido, responsável por entrelaçar uma formação discursiva com uma forma-sujeito.

Com isso, produzem-se as evidências necessárias para que todo mundo saiba, por exemplo, o que é um músico e de quais formas essa posição-sujeito deve revestir-se para se constituir. Isso significa que, para um trabalhador da cadeia produtiva musical ser socialmente reconhecido, é necessário que seu fazer artístico se adeque aos padrões do mercado. Na prática, esses trabalhadores precisam ter suas identidades, contraditoriamente, determinadas para conseguir trabalho, pois, novamente, parafraseando Pêcheux, se ele é um trabalhador/a musicista, o que de fato é, precisa dominar o repertório hegemônico da atualidade e, ao fazê-lo, nega sua identidade para fortalecer outra.

Djavan resistiu às pressões do sistema capitalista, na medida em que migrou para conseguir sobreviver e não cedeu a expectativa social de que um homem pobre e negro não poderia ser artista, sobretudo interpretando canções nunca antes gravadas. Tais pressões impunham a não-possibilidade de realização profissional em sua “terra mãe”, desempenhando trabalhos que tivessem sua marca de singularidade, isto é, a presença de elementos que evidenciassem a retomada de já-ditos reformulados e ressignificados em seu dizer, de acordo com as condições de produção que engendram sua formulação, ou seja, como, onde, quando, para quem, com que objetivo, etc. Estamos nos referindo àquilo que no meio musical chamamos de repertório autoral.

Ele se retirou de Alagoas e, ao fazê-lo, evidenciou os sentidos de descontentamento com a impossibilidade de dar existência à sua forma-sujeito trabalhador apresentando um repertório que seguisse na contramão dos padrões determinados pelo mercado local para conseguir trabalho. Isto é, sua saída naquele momento também representou uma forma de resistência às pressões do capital. Posição que posteriormente, em 2004, ao rescindir contrato com a multinacional Sony Music e criar sua própria gravadora (Luanda Records Brasil), se consolida, fazendo com que Djavan se torne o primeiro artista alagoano a lançar um disco com financiamento, gravação e distribuição próprios, configurando uma forma de resistir a estar inteiramente submetido a outras esferas de domínio do capital. Contudo, como empresário da área musical, seu discurso se insere na FI capitalista através de dizeres pertencentes à FD empresarial, mesmo revestindo-se na forma-sujeito artista, uma vez que sua principal motivação para criação da própria gravadora, conforme o artista afirma em entrevista à Folha de São Paulo, foi, *a priori*, “peitar o financiamento, gravação, lançamento,

distribuição e divulgação de seu próprio CD - que, aliás, se chama ‘Vaidade’ e sai com 75 mil cópias em sua primeira tiragem”²¹.

Um aspecto relevante para a compreensão do funcionamento da categoria teórica **forma-sujeito** do discurso, pode ser demonstrado a partir da realidade material apresentada no *corpus* discursivo que tomamos para análise neste trabalho, no qual nosso sujeito empírico, Djavan, é interpelado pelo discurso da música e se insere na formação discursiva dominante do musicista. Entretanto, ao ser interpelado em sujeito do discurso, reveste-se de várias formas de existência, tais como a forma-sujeito filho – ao se despedir de sua “terra mãe” empregando em seu dizer a FD do filho –, ou a forma-sujeito católico – ao mobilizar sentidos relacionados à FD da religião católica.

3.5 O Discurso Sobre

O recorte do *corpus* discursivo que tomamos para análise – o discurso do sujeito-músico materializado na canção “Alagoas” –, evidencia os sentidos produzidos pelas palavras que o autor coloca em funcionamento no discurso. Porém, ao mesmo tempo em que explicita sentidos que estão postos na materialidade discursiva através do discurso do sujeito que fala, isto é, o sujeito empírico Djavan, também produz efeitos de sentidos que resultam daquilo que o autor deixa escapar sobre o que é dito acerca dos trabalhadores da área musical em Alagoas.

Para explicitar os sentidos produzidos pelo discurso sobre os musicistas no estado, faz-se necessário tomar a noção de “discurso sobre”, trabalhada pela pesquisadora Bethânia Mariani (1998). A autora afirma que, o discurso sobre “coloca o mundo como objeto” (p.61), uma vez que, “um efeito imediato do **falar sobre**, é tornar objeto aquilo sobre o que se fala” (p.60, grifo da autora). Com isso,

[...] os *discursos sobre* são discursos que atuam na institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória. Os *discursos sobre* são discursos intermediários, pois ao *falarem sobre* um *discurso de* (‘discurso-origem’), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o *falar sobre* transita na co-relação entre o narrar/descrever um acontecimento singular,

²¹ <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0907200413.htm>> acesso em: 12 jun. de 2023.

estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor. (p.60, grifos da autora).

Dessa maneira, a materialidade discursiva tomada como recorte do *corpus* também apresenta sentidos que são produzidos a partir da relação do/a musicista alagoano com aquilo que é dito sobre o fazer artístico/profissional de musicistas em Alagoas, tornando objeto aquilo sobre o que se fala.

Os sentidos colocados em funcionamento nos processos discursivos que envolvem o trabalho de musicistas no estado se caracterizam pela posição enunciativa que os interlocutores envolvidos na situação discursiva assumem. Há o discurso **dos músicos** e o discurso **sobre os músicos**. No segundo caso, ele se materializa em dizeres de familiares, amigos e também da sociedade de um modo geral.

Quando o discurso sobre o trabalho de musicistas é posto em circulação por familiares, os sentidos colocados em funcionamento geralmente apontam para a não-possibilidade de realização do sujeito-músico na perspectiva econômica. De acordo com Barros, Capelle e Guerra, “muitas vezes, a família é contra a carreira de músico em função do afastamento do comportamento convencional no meio social. Cobrança por parte de familiares desejosos de alguma segurança econômica e de algum comportamento convencional são pressões para o músico abandonar sua profissão” (2021, p.197). No caso específico do recorte do *corpus* que tomamos para análise, o sujeito empírico, Djavan, reage à interpelação ideológica da escolha profissional ao confessar estar “disposto a colar um grau na escola da natura”. Ou seja, sua faculdade é na vida, contrariando o discurso circulante sobre o trabalho de musicistas, que não atribui à atividade musical os sentidos de realização no campo profissional.

Ainda com relação a essa lógica – a negação da música como trabalho a partir do **discurso sobre** a laboração de musicistas –, nota-se por parte da sociedade certa tendência à naturalização/reprodução de discursos que convergem com a ideia de que músico não é trabalhador. Exemplo disso é o que encontramos no trabalho realizado pelo pesquisador Rodrigo Heringer Costa, intitulado “Ou a gente trabalha, ou mexe com música”. Em que um dos pesquisados, ao ser indagado sobre a forma como a sociedade interage com sua atividade profissional, apresenta a seguinte narrativa discursiva.

É, eu acho que [as pessoas, em geral] não veem como trabalho, não! [...] a gente lida o tempo inteiro com uma série de situações que demonstram isso. Existem aquelas perguntas básicas que a gente já conhece, sobre o que você faz e se, de fato, aquilo é um trabalho, né? '-Você faz o quê? Música? Sim, mas trabalha com o quê?' (Costa, 2022, p. 123).

Portanto, o discurso sobre o trabalho de musicistas também se apresenta como um importante objeto de análise. Isto significa dizer que a produção dos sentidos dos enunciados se efetiva em duas dimensões, ela não se restringe ao sujeito que fala, se concretizando também a partir do efeito imediato do **falar sobre**.

4 “CONDENADOS A VIVER DO QUE CANTAR”

Como já foi mencionado anteriormente, a natureza do trabalho do/a musicista remonta a condições de produção do discurso específicas. Sua atividade laboral é frequentemente associada a um caráter de liberdade e espontaneidade, por se tratar de um trabalho desenvolvido, em geral, nos espaços discursivos de entretenimento e confraternização. Produz, assim, sentidos que tendem a distanciar esse trabalhador das redes semânticas vinculadas ao trabalho.

Ademais, o trabalhador da área musical também precisa lidar com questões desestimulantes relacionadas à forma de contratação – sem vínculo empregatício algum com seus contratantes –, a realidade do trabalho informal – sem acesso a direitos trabalhistas básicos –, a maneira como são remunerados – por meio do *couvert* artístico – e, mais recentemente, à “pejotização” do trabalhador, eximindo os contratantes de eventuais encargos trabalhistas, produzindo o efeito de sentido de que, agora, sob a condição de empreendedores, a realidade encontrada se modificará e esse sujeito passará a ter acesso às “benesses” do trabalho formalizado e ao “status” de empresário de si mesmo.

É importante que se diga também que uma parcela significativa desses trabalhadores opta por investir em um segmento profissional pautado na interpretação de suas próprias canções. Nesses casos, o trabalhador se defronta com ainda mais dificuldades para encontrar trabalho, tal qual nosso sujeito empírico, que, após serem esgotadas suas alternativas em Alagoas, decidiu vender tudo o que tinha e deixar sua terra em busca de sobrevivência artística.

Esse sujeito tem suas chances reduzidas, uma vez que só encontra trabalho, caso esteja disposto a negar sua autoria para fortalecer outra, negando, assim, sua própria identidade, isto é, ao assumir sua posição enunciativa no discurso há “*a identificação ou a contraidentificação do sujeito com uma formação discursiva, na qual a evidência do sentido lhe é fornecida, para que ele se ligue a ela ou a rejeite*”. (Pêcheux, 2014, p. 200 grifos do autor) Ou ainda, ““uma terceira modalidade’ subjetiva e discursiva [...] que toma a forma de uma *desidentificação*, o que acarreta, ao mesmo tempo, o fato de que, enquanto conceitos, não há nenhuma ‘representação’ que lhes corresponda”. (Pêcheux, 2014, p.201 grifos do autor) Assim, submete seu fazer artístico/musical ao repertório dominante que favorece a mão seletiva do mercado.

Nesse sentido, pretendemos **analisar** o funcionamento do discurso do sujeito empírico, Djavan, materializado na música “Alagoas”, buscando, para tanto, **apreender** os efeitos de sentidos colocados em jogo no discurso dos/as musicistas, a partir de uma perspectiva materialista do discurso (objetivo 4 e 5), considerando-se, neste movimento, a história, a ideologia e a língua. Entretanto, antes de dar início à análise das sequências discursivas, entendemos ser necessário descrever o nosso *corpus* discursivo.

4.1 A música “Alagoas”: materialidade do discurso em análise

Com o intuito de analisar os sentidos produzidos pelo discurso do sujeito empírico Djavan, materializado na música “Alagoas” (objetivo 6), em que este se despede de sua “terra mãe” para sair em busca de sobrevivência artística, filiamo-nos aos pressupostos teóricos e metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa (AD), cujo objeto próprio com que se ocupa é o discurso. Adotamos essa perspectiva teórica por considerarmos os elementos exteriores à língua e ao texto imprescindíveis para a produção de sentidos, uma vez que a exterioridade é constitutiva e este campo disciplinar nos ensina que a língua não é transparente.

Dessa maneira, ao longo da quarta seção, teceremos as considerações necessárias acerca do percurso teórico que fizemos, no qual adotamos como horizonte as reflexões teóricas de Michel Pêcheux.

As categorias apontadas nos permitirão explicitar os efeitos de sentidos colocados em funcionamento nos dizeres de Djavan, cuja materialidade discursiva remonta ao cenário desolador em que o autor se encontrou, vendo-se obrigado a ter de escolher entre se retirar e sobreviver ou ficar e morrer artisticamente. Conforme está posto no discurso, o trabalhador-músico em Alagoas precisa lidar com uma série de fatores desestimulantes inerentes ao seu fazer artístico/profissional, sobretudo em se tratando de artistas cujos trabalhos são pautados na interpretação de suas próprias canções, tal qual Djavan.

Portanto, a teoria materialista do discurso, espaço no qual nossa fundamentação se concretiza, possibilitou à análise apreender os sentidos possíveis produzidos pelos enunciados, demonstrando, desta maneira, a importância das categorias da AD para colocar em evidência os efeitos de sentidos dissimulados no interior dos significantes.

4.1 Sobre o *corpus*

Segundo Courtine (2014, p.114), *corpus* discursivo é “um conjunto de sequências discursivas, estruturado segundo um plano definido com referência a um certo estado das condições de produção do discurso”.

Utilizamos como *corpus* do presente trabalho, o recorte extraído da canção “Alagoas”, de autoria do compositor alagoano Djavan, que foi lançada em seu segundo disco, no ano de 1978. Na canção, o sujeito empírico, através das condições de produção do discurso da música “Alagoas”, aciona memórias que nos fazem refletir sobre os fatores desestimulantes com os quais o musicista precisa lidar para que sua prática profissional possa ser efetivada.

O recorte do *corpus* da pesquisa remonta à tomada de posição do sujeito empírico face aos desafios encontrados em Alagoas, para poder permanecer vivo como artista. A questão que se colocou, conforme está posto no discurso, foi um paradoxo: “pois eu, para me realizar preciso morrer”.

A canção do alagoano Djavan retrata a saga vivida pelo artista no início de sua carreira até culminar na decisão de seguir para o Rio de Janeiro, para que o sujeito-artista pudesse permanecer vivo.

Assim, para favorecer o gesto de análise que nos propomos realizar no trabalho em tela, segue-se o texto que tomamos como recorte da materialidade discursiva.

Ô Maceió

É três mulé prum homem só

Ô Maceió

É três mulé prum homem só

Eu fui batizado na capela do Farol

Matriz de Santa Rita,

Maceió

Eu fui batizado na capela do Farol

Matriz de Santa Rita,

Maceió

Mas foi beirando a estrada abaixo que eu piquei a mula

Disposto a colar um grau na escola da natura

Se alguém me perguntar

Não tenho nada a dizer

Pois eu, pra me realizar
Preciso morrer
Mas foi beirando a estrada abaixo que eu piquei a mula
Disposto a colar um grau na escola da natura
Se alguém me perguntar
Não tenho nada a dizer
Pois eu, pra me realizar
Preciso morrer
Você me deu liberdade
Pra meu destino escolher
E quando sentir saudade
Poder chorar por você
Não vê, minha terra mãe
Que estou a me lamentar
É que eu fui condenado a viver do que cantar
A-la, A-la, ala, Alagoas
A-la, A-la, ala, Alagoas
(Djavan, 1978)

4.3 Apreendendo sentidos

Tomando como base as reflexões empreendidas até aqui, analisaremos excertos, cujo discurso remonta às condições de produção vigentes à época da sua constituição. A primeira sequência discursiva analisada evidencia sentidos relacionados ao pranto do homem/provedor que se vê obrigado a migrar para longe de sua terra em busca de trabalho para fugir da fome. A imposição do êxodo convoca o saudosismo materializado na cantiga entoada na abertura do *corpus*, em que o texto naturaliza a cidade de Maceió como uma espécie de “paraíso do homem hétero”. Dessa maneira, o sujeito enunciador, porta-voz do discurso em análise – cuja biografia não nos autoriza a atribuir-lhe nenhum senso de orgulho masculino excessivo, virilidade agressiva ou “macheza” – reproduz um discurso que identifica aspectos machistas em sua cantiga de abertura.

Assim como Alagoas e a história do local se confundem, Maceió (que representa Alagoas tradicional) é caracterizada por ser uma cidade em que o afeto se apresenta como um dos seus principais atributos. Entretanto, também possui um lado ligado a tradições heteronormativas, as quais podem ser apreendidas nos dizeres que abrem o discurso que está sendo analisado.

Eis a seguir o recorte da materialidade que compõe o nosso *corpus* na sequência discursiva 1:

SD1: “Ô Maceió. É três mulé pra um homem só”

Ao fazer uma imersão nas condições de produção estritas do discurso materializado nesta sequência discursiva, importa-nos ressaltar que se trata do período compreendido entre os anos de 1972 (que remonta a saída de Djavan de Alagoas com apenas 23 anos de idade) e 1978 (ano de lançamento da canção “Alagoas”), em que Djavan já havia se instalado no Rio de Janeiro. Durante o período em questão, o Brasil se encontrava sob o arbítrio de uma ditadura militar e a cena musical alagoana vivia certa euforia com a realização dos primeiros festivais universitários de música, articulados pelo diretório dos estudantes – DCE – e pelo Teatro Universitário de Alagoas – o TUA.

Ao fazer alusão à cidade de Maceió, onde viveu até 1972, o autor se concentra em falar sobre um estado específico do Nordeste, o qual nomeia a canção tomada, de onde foram extraídas as sequências discursivas que compõem o *corpus* do presente trabalho.

Os aspectos históricos que permearam a constituição da sociedade alagoana demonstram vínculos com materialidades responsáveis por acionar memórias discursivas inscritas na história e na linguagem, para recuperar sentidos filiados a uma cultura padrão, patriarcal e machista. Entende-se a noção de memória discursiva como aquilo que “diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior das práticas discursivas regradas por aparelhos ideológicos” (Courtine, 2014, p. 105-106). Isto é, a memória discursiva recupera os sentidos do interdiscurso nos dizeres que já foram colocados em funcionamento em outro momento, independentemente das formulações atualizadas no discurso do/a musicista alagoano/a, do qual Djavan se apresenta como porta-voz.

Uma das possíveis explicações para a naturalização do **discurso sobre** (Mariani, 1998) o sujeito-nordestino, que o associa ao patriarcado e à cultura machista, pode estar no gênero musical que determina a relação de identificação que existe entre o espaço geográfico nordestino e a produção musical regional. Referimo-nos ao forró tradicional que, segundo

Verunschik (2015, p.306), “é determinado como o espaço do ‘cabra macho’, conquistador, hipersexualizado [...] a conduta masculina é pautada pela conquista sexual, pela reiteração contínua de uma ‘macheza’ performatizada e pelo estabelecimento de papéis socialmente aceitos para o homem e para a mulher”.

Para sustentar tal afirmação, a autora seleciona exemplos da materialização desses discursos em alguns dos clássicos consagrados por grandes autores no segmento musical do forró. Nas palavras de Verunschik:

Rosinha, personagem de várias músicas de Gonzaga, é a mulher idealizada, inerte, cujo papel nas composições pouco ultrapassa a função decorativa. Sabe-se dos seus olhos verdes, de que ficou para trás esperando o retorno do homem amado num sertão castigado pela seca, sabe-se mesmo que é uma “mulher séria”. Entretanto, Rosinha não ultrapassa os limites estabelecidos pela narrativa masculina. Na música Ana Maria, de Santanna, a mulher continua sem autonomia: Eu beijei Ana Maria/por causa disso quase entro numa fria/ Ana Maria tinha dono e não sabia. Ao possuir dono Ana Maria é despersonalizada, coisificada (2015, p.306).

Portanto, percebe-se no enunciado de abertura do *corpus*, o trabalho do interdiscurso através da ressignificação do já-dito, em outros momentos, por outros artistas do nordeste e que, ao retornar, instauram sentidos que são atualizados na narrativa do sujeito que fala, jogando luz sobre os espaços de significação intrínsecos à formação discursiva que, no caso da SD1, sustenta-se na FD do “cabra macho”, que tem como elementos do saber: relações heteronormativas, relacionamentos do homem com várias mulheres (fora do casamento), dominação masculina nas esferas sociais e econômicas, a figura masculina hipersexualizada, cuja virilidade é sempre potencializada. Essa “potência” é diretamente ligada a sua função erétil e sua capacidade de conquistas/relações com muitas mulheres, contrapondo-se ao eu lírico do artista, que rompe em toda sua obra com a cultura da heteronormatividade e da macheza identificada no recorte do *corpus* que ora analisamos e culmina com a saída do artista de sua terra natal, afinal, ele não se identifica com a figura que representa essa “macheza normatizada” além de não ser visto como trabalhador.

Na segunda SD encontramos o seguinte:

SD2: “Eu fui batizado na capela do Farol, Matriz de Santa Rita, Maceió”.

Nesta SD, o sujeito discursivo se apresenta e, ao fazê-lo, convoca o discurso da religião que o interpela ideologicamente para constituir sua identidade. O bairro do Farol, em

que Djavan passou sua infância, adolescência e parte da juventude, caracteriza-se pela presença marcante do convento dos Capuchinhos e da Igreja Matriz de Santa Rita. A chegada do, assim conhecido, Convento dos capuchinhos, em 1935, instalando-se na rua Joaquim Nabuco, 148, modificou a rotina do bairro e, naturalmente, passou a exercer bastante influência na vida social dos moradores do entorno. Seu nome verdadeiro é, pois, Convento Sagrado Coração de Jesus, sendo considerado, por muitos, o mais popular espaço de Congregação da ordem religiosa católica de Alagoas, mesmo ao ser comparado à catedral metropolitana de Maceió.

Por meio do atravessamento do discurso religioso na materialidade em análise, percebe-se que o sujeito discursivo começa a explicitar alguns traços de natureza ideológica que demarcam sua identidade através da formação discursiva da religião. É um sujeito católico, submetido a uma das principais tradições religiosas da Igreja, que é o batismo – significante inscrito no domínio de saber da formação discursiva religiosa.

Ao evidenciar sua crença religiosa cristã de viés católico, também estabelece conexões com o local onde passou sua infância, adolescência e início da juventude. É no bairro do Farol, e não em qualquer outro da capital, que Djavan é interpelado pelo discurso da religião e há sua identificação com a ideologia religiosa, pois é neste local que se encontra um dos mais populares espaços de fé católica do estado de Alagoas.

Com isso, o discurso de Djavan materializa a captura dos sentidos relacionados à sua inscrição na formação ideológica do trabalho, pois foi nesse bairro maceioense que recebeu os primeiros estímulos para ingressar na carreira musical profissionalmente, constituindo-se, então, como sujeito-músico.

Tudo começou a partir de um processo iniciado em sua própria casa, influenciado por sua mãe, dona Virgínia que costumava ouvir a entoar canções de artistas consagrados que chegavam ao seu lar através das ondas do rádio. Em seguida, aos 11 anos de idade, passou a frequentar a casa de um amigo da escola, cujo pai possuía um aparelho de som raríssimo à época, com o qual podia ter acesso a uma vasta coleção de discos de musicistas representantes de uma infinidade de gêneros musicais do cenário nacional e internacional. Esse fato coincidiu com sua iniciação ao violão, dedilhando os primeiros acordes sem o auxílio de um professor, de forma autodidata, e sem nenhum dos recursos tecnológicos hoje disponíveis aos violonistas principiantes.

Assim, as palavras empregadas pelo sujeito no enunciado permitem que irrompam sentidos pré-construídos a partir da interpelação ideológica do catolicismo, a qual produz o efeito de sentido de que ser católico representa na sociedade contemporânea – entendendo-se

sociedade moderna como aquela que “está ligada ao desenvolvimento das relações capitalistas” (Senatore; Zarankin, 2002, p.6) – um motivo de orgulho. Daí a construção de uma identidade social católica através dos significantes “batizado” e “capela”, ambos inscritos na formação discursiva religiosa e filiados a uma narrativa elaborada no bairro em que estão instalados dois dos mais populares espaços de fé católica de Alagoas, o bairro do Farol, onde o sujeito enunciador recebeu os primeiros estímulos para se tornar músico.

Dando sequência ao nosso gesto de análise, apresentamos a terceira SD do nosso *corpus*:

SD3: “E foi beirando a estrada abaixo que piquei a mula, disposto a colar um grau na escola da natura”.

Aqui, os sentidos que apontam para a impossibilidade de profissionalização de musicistas em Alagoas começam a aparecer. No que concerne à posição-sujeito músico, considerando que “o sujeito discursivo é pensado como ‘posição’ entre outras” (Orlandi, 2020, p.47), é necessário que se diga que, ao falar, Djavan filia-se a espaços de significação atribuídos à categoria de trabalhadores da área musical nomeados como *cantautores*²², tendo em vista que esse artista se tornou conhecido no mundo inteiro através de suas composições, as quais só foram reconhecidas a partir do momento em que foi embora de Alagoas.

Ao falar sobre sua saída, o sujeito enunciador nos dá detalhes acerca da maneira como ela se deu. Não houve um planejamento para que isso ocorresse, tampouco foi uma questão de escolha. Para ser mais específico, “foi beirando a estrada abaixo”, ou seja, sem muito controle, simplesmente, o sujeito foi interpelado a sair e não teve opção senão o êxodo, sentido que é reforçado pela expressão popular “piquei a mula”, cuja utilização convoca o discurso da desistência. Afinal de contas, se não há possibilidades, o sujeito “entrega os pontos” e vai embora.

As palavras, colocadas em funcionamento no discurso tomado como objeto de análise materializado na SD3 permitem a captura de efeitos de sentido que explicitam as dificuldades a que os musicistas têm de se submeter para encontrar trabalho. Tais sentidos emergem no discurso, através da intermediação da noção de implícito, a qual se materializa sob a forma de não-dito, mas que, por sua vez, está em relação com dito, ou seja, o implícito depende das

²² Cantautor é um neologismo proveniente da união das palavras **cantor** e **autor**. O termo é utilizado no português europeu para designar os artistas musicais que escrevem, compõem e cantam seu próprio material, incluindo letra e melodia.

palavras para significar. Ao refletir sobre os sentidos produzidos no discurso, atentamos para aquilo que Orlandi diz acerca da distinção entre silêncio e implícito. A autora explica que “em suma, nós distinguimos silêncio e implícito, sendo que o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva dos sentidos das palavras” (2007, p. 66).

Assim sendo, quando o trabalhador-músico é obrigado a se retirar da sua terra natal e a efetivação de sua saída se dá sem que o sujeito esteja em condições de controlar seus movimentos, isto é, de qualquer maneira e conduzido por algo natural que é a força da gravidade, cujo trabalho que exerce sobre um corpo é o de puxá-lo para baixo, sair “beirando a estrada abaixo” significa – parafraseando o famoso dito popular “ladeira abaixo todo santo ajuda” – sair fazendo um esforço menor e dotado do sentimento de esperança de que as coisas naturalmente se resolvam. Dessa maneira, o gesto de retirada do/a musicista suscita sentidos ligados ao instinto de sobrevivência, visando evitar a morte simbólica da sua produção artística.

Quando há o êxodo do trabalhador/a-musicista que sai de regiões “menos abastadas” em busca de sobrevivência, os destinos mais procurados são, naturalmente, as metrópoles brasileiras e até mundiais, por acreditarem que nesses lugares encontrarão reconhecimento profissional e, assim, aumentarão significativamente as chances de preservar a própria existência artística.

As palavras produzem sentidos na SD3, acionando a memória discursiva da formação discursiva do retirante nordestino. As expressões “picar a mula” e “beirando estrada abaixo” explicitam as condições precárias de sua saída, operando, dessa maneira, o deslizamento de sentidos do retirante nordestino para o músico alagoano, que também sai de sua terra como milhares de trabalhadores e trabalhadoras nordestinos que migraram, sozinhos ou com suas famílias, em busca de condições mínimas de trabalho e de sobrevivência. Assim, como diz Silva-Sobrinho (2012, p.969), “sentidos construídos sobre o migrante nordestino revelam, contraditoriamente, os interesses em jogo [...] ocultar as desigualdades sociais produzidas pelo desemprego estrutural”, demonstrando, pois, a interdiscursividade que existe entre a narrativa do Djavan e a do sujeito nordestino que, após ser desacreditado de sua sobrevivência em seu lugar, parte para o êxodo.

Martins e Peixoto, ao falarem do retirante nordestino, pontuam que,

[...] como o próprio nome já diz, o (nor)destino antigamente chamado nortista em oposição aos sulistas das cidades grandes em progresso, parece ter um destino já traçado: trazer o estigma do povo sofrido, trabalhador, mas

que tem uma cultura e uma crença muito fortes em sua personalidade, determinadas pelo espaço social em que vivem (2007, p. 07).

Assim, os sentidos colocados em jogo na SD3 compõem a teia que sustenta o discurso do/a musicista em Alagoas, materializando os efeitos de sentidos produzidos no enunciado e aproximando o sujeito retirante nordestino do músico alagoano, que também se vê diante da desoladora realidade de ter que se retirar para sobreviver.

Desse modo, o discurso materializado no enunciado em tela segue acionando outros sentidos inerentes ao êxodo do sujeito-músico alagoano representado no discurso pelo Djavan. Para prosseguirmos, faz-se necessário historicizar um pouco mais o sujeito enunciativo e tomar o conceito de historicidade para se referir à forma como história e sentido se materializam no discurso. Ou, como afirma Orlandi (2020, p. 68), “o analista encontra, no texto, as pistas dos gestos de interpretação, que se tecem na historicidade”.

O final da fase de adolescência de Djavan coincide com o momento em que sua decisão de seguir a carreira de músico profissional é tomada. Ele poderia ter buscado outras possibilidades, uma vez que, apesar de sua origem pobre, teve uma boa escolarização na educação básica. Porém, ao optar por seguir a carreira profissional musical, decidiu, a despeito de tudo, que sua formação acadêmica seria na vida ao dizer que está “disposto a colar um grau na escola da natureza”.

Logo, aqueles sentidos que estavam implícitos, ou seja, para além das evidências do texto, irrompem sob o efeito da noção de **discurso sobre**. Ao enunciar que está “disposto a colar um grau na escola da natureza”, convoca o discurso sobre a não formação ou a desinformação do musicista – quem faz arte não estuda, ou que arte não é profissão, ou ainda, que músico não se escolariza, ele aprende na vida-, revelando também o quanto a atividade musical é vista como um *hobby* para pessoas que têm outro trabalho e mantém a música apenas como um “projeto paralelo” e não propriamente como trabalho. Isso favorece uma melhor aceitação de sua imagem perante a sociedade e, conseqüentemente, fornece-lhe as garantias de que necessita para se enquadrar numa sociedade em que os valores circulantes são pautados pela ideologia do consumo. Para o trabalhador-musicista, no entanto, só restam duas alternativas: ou sai ou morre para a música.

Prosseguimos, então, com a próxima sequência discursiva:

SD4: “Se alguém me perguntar, não tenho nada a dizer. Pois eu, pra me realizar, preciso morrer”.

Nesta SD, o sujeito explicita uma posição enfática com relação a sua decisão. O discurso da liberdade atravessa o intradiscurso para produzir sentidos de que – após ser interpelado a se retirar, conforme SD anterior – o sujeito sai sem que, para isso, precise pedir autorização, ou seja, o discurso incorre na contradição de apresentar um sujeito que é “obrigado pelo destino” a se retirar e, ao mesmo tempo se diz “livre” para decidir sobre seu próprio destino. É a reação que o sujeito do discurso demonstra diante da iminente interdição de sua posição-sujeito músico em Alagoas. Por isso, está posto na construção discursiva que abre a SD4 um comunicado: “se alguém me perguntar, não tenho nada a dizer”.

Com isso, reforça que seguirá o seu caminho, a despeito das intempéries enfrentadas para sobreviver como artista. O sentido constituído a partir da formulação do dito “não tenho nada a dizer” deriva dos sentidos fornecidos pelo já-dito materializado na expressão “não devo satisfações”. O que significa dizer que, ao enunciar que não tem nada a dizer já se diz alguma coisa sobre si, isto é, “não me importo”.

As condições de produção em sentido amplo, ou seja, os fatores sócio-históricos e ideológicos corroboram a tomada de posição, à medida que, na sociedade do capital, o sujeito é interpelado ideologicamente para fazer escolhas profissionais que atendam, diretamente, às demandas da ordem social capitalista.

Não é esse o caso do musicista, por não produzir um produto convencional para ser comercializado no mercado, uma vez que os produtos que resultam da ação da sua força de trabalho são obras artísticas. Assim, o músico encontra dificuldades para obter sua subsistência, sendo ainda mais difícil para os trabalhadores denominados *cantautores*, por não se renderem às pressões da mão seletiva do mercado que impõe a reprodução integral de um repertório dominante em desfavor da sua autonomia artística.

Na lógica do capital, os espaços de entretenimento que oferecem música ao vivo, cujas canções interpretadas pelos musicistas correspondem ao repertório dominante da atualidade, induzem substancialmente a clientela desses estabelecimentos ao aumento do consumo das demais mercadorias comercializadas em locais dessa natureza.

Ainda nessa sequência discursiva, há um reforço do sentido de que em Alagoas não existe possibilidade de profissionalização para musicistas ao comparar sua decisão de sair à morte. Desse modo, “Pois eu, pra me realiza preciso morrer” aciona um fator de constituição e formação da identidade do sujeito: uma nova posição subjetiva do sujeito requer a aniquilação no sentido de morte, de acabamento, de saberes, de valores já sedimentados para que outros possam surgir, isto é, uma nova vida.

Inscrito na formação ideológica do trabalho, Djavan se retirou de Alagoas para sobreviver tanto artisticamente como materialmente e, por meio do discurso materializado no recorte do *corpus* em análise, denunciou, de forma irrefutável, que só há realização fora de Alagoas. As palavras que tecem o discurso e corroboram a construção dos sentidos, colocam o sujeito diante de uma difícil tomada de posição. Ou sai, ou morre para a música.

Estamos nos referindo a uma morte simbólica, a mesma abordada por Lacan²³ em seu Seminário 7, quando refletiu sobre o caso e faz questionamentos: “Pode-se dizer que a relação com a morte suporta, subtensionada, como a corda e o arco, o seno da subida e da queda da vida?”. Ou, logo adiante: “Como o homem, isto é, um vivente, pode acender ao conhecimento desse instinto de morte, de sua própria relação com a morte?” (1959-1960, p.345). De acordo com Guerra *et al.* (2017, p.73 grifo nosso), “a primeira morte é o fim da vida orgânica. Na tragédia, a segunda morte, a **morte simbólica**, é efeito da proibição do sepultamento, que é a morte do nome, ou seja, a inexistência”.

Contudo, há um sentido mobilizado no dizer que merece nossa atenção, o enlutamento do sujeito, o qual é evidenciado no discurso a partir da afirmação do sujeito, que nos diz o seguinte: “pois eu, pra me realizar, preciso morrer”. Com isso, o discurso produz o efeito de sentido de lamentação da própria morte simbólica do trabalhador, a qual está encoberta por um caráter irreversível com o significante verbal “morrer”. Nesse sentido, o trabalhador-musicista precisaria matar a si mesmo aqui (em Alagoas) para renascer em outro lugar.

Dessa forma, o dizer assume o lugar enunciativo do LUTO pela música e pelo músico alagoano, expressando-se através de um efeito metafórico de morte, que produz o sentimento de vazio, de sofrimento, de dor e da aniquilação de sua existência. Esse efeito é um fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que “o deslizamento de sentido” entre X e Y é constitutivo do “sentido” designado por X e Y (Pêcheux; Fuchs, 1997, p.94).

Na continuidade do presente trabalho, trazemos mais uma sequência discursiva:

SD5: “Você me deu liberdade, pra o meu destino escolher. E quando sentir saudade, poder chorar por você. Não vê, minha terra mãe, que eu estou a me lamentar, é que eu fui condenado a viver do que cantar”.

²³ Entendemos a contribuição da Psicanálise e sua articulação com a teoria do discurso, filiada a Michel Pêcheux, como um importante dispositivo teórico para a construção dos sentidos mobilizados na prática discursiva.

Refletindo sobre o contexto imediato da formulação desses dizeres, deparamo-nos com as características relacionadas à geografia de Alagoas, as quais são compostas por elementos naturais como: o clima, a hidrografia, a vegetação, etc. Trata-se do estado brasileiro conhecido pela alcunha de “paraíso das águas”, o qual aciona, através da linguagem e da história, memórias que colocam em funcionamento os sentidos de lugar paradisíaco.

É desse lugar que Djavan fala, explicitando em seu dizer os sentidos do amor materno que o bom filho nutre para com sua “mãe”. Contudo, além de ser o lugar da enunciação, na SD5 o sujeito do dizer estabelece uma interlocução com sua “terra mãe”, fazendo falar a voz de um sujeito que, embora ame, é interpelado a sair. É uma voz que se comove e, ao mesmo tempo, lamenta.

Vê-se que a maneira como o diálogo acontece, produz o efeito de personificação do interlocutor que, nesse caso, é o estado de Alagoas. À medida que o sujeito fala e, sobretudo, como emprega seu dizer, manifesta, a partir do interdiscurso, a formação discursiva da posição-sujeito filho que, ao sair de casa para ingressar na vida “adulta”, dispõe-se a assumir responsabilidades e riscos e, em contrapartida, demonstra sua gratidão, afinal de contas, sua “terra mãe” deu-lhe “liberdade para seu destino escolher e quando sentir saudade poder chorar”.

Seguindo nesta toada, entre o sentimento de gratidão e o lamento, o autor reforça a denúncia que já havia feito anteriormente – de que não há possibilidade de profissionalização de musicistas em Alagoas. Dessa vez, justifica sua tomada de posição de se retirar do estado dizendo: “é que eu fui condenado, a viver do que cantar”.

Ao falar de sua condenação, e também das consequências dela que culminaram em sua saída, corrobora o atravessamento de outros discursos no interior do intradiscurso (no enunciado) para, assim, capturar sentidos que foram mobilizados em outras situações discursivas.

Importa-nos destacar que a SD5, conforme está posta, não aponta para uma condenação judicial, aquela em que o réu pode apelar para uma instância superior ou até mesmo não se curvar ao cumprimento da pena que lhe for imputada. Trata-se de uma categoria de “condenação” específica, que é a “condenação pelo destino”, aquela em que o “condenado” tem a pena à revelia, ou seja, ele não se defende ou não visualiza meios para se defender, visto que está “condenado” a “viver do que cantar” e a única alternativa que lhe resta é o cumprimento do “destino/pena” que se impõe como condição para sua sobrevivência artística, o êxodo, corroborando a produção de sentidos que apontam para impossibilidade de profissionalização de musicistas em Alagoas.

Através da FD jurídica, que determina quem será condenado e quem será absolvido e também aplica as punições devidas, podemos considerar sentidos dados anteriormente que são atualizados no discurso encontrado na SD5 para produzir os sentidos atuais. Entre os quais estão aqueles retirados do contexto de ditadura militar, pois, sabe-se que o regime autoritário que se instalou no Brasil em 1964, estendendo-se até a redemocratização, em 1985, contou com várias fases. Uma delas merece nossa atenção. Referimo-nos ao governo Médici (1969-1974), considerado um dos períodos de maior repressão da Ditadura Militar.

Foi nesse governo que a censura se intensificou e que muitos opositores foram torturados. No âmbito da economia, medidas como restrição ao crédito e contenção de salários e direitos trabalhistas foram adotadas para produzir a elevação do PIB (Produto Interno Bruto) e encobrir os desmandos do governo, além da conquista do tricampeonato mundial de futebol.

Tais acontecimentos instalaram um clima de euforia, patriotismo exacerbado e, concomitantemente, campanhas publicitárias ufanistas ostentando *slogans* como, por exemplo: “Brasil, ame-o ou deixe-o” foram amplamente veiculadas na mídia. Contudo, o “milagre econômico” que o governo autoritário tentou produzir, deixou uma grande dívida externa e aprofundou as desigualdades, concentrando a riqueza nas mãos dos mais ricos e precarizando ainda mais a situação econômica e social dos trabalhadores.

A partir do *slogan* “ame-o ou deixe-o”, utilizado durante a ditadura militar, buscaremos alguns dos sentidos possíveis mobilizados nos dizeres presentes na narrativa discursiva de Djavan. O recorte que estamos tomando para análise aponta para o uma “condenação”, cuja “pena para o condenado” em questão é o êxodo.

Pensando a partir dessa perspectiva, amar ou deixar também produz o efeito de sentido de estar condenado. O sujeito tem apenas uma alternativa, caso não ame, é obrigado a se retirar. Da mesma maneira ocorre com a máxima popular “os incomodados que se mudem”, isto é, o sujeito é obrigado a se adequar e se está condenado a viver do que cantar, precisa fazer a dura escolha entre sair e viver, ou ficar e morrer para a música.

Por sua vez, Djavan traz também a vocalização da palavra “Alagoas”, que nomeia a música em análise:

SD6: “Ala-ala, Ala, Alagoas. Ala-ala, Ala, Alagoas”

Neste enunciado, o discurso reforça a relação afetiva com o lugar onde o músico nasceu e iniciou sua trajetória profissional. O trecho “Ala-ala, Ala, Alagoas. Ala-Ala, Ala,

Alagoas”, aciona sentidos de pertencimento, logo, a identidade é ratificada e a posição-sujeito alagoano é evidenciada. Com isso, imprime em seu dizer características específicas, isto é, não se trata apenas do dito, mas sim de como é dito: de maneira intensa e repetitiva num tom musical de lamento – Ala-ala, ala, Alagoas.

Com efeito, a relação do sujeito com suas origens está intrinsecamente ligada à noção de território. É o lugar onde relações de produção e reprodução da vida social se concretizam, pois o território representa, em certa medida, o encontro do viés sociocultural com os elementos geográficos que caracterizam o espaço físico a que o discurso se refere, os quais remontam às condições de produção do discurso que está materializado na SD6. Raffestin afirma que “falar de território é fazer uma referência implícita à noção de limite que, mesmo não sendo traçado, como em geral ocorre, exprime a relação que um grupo mantém com uma porção do espaço” (1993, p.153).

Outrossim, considerando sentidos anteriormente mobilizados, apesar de ter sido interpelado a sair, o amor pelo lugar onde, inicialmente, constituiu-se como sujeito permanece, uma vez que seus vínculos com o estado de Alagoas estão preservados no discurso. Assim, também podemos apreender os sentidos de lamento, visto que, conforme foi demonstrado nas SDs anteriores, deixar sua “terra mãe” não foi uma escolha, e sim uma imposição, de tal forma que para continuar vivo como artista teve que morrer para renascer em outro lugar.

A SD6 instaura sentidos de amor as suas origens, desse modo, o sujeito reveste-se na forma-sujeito alagoano; além disso, o tom musical de lamento convoca sentidos retirados de já-ditos e retomados para explicitar a dor de quem é interpelado a sair para evitar a morte simbólica do seu trabalho artístico. Com isso, o discurso também aciona, através do trabalho do interdiscurso, sentidos relacionados ao pranto do sujeito, pois quem lamenta sofre.

Tais sentidos de sofrimento, portanto, expõem a difícil situação a que o/a musicista alagoano precisa se submeter para sobreviver artisticamente. Referimo-nos à dura decisão de ter de escolher entre dois grandes amores: a música e lugar onde, primeiro, constituiu-se como sujeito-músico, já que o sistema capitalista coloca esses dois caminhos como incompatíveis em vista da realidade de dificuldades que os trabalhadores da área musical encontram para que sua atividade artística seja valorizada e tais trabalhadores possam, por meio dela, manter-se materialmente em Alagoas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música e, por extensão, o trabalho do/a musicista se apresenta como um importante instrumento de reprodução da vida social humana nas mais variadas formas de organização da sociedade. Entretanto, sua relevância nem sempre é reconhecida e há certa dificuldade em se atribuir àquilo que é produzido pelos sujeitos que atuam profissionalmente na área musical um caráter efetivo de trabalho, bem como a posição social de trabalhadores aos indivíduos que atuam neste setor, haja vista que os mesmos não geram um produto convencional para ser vendido no mercado; sua produção consiste fundamentalmente em obras artísticas.

Em Alagoas, verificamos que as condições de trabalho encontradas pelo nosso sujeito empírico, Djavan, na ocasião de sua saída do estado – ainda que tais condições de trabalho estejam ligadas a condições de produção específicas da década de 1970 – são muito semelhantes à realidade atual vivenciada por trabalhadores desse segmento, os quais vivem uma verdadeira saga em busca de sobrevivência artística.

Ao realizarmos nosso gesto de reflexão e análise acerca das relações de produção que envolvem o trabalho de musicistas em Alagoas, as categorias teóricas da AD foram imprescindíveis para que pudéssemos analisar e interpretar os sentidos produzidos pelo discurso dos/as/sobre os musicistas alagoanos. Os excertos analisados nos permitiram apreender sentidos de precarização e de impossibilidade de profissionalização de musicistas no estado, colocando em relevo as dificuldades a que tais trabalhadores/as precisam se submeter para que possam conseguir trabalhar e fazer história.

Nessa perspectiva, “eu pra me realizar preciso morrer” possibilita comparar a saída do sujeito enunciativo à morte, funcionando pelo efeito metafórico que estabelece novos sentidos para o significante “morte” que, no caso analisado, aponta para a não-possibilidade de realização do trabalhador-músico no estado de Alagoas, uma vez que precisou “morrer” (ou matar a si mesmo em Alagoas) para “renascer” em outro lugar e, somente assim, ter condições de permanecer realizando suas atividades musicais e manter certa autonomia artística, para continuar produzindo, além de suscitar o tom de lamento já inerente aos sentidos ligados à “morte”, os quais remetem a um sentimento de pesar e a uma condição irreversível e de fato consumado.

O tom musical de lamento também é reforçado a partir do recorte “Ala-ala, Ala, Alagoas. Ala-Ala, Ala, Alagoas”, vocalizando de forma intensa e repetitiva o nome do seu estado, expressando suas conexões afetivas com o território onde nasceu e deu os primeiros

passos no universo musical profissional. Assim, os sentidos de pesar são relacionados ao pranto de quem está diante do êxodo, que se coloca como condição para poder continuar existindo artisticamente.

Deixar para trás a “terra mãe” – lugar onde os vínculos entre “filho/artista da terra” e “terra mãe” são construídos a partir da noção de pertencimento, que é inerente ao sujeito, e de suas próprias vivências – configura uma difícil tomada de posição, mas que se mostra necessária diante das inúmeras dificuldades que se verificam nas relações de produção que permeiam o fazer artístico/musical alagoano.

Nesse sentido, o discurso da “terra mãe” joga contraditoriamente com o discurso da “mãe pátria”, cujo funcionamento se dá em circunstâncias distintas, mas assume sentidos que se relacionam. O/a musicista alagoano, que se vê interdito artisticamente, é interpelado a sair de sua “terra mãe” para que possa continuar existindo, enquanto que a “mãe pátria”, exacerbada durante a Ditadura Militar instaurada no Brasil a partir da década de 1964, convoca o “ame-o ou deixe-o”, que impõe o exílio ao sujeito que ama seu território e não se adequa aos desmandos dos militares e do regime autoritário. Na lógica do autoritarismo instalado à época no país, caso “não ame” o sujeito é punido e, entre as punições adotadas, temos a expulsão de maneira forçosa e violenta, impondo ao sujeito a não-permanência em seu lugar.

Nosso percurso analítico também nos permitiu apreender sentidos dados através daquilo que se diz sobre o/a musicista, isto é, o **discurso sobre** o trabalho de musicista em Alagoas. Desse modo, pudemos capturar sentidos importantes sobre o papel da música e sobre o valor que é dado à figura do/a trabalhador/a da área musical na sociedade contemporânea. Djavan, teve de se retirar de Alagoas e sua inscrição na posição-sujeito trabalhador em sua “terra mãe” só se concretizou após sua produção ser chancelada pela mídia como “sucesso”. Ou seja, verificamos que o **discurso sobre** os/as musicistas que buscam se inscrever na posição social de trabalhadores está em permanente diálogo com os sentidos de “sucesso”, os quais são determinados pelos veículos midiáticos.

Atualmente, Djavan faz um movimento de retorno às suas origens. A mais recente turnê mundial do artista – intitulada “turnê ‘D’” – teve início em Alagoas, na capital Maceió, e percorrerá mais de 50 cidades do Brasil, da Europa e dos Estados Unidos da América ao longo do ano de 2023. O início em Alagoas é simbólico e joga luz sobre o sentimento que o “filho da terra” nutre por sua “terra mãe”. Essa trajetória do artista que sai de Alagoas para ganhar o mundo também é contada em um mural inaugurado em sua vinda a Maceió, por ocasião da abertura da turnê mundial, explicitando um importante movimento discursivo a

partir da metáfora do “re-começo” da história do artista, que sai em busca de sobrevivência e retorna para sua terra natal, após ganhar reconhecimento mundial.

A imagem a que nos referimos está localizada no bairro do Jaraguá, na capital alagoana, local onde ocorreu o show de abertura da turnê, e é assinada pelo artista e muralista alagoano Rafael Santos²⁴. Alguns dos elementos que simbolicamente traduzem parte do percurso percorrido por Djavan até esse “re-começo” está representado no mural, conforme podemos visualizar a seguir:

Figura 1 - Mural do Djavan



Fonte: site.politicaalagoana.com.br

²⁴ Discípulo de Pierre Chaila, (renomado artista plástico alagoano e colecionador de arte Sacra) com quem aprendeu a projetar a pintura em painéis, Rafael Santos é arquiteto e artista plástico. Especializou-se em murais ao longo da carreira e se destaca pela capacidade de ampliar seus desenhos em painéis gigantes usando os princípios do Movimento Muralista com técnicas de quadriculados e projeções.

A partir das análises realizadas no presente trabalho, foi possível perceber que as condições de produção que atravessam o discurso dos/as musicistas e sobre a atividade laborativa desses sujeitos em Alagoas se atualiza com o passar do tempo, chamando-nos a atenção para a manutenção das adversidades com as quais os trabalhadores em questão precisam lidar para conseguir trabalhar e se consolidar na história. Essas adversidades podem estar relacionadas a aspectos políticos, retomada de ataques à arte e à classe artística, crises sanitárias, modificação do regramento que regula as relações de trabalho neste setor, formas de contratação sem nenhum vínculo com o contratante, “pejotização” do/a trabalhador/a entre outras formas de precarização.

Em vista disso, como proposta de continuidade para as reflexões que aqui se apresentaram, cabe um retorno a questionamentos que colocam em xeque a própria existência de uma cena musical que se caracterize como alagoana ou da existência de trabalhadores que representem, de fato, esse viés.

REFERÊNCIAS

ARECIPPO, Leonardo. **Os festivais universitários de música em Alagoas**. Maceió: [s.e.], 2022. [no prelo]

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

AMARAL, Maria Virgínia Borges. **Discurso e relações de trabalho**. Maceió: Edufal, 2005.

AMARAL, Maria Virgínia Borges. **O avesso do discurso: análise de práticas discursivas no campo do trabalho**. Maceió: Edufal, 2007.

ANTUNES, Ricardo. **O caráter polissêmico e multifacetado do mundo do trabalho**. Trabalho, Educação e Saúde [online]. 2003, v. 1, n. 2, pp. 229-237. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1981-77462003000200004> . Acesso em: 24 set. 2022.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.

BRASIL, Decreto-Lei nº 5.442, de 01. mai.1943. **Consolidação das Leis do Trabalho**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm> Acesso em: 25 out. 2022.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CABRAL, Luiz Antonio Palmeira. **Planos de Desenvolvimento de Alagoas 1960-2000**/Luiz Antonio Palmeira Cabral. Maceió: Edufal; SEPLAN-AL: Fundação Manoel Lisboa, 2005.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**/ Jean-Jacques. São Carlos/SP: EdUFSCar, 2014.

Decreto-lei nº 5.452, de 1 de maio de 1943. Aprova a consolidação das leis do trabalho. Lex: coletânea de legislação: edição federal, São Paulo, v. 7, 1943.

DE SÁ, Leanderson Luiz. Música e desejo: os músicos de rua e bares e a produção de singularidades. **Pretextos-Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas**, v. 2, n. 4, p. 210-227, 2017.

DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JÚNIOR Jeder (Org.), **Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas**. Cenas Musicais. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.

DE CARVALHO, Talita. **Ditadura Militar no Brasil**. Politize, 31/03/2021. Disponível em < <https://www.politize.com.br/ditadura-militar-no-brasil/> > Acesso em: 13 ago. 2022.

ELIAS, Norbert. Mozart. **Sociologia de um gênio**/Norbert Elias. Organizado por Michel Schröter, tradução, Sérgio Góes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. **Organon**, Porto Alegre, v. 24, n. 48, 2010. DOI: 10.22456/2238-8915.28636. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28636>. Acesso em: 27 ago. 2022.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coord.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: UFRGS/Instituto de Letras, 2001.

FERREIRA, Mauro. **Ídolo dos barzinhos**, Djavan mantém a popularidade enquanto preza por uma vida reclusa. *Rollingstone*, 2015. Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/idolo-dos-barzinhos-djavan-mantem-popularidade-enquanto-preza-por-uma-vida-reclusa/> >. Acesso em: 13 ago. 2022.

FLEURY, Laurent. Sociologia da Cultura e das práticas culturais/ Laurent Fleury; tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

FLORÊNCIO, Ana Maria Gama et al. **Análise do Discurso: fundamentos & prática**. Maceió: Edufal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As formações discursivas**. In: *A Arqueologia do Saber*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2012, p.47.

GERRA, Mariah et al. A morte-corte do significante: entre Antígona e equivalentes. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, vol. 49.1, p. 62-79, 2017.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação Mídia e Consumo**, [S. l.], v. 4, n. 11, p. 11–25, 2008. DOI: 10.18568/cmc.v4i11.105. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/105>. Acesso em: 18 set. 2022.

GRESPLAN, Jorge. **Marx: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

HERINGER COSTA, R. “Ou a gente trabalha, ou mexe como música”: notas sobre hiatos entre ‘fazer musical’ e ‘profissão’ no cotidiano de músicos em Salvador. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S.l.], v. 25, n.1, 2022. Disponível em: < <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/11714>. > Acesso em: 21 abr. 2023.

HERBERT, Thomas. Reflexões sobre a situação teórica das ciências sociais e, especialmente, da psicologia social [1996]. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso: Textos selecionados por Eni Orlandi**. Campinas/SP: Pontes, 2011, p. 21-54.

KASMIN, Marco Aurélio; FABRIN, Thiago Luiz. A “Pejotização” da profissão de músico no Brasil a partir da instituição do mei. **Revista de Economia Regional, Urbana e do Trabalho**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 64–90, 2021. DOI: 10.21680/2316-5235.2021v10n1ID19915. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/rerut/article/view/19915>. Acesso em: 7 jul. 2022.

KURLE, Adriano. **Indústria cultural: quando a arte encontra a mercadoria. Intuição**, [S.l.], v.6, n.1, p. 103-122, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/intuicao/article/view/13456>. Acesso em: 30 set. 2020.

LACAN, Jacques. (1959-1960) **O seminário, Livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, Jacques (1969-1970/1992) **O seminário livro 17: O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LEACH, Edmund. **Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verba**. In: R. da Matta (Org.). Edmund Leach. São Paulo: Atica, 1983. p. 170-98.

LEITE, Elaine da Silveira; MELO, Natália Máximo. Uma nova noção de empresário: a naturalização do “empreendedor”. **Revista de Sociologia e Política** [online]. 2008, v. 16, n. 31, pp. 35-47. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782008000200005>. Acesso em: 24 set. 2022.

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da Província: estudo da cultura alagoana**. 3. ed. Maceió: Edufal, 2015.

LUKÁCS, Georg. O trabalho. In: **Per una Ontologia dell'Essere Sociale**. Tradução Ivo Tonet. Roma: Editori Riuniti, 1981.

Lei No. 10.406, de 10 de Janeiro de 2002. Institui o Código Civil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm. Acesso em: 13 ago. 2022.

MAGALHÃES, Belmira. O sujeito do discurso: um diálogo possível e necessário. In: **Revista Linguagem em (Dis)curso**. Programa de Pós-graduação em ciências da linguagem Unisul. vol 3 Especial. Santa Catarina. 2003.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje** [1990]. Campinas/SP: Pontes, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique (1987). **Novas tendências em análise do discurso**. 2. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas/SP: Pontes, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique; DA COSTA, tradutor Nelson Barros. Analisando discursos constituintes. **Revista do GELNE**, v.2, n1/2, p. 1-12, 2000.

MARIANI, Bethania. Sujeito e discurso contemporâneos. **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluz, p. 43-52, 2009.

MARTINS, Danilo A.; PEIXOTO, Ana Cristina S. **A constituição do discurso nordestino na canção “Asa Branca”**, de Luiz Gonzaga. Montes Claros: 2016. Disponível em: http://www.ippucsp.org.br/downloads/anais_14o_congresso/D-F/DaniloAguiarMartins.pdf. Acesso em: 06 set. 2022.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução: Jesus Raniere. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital/Karl Marx; tradução: Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **O Capital I**. Capítulo V – Processo de Trabalho e Processo de Valorização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v.1, t.2.

MÉSZÁROS, István. **Para Além do Capital**: rumo a uma teoria da transição/ István Mészáros; tradução Paulo Cezar Castanheira, Sérgio Lessa. 1. ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2011.

MITTMANN, Solange (Org.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos/SP: Claraluz, 2009.

O INÍCIO em Maceió: música e futebol. Biografia – Djavan, c2022, Disponível em: < <https://djavan.com.br/biografia/> >. Acesso em: 13 ago. 2022.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. 13. ed. Campinas/SP: Pontes. 2020.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. A análise do discurso: algumas observações. In: **DELTA**, v. 2, nº 1, 1986. p. 105 a 126.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação**: Autoria, leitura e efeito do trabalho simbólico. 5. ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 5. ed. Campinas/SP. Editora da Unicamp, 2021.

PÊCHEUX, Michel. Línguas, “linguagens”, discurso [1971]. In: PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Orlandi. Campinas/SP: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET F.; HAK, T. (Org.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas/SP: Editora Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. In: GADET F.; HAK, T. (Org.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990. p. 61-105.

PIMENTEL DA SILVA, Izabel; REIS SANTOS, Desirree. **Ditadura militar e democracia no Brasil: história, imagem e testemunho/organização** Maria Paula Araújo. 1. Ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2021.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAMIRES, Lúcia. **“Eles conseguiram”**: os sentidos de “sucesso” no jornalismo de televisão/ Lúcia Ramires. Maceió: Edufal; Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017.

RAMOS, Thais Valim. O desafio de dizer a cultura em Análise do Discurso. **Organon**, Porto Alegre, v. 33, n. 64, p. 12, 2018. DOI: 10.22456/2238-8915.81262. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/81262>. Acesso em: 31 jul. 2022.

SÁ, Leanderson Luiz de. MÚSICA E DESEJO: os músicos de rua e bares e a produção de singularidades. **Pretextos - Revista da Graduação em Psicologia da PUC Minas**, v. 2, n. 4, p. 210 - 227, 5 jun. 2017.

SENATORE, Maria Ximena; ZARANKIN, Andrés. **Leituras da sociedade moderna**. Local: Cultura, 2002.

SILVA, Pedro Henrique Nunes; DE CARVALHO, Antonio Alfredo Teles. **A emancipação das Alagoas a partir do pensamento geográfico de Thomaz do Bomfim Espíndola**. Maceió: Editora Realize, 2021.

SILVA SOBRINHO, Helson Flávio. Imagens, dizeres e efeitos de sentido: a força material do discurso e a produção de evidências sobre o migrante nordestino. **Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 41, p. 959-970, 2012.

VARGAS, Hustana Maria. Sem perder a majestade: “profissões imperiais” no Brasil. **Estudos de Sociologia**, v. 15, n. 28, 2010.

VERUNSCHK, Micheliny. Nordestinidade: identidade e machismo no forró pé de serra e no forró eletrônico. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 29, p. 304-307, jun. 2015.

