

GOD SPELL: DISCURSIVIDADES PRESENTES EM LETRAS DE MÚSICAS EVANGÉLICAS

Thiago Barbosa SOARES

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: Este artigo objetiva investigar como a discursividade presente em letras de músicas gospéis é (re)produzida a partir de mecanismos responsáveis por criar efeitos de sentidos oriundos não apenas do discurso religioso, mas de outros circulantes na sociedade. Por ser o objetivo deste artigo investigar como a discursividade presente em letras de músicas gospéis – isso quer dizer que a musicalidade e a estrutura composicional das canções precisam ser investigadas conforme critérios específicos que aqui não cabem – é (re)produzida a partir de mecanismos responsáveis por criar efeitos de sentidos oriundos não apenas do discurso religioso, mas da relação com outros discursos circulantes na sociedade, utilizamos, para tal empreendimento, o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso para analisarmos três letras de músicas gospéis, a saber, “Uma canção de amor pra você” (Catedral), “O tempo” (Oficina G3) e “Ressuscita-me” (Aline Barros). Nelas descrevemos e interpretamos o funcionamento de sentidos circulantes no seio social, considerando as circunstâncias em que emergem. Para tanto, empregamos os conceitos de discurso, de condições de produção, de pré-construídos, de formação discursiva, de interdiscurso/intradiscurso, entre outros, a fim de verificarmos dada rede discursiva, sua abrangência, interligação e, sobretudo, a imbricação dessas formações discursivas que delimitam sentidos religiosos em músicas gospéis. Foi possível constatar, dentre outros resultados, que as letras das músicas aqui analisadas estão inseridas em um universo midiático no qual ganharam destaque ou ainda ganham. Além disso, percebe-se que as próprias condições de produção e emergência das canções que se materializam nas letras. Portanto, aliado aos elementos da vida cotidiana, o discurso religioso ganha cada vez mais uma nova verve.

Palavras-Chave: Análise do Discurso. Música gospel. Discurso religioso.

GOD SPELL: DISCURSIVITIES PRESENT IN LYRICS OF GOSPEL SONGS

Abstract: This article aims to investigate how the discursivity present in gospel song lyrics is (re)produced from mechanisms responsible for creating effects of meanings that come not only from religious discourse, but from others circulating in society. As the aim of this article is to investigate how the discursivity present in gospel song lyrics - that is to say that the musicality and compositional structure of the songs need to be investigated according to specific criteria that do not fit here - is (re)produced from responsible mechanisms. By creating effects of meanings not only from religious discourse, but from the relationship with other discourses circulating in society, we used, for this undertaking, the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis to analyze three lyrics of gospel songs, namely, “One love song for you” (Catedral), “O tempo” (Oficina G3) and “Ressuscita-me” (Aline Barros). In them we describe and

interpret the functioning of circulating meanings in the social environment, considering the circumstances in which they emerge. For that, we used the concepts of discourse, production conditions, pre-constructed, discursive formation, interdiscourse/intradiscourse, among others, in order to verify a given discursive network, its scope, interconnection and, above all, the imbrication of these discursive formations that delimit religious meanings in gospel music. It was possible to verify, among other results, that the lyrics of the songs analyzed here are inserted in a media universe in which they gained prominence or still win. In addition, it is perceived that the very conditions of production and emergence of the songs that materialize in the lyrics. Therefore, allied to the elements of everyday life, the religious discourse gains more and more a new verve.

Keywords: Discourse Analysis. Gospel music. Religious discourse.

GOD SPELL: DISCURSOS PRESENTES EN LAS LETRAS DE CANCIONES EVANGÉLICAS

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar cómo la discursividad presente en las letras de la música gospel es (re)producida a partir de mecanismos encargados de crear efectos de significados no solo desde el discurso religioso, sino también desde otros que circulan en la sociedad. Por lo que el objetivo de este artículo es investigar cómo se (re)produce la discursividad presente en las letras de canciones gospel, es decir, que la musicalidad y la estructura compositiva de las canciones necesitan ser investigadas de acuerdo con criterios específicos que no encajan aquí. desde los mecanismos responsables de la creación de efectos de significados no sólo desde el discurso religioso, sino desde la relación con otros discursos que circulan en la sociedad, utilizamos, para este emprendimiento, el marco teórico-metodológico del Análisis del Discurso para analizar tres letras de canciones evangélicas, a saber, "Una canción de amor para ti" (Catedral), "O tempo" (Oficina G3) y "Ressuscita-me" (Aline Barros). En ellos describimos e interpretamos el funcionamiento de los significados que circulan en el medio social, considerando las circunstancias en las que emergen. Para ello, utilizamos los conceptos de discurso, condiciones de producción, preconstruidos, formación discursiva, interdiscurso/intradiscurso, entre otros, con el fin de verificar una determinada red discursiva, sus alcances, interconexiones y, sobre todo, la imbricación de estas discursivas. formaciones que delimitan significados religiosos en la música gospel. Fue posible verificar, entre otros resultados, que las letras de las canciones aquí analizadas se insertan en un universo mediático en el que ganaron protagonismo o aún lo ganan. Además, se percibe que las propias condiciones de producción y surgimiento de las canciones se materializan en las letras. Por lo tanto, aliado a los elementos de la vida cotidiana, el discurso religioso gana cada vez más un nuevo brío.

Palabras-clave: Análisis del discurso. Música Gospel. Discurso religioso.

1. PALAVRAS INICIAIS

"A vida sem a música seria um erro" (NIETZSCHE, 2012, p. 23). Essa é uma afirmação de valor inexorável para atribuir à música seu caráter eminentemente profundo para o homem e, portanto, para a sociedade. Por exemplo, no ambiente militar das Forças Armadas, os brados e

as canções, acompanhadas de instrumentalização ou não, visam refletir um espírito aguerrido e preparado para enfrentar as adversidades do destino. Sobre isso, Soares diz que "Presente no seio social, praticamente desde sempre, a música foi integrada à mídia com o surgimento do rádio (1922, no Brasil) e a partir dele ganhou ainda mais relevo" (SOARES, 2018, p. 31). A música, depois de ganhar maior amplitude com os diversos meios de difusão, é, então, incorporada cada vez mais aos seguimentos sociais que lhe permitem ingresso. A esse respeito Dias afirma:

O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura. (DIAS, 2008, p. 35).

O amplo escopo de acesso da música também ganhou espaço nas igrejas cristãs. Por se tratar de um ambiente relativamente restrito cuja circulação de sentidos visa quase sempre a uma maior estabilidade e uma menor polissemia, a música aí se instaura como possibilidade de evangelizar, de trazer a palavra de Deus para aqueles que precisam ou para aqueles que a querem. Precisamente por isso o termo em inglês *gospel*, já totalmente incorporado ao português brasileiro, é o resultado do processo de aglutinação de *God* e *spell*, quer dizer, palavra de Deus na melhor possibilidade de versão de significado da língua anglicana para a luso-tropical. Com seus próprios traços particulares, o *gospel* volta-se para o processo de evangelização iniciado nos templos, mas continuado constantemente fora deles. Dentro desse contexto de produção heterogêneo, Bandeira afirma que:

Assim, ela é definida como aquela que surgiu no meio evangélico brasileiro pentecostal, neopentecostal e das igrejas renovadas na década de 1980, caracterizada menos por uma estética específica e mais pelo conteúdo religioso (de louvor ou adoração a Deus, de teor bíblico, etc.) podendo se utilizar de ritmos variados como o funk, o forró, a axé-music, o pagode, o rock. (BANDEIRA, 2017, p. 204).

Portanto, como podemos perceber inicialmente, o *gospel*, enquanto música de evangelização, parece, antes de tudo, ter conteúdo, mas, de um ponto de vista estético, não há uma forma pré-estabelecida ou definida, porquanto faz uso das formas correntes de produção musical na sociedade, possivelmente resvalando em um tipo de "música-mercadoria". Desse mirante, a possibilidade de conjunção entre sentidos circulantes no interior dos templos evangélicos com os sentidos veiculados fora deles parece ser um ponto de contato nas

construções de letras musicais, de modo que haja na discursividade das músicas gospéis muito a ser descrito com relação ao seu funcionamento e, conseqüentemente, interpretado sob a ótica do discurso.

Por ser o objetivo deste artigo investigar como a discursividade presente em letras de músicas gospéis – isso quer dizer que a musicalidade e a estrutura composicional das canções precisam ser investigadas conforme critérios específicos que aqui não cabem – é (re)produzida a partir de mecanismos responsáveis por criar efeitos de sentidos oriundos não apenas do discurso religioso, mas da relação com outros discursos circulantes na sociedade, elencamos para tal efetivação de propósito três músicas deste nicho: Uma canção de amor pra você (Catedral), O tempo (Oficina G3) e Ressuscita-me (Aline Barros). Essas foram selecionadas para este estudo por se tratarem das mais conhecidas de seus respectivos grupos musicais que, por sua vez, representaram por muito tempo as bandas mais famosas no meio evangélico, conforme informado pelo mecanismo de busca do Google. Para empreendermos o exame desejado a essas letras, faremos uso do consagrado aparato-teórico conceitual da Análise do Discurso.

2. APARATO TEÓRICO-CONCEITUAL

Escolhemos para examinar a discursividade de determinadas músicas gospéis o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso cujo principal objetivo é a descrição e interpretação do funcionamento dos textos que circulam em sociedade, de forma a levar em consideração as circunstâncias nas quais emergem e são veiculados¹. O aparato conceitual da Análise do Discurso tomou forma e ganhou conteúdo desde o nascimento de seu campo disciplinar para desaguar em outros, contribuindo para o desenvolvimento de outras áreas e recebendo contribuições críticas dessas (SOARES, 2020a). Fazendo-se a utilização de uma interdisciplinar entre Linguística, Ciências Sociais e Psicanálise, a Análise do Discurso produz uma série de noções-conceitos para empregá-las com vistas à compreensão dos mais variados tipos de textos.

De posse desse saber, fizemos um recorte no ferramental teórico para mobilizá-lo nas análises das três músicas gospéis, *Uma canção de amor pra você*, *O tempo* e *Ressuscita-me*,

¹Artigo derivado do projeto de pesquisa intitulado "O sucesso midiático como ponte para o sucesso político" sob o número de registro 3441 junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFT.

porquanto a rede discursiva dos conceitos é vasta e, ao mesmo tempo, toda interligada, de maneira que esses formem, quando aplicados, uma luz sobre os outros em um caminho sucessivo de concepções que se remetem entre si. Assim, tencionamos a projeção dos conceitos de discurso, de condições de produção, de pré-construídos, de formação discursiva, de interdiscurso/intradiscurso, como os principais a serem postos em marcha nas análises.

A concepção de discurso que adotamos refere-se ao processo por meio do qual os significados encadeados na produção da unidade textual formam efeitos frequentemente refratários à língua e fundamentalmente concernentes às condições de produção nas quais são gestados. Tal caracterização é derivada da formulação de Pêcheux (2010, p. 81, aspas do autor) que afirma ser o discurso "um "efeito de sentidos" entre os pontos A e B". Ora, "isto supõe que *é 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* (PÊCHEUX, 2010, p. 81, grifos do autor). E, assim,

Através de um processo ideológico tácito, palavras, expressões diferentes podem transfigurar o mesmo sentido num jogo estratégico de relações parafrásticas, determinando uma espécie de consenso apagador de diferenças que geralmente são conflituosas. (SOARES, 2016, p. 1083).

Disso decorre a compreensão de que o discurso necessariamente precisa ser confrontado com suas condições de produção, ou seja, a historicidade a partir da qual os sentidos acarretam efeitos. A exterioridade do dito traz para o texto características "semântico-retóricas" (PÊCHEUX, 2010, p. 78) do processo de produção dos sentidos colocado em jogo quando de sua enunciação. Isso porque, para além do uso da linguagem, os sujeitos participam simbolicamente da construção do dizer. Diante dessa perspectiva de produção, Orlandi diz que "Em um discurso, então, não só se representam os interlocutores, mas também a relação que eles mantêm com a formação ideológica" (ORLANDI, 2011, p. 125). É precisamente a partir dessa concepção que Soares afirma que "As formações ideológicas estão ligadas ao produzir sentidos, ou melhor, a definir concepções relativamente evidentes acerca de certo dado, concomitantemente, dissimulam outras possibilidades de sentido para o mesmo dado" (SOARES, 2020b, p. 15).

Por sua vez, as formações ideológicas estão inseridas na formação discursiva. Essa "determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de um pronunciamento, de um

sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.), a partir de uma dada posição numa dada conjuntura" (PÊCHEUX, 2011, p. 73, grifos do autor). Isso é efetivamente querer dizer que "as palavras mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam" (PÊCHEUX, 2011, p. 73). Podemos, portanto, compreender as formações discursivas como complexos que estão relacionados entre outras formações discursivas que, desse modo, compõem o interdiscurso, isto é, as "regiões do dizível". Para expor tais regiões, Orlandi explica:

As formações discursivas são diferentes regiões que recortam o interdiscurso (o dizível, a memória do dizer) e que refletem as diferenças ideológicas, o modo como as posições dos sujeitos, seus lugares sociais aí representados, constituem sentidos diferentes. O dizível (o interdiscurso) se parte em diferentes regiões (as diferentes formações discursivas) desigualmente acessíveis aos diferentes locutores. (ORLANDI, 2007, p. 20-21).

O interdiscurso é, então, o lugar no qual são depositados os sentidos constitutivos das formações discursivas e, segundo esse funcionamento, sua materialização nos textos que circulam em sociedade dá-se através de diversas possibilidades, entre elas, encontra-se o pré-construído. Esse conceito é descrito por Soares assim: "O pré-construído manifesta-se em certas particularidades linguísticas e/ou sintáticas de encadeamento gramatical, ou seja, o que pode ser linguisticamente analisável, tal como orações relativas, que recuperam fragmentos de discursos anteriores" (SOARES, 2020b, p. 18). Por esse ângulo, o pré-construído pode figurar no nível linguístico de formulação dos textos, portanto sua emergência está condicionada ao intradiscurso. É esse, por sua vez, a materialidade do formulável no interdiscurso, a textualização do discurso, a ancoragem das propriedades discursivas.

É por meio do acesso ao intradiscurso presente nas letras de canção gospel que conseguiremos rastrear pré-construídos que retomam formações discursivas alocados no interdiscurso, que representa virtualmente condições de produção de (efeitos de) sentidos já enunciados. Postos os trilhos de nosso aparato teórico-conceitual, avançamos para efetivar a descrição e interpretação do funcionamento das letras, *Uma canção de amor pra você*, *O tempo e Ressuscita-me*, selecionadas para este estudo por serem as mais conhecidas de seus respectivos grupos musicais, conforme informado pelo mecanismo de busca do Google. Ressaltamos ainda que, para além do emprego da metodologia e dos conceitos da Análise do Discurso aqui tracejados, utilizaremos a marcação de itálico nos elementos do eixo

intradiscursivo sob análise, pois desse modo as repetições com esse tipo de particularidade sempre estarão tratando da retomada do interdiscurso.

3. ANÁLISES: DISCURSIVIDADES EM MÚSICAS GOSPÉIS

3. 1. Uma canção de amor pra você

A música a ser analisada pertence ao grupo Catedral. De acordo com as informações do site Wikipedia, Catedral é uma banda de rock cristão que teve seu início em 1988 no Rio de Janeiro. Já na década e 1990 ganhou destaque no cenário musical nacional por ter uma ampla temática tratada em suas composições e também por ter um vocalista, Joaquim Cezar Motta, cujo timbre se aproxima muito do famoso Renato Russo. A letra selecionada para integrar o conjunto de análises aqui empreendido é *Uma canção de amor pra você* de 1999. Conforme Wikipedia, essa canção figurou entre as mais tocadas em todas as rádios do país, fazendo sucesso entre um público diversificado. Abaixo encontra-se a letra da canção sem as repetições de versos presentes em sua execução vocalizada.

Com tanta indiferença/Num mundo de contrastes/Guerras e fome andam
lado a lado com a dor/A vida e seu sentido/A força da verdade/Tudo que
a gente vive não é nada sem amor/Tarde demais quando não se quer ver,
Pra não viver/É impossível andar só, então/Não me diga que o mundo
anda mal/Hoje eu nem quero ler o jornal/ Só quero escrever uma canção
de amor pra você/Há jovens nas esquinas/Com drogas nas
mochilas/Curtindo uma liberdade artificial/A vida e seu mistério/A força
do desejo/Sem maquiagem, a liberdade está no coração. (CATEDRAL, *Uma
canção de amor pra você*).

O título da canção é um dos auxiliares de leitura que temos da formação de sentidos em seu interior, contudo quando seu pertencimento encontra-se no âmbito religioso o título já é orientado por uma determinada formação discursiva que lhe implica um sentido predeterminado. O nome *Uma canção de amor para você* fora da formação discursiva religiosa é simplesmente uma canção feita para a pessoa amada. O amor libidinal, fonte de desejos físicos, não participa dos sentidos produzidos por uma letra evangélica ou quando participa necessariamente precisa ser atenuado ao ponto de se tornar o amor sublime destinado por forças metafísicas responsáveis pelo bom funcionamento do mundo e, portanto, do amor entre pessoas destinadas a esse amor. A construção sintagmática *Uma canção de amor para você* joga com pré-construídos de outras formações discursivas para criar um jogo no qual existe certa

ambiguidade do sentido *de amor para você*, porquanto o enunciatário pode efetivamente não ser alguém qualquer, mas sim a entidade chamada Deus ou mesmo uma de suas representações, Cristo.

Pelo que podemos observar inicialmente a partir do título, *o amor para você* senão é remetido a Deus, é destinado ao outro em seu sentido mais amplo e, conseqüentemente, faz outra delimitação desse significado possível de *amor para você*, isto é, o amor fraternal. Segundo essa perspectiva, temos então dois possíveis enunciatários que, em alguma medida, poderiam até ser complementares, já que, segundo uma das melhores interpretações do evangelismo, amor ao próximo é uma das formas de corroborar o amor a Deus. No entanto, a possibilidade de existência de enunciatários complementares não é o suficiente para recortar ou mesmo delimitar os sentidos produzidos no interior da composição aqui em análise. Portanto, é realmente necessário que observemos a formulação intradiscursiva e sua relação com eixo interdiscursivo para que possamos observar e compreender o funcionamento dos efeitos de sentido segundo os quais a música passa a ter significado.

Ao nos depararmos com a seguinte sintagmatização argumentativa de amor *Tudo que a gente vive não é nada sem amor* que promove a arregimentação dos *Com tanta indiferença/ Num mundo de contrastes/Guerras e fome andam lado a lado com a dor/A vida e seu sentido/A força da verdade*, entendemos como um pré-construído a formulação subjacente à *Tudo que a gente vive não é nada sem amor*, qual seja, *tudo é amor*. Uma forma de subentendido que carrega em seu interior algo que podemos aproximar do clichê. Esse fenômeno é assim explicado por Perelman e Olbrechts-Tyteca: "Com efeito, o clichê é, a um só tempo, fundo e forma. É um objeto de acordo que se expressa regularmente de certa maneira, uma expressão estereotipada que se repete" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 187). A repetição tem, entre outras finalidades, uma busca por massificar um saber ou uma necessidade que, por sua vez, trata-se de uma organização discursiva de um determinado poder regulatório.

A repetição em forma de clichê parece compor o fundo do discurso político e do discurso religioso para que o grande público a entenda; a repetição é também estrutura para que todos convirjam aos mesmos fins e propósitos, tanto em um âmbito, quanto em outro, haja vista que um governa a partir das relações em um mundo físico e observável e o outro de acordo com relações em um mundo metafísico e apenas descrito. A beleza do dito *Tudo que a gente vive não*

é *nada sem amor* reaviva a formação discursiva evangélica segunda qual o preceito de amor cristão entre as criaturas é fundamental para a construção de sentido para os comportamentos e, sobretudo, da própria necessidade existencial do ser humano.

As condições de produção da canção em análise são evidentemente outras quando comparamos aos primeiros escritos evangélicos ou aos seus comentários mais antigos, porém o efeito de sentido encapsulado em amor parece ignorar o tempo e o espaço para se manter inexoravelmente o mesmo. Amor esse que ultrapassa os contrastes últimos das diferenças existentes em sociedades profundamente desiguais para se pôr como uma providencial solução (de nada, porque é de tudo). Mesmo que isso seja uma verdade, não apaga o fato de que o amor por si só não é um transformador social. Aparentemente a manutenção de um estado de inocência compõe o corpo discursivo do evangelismo cuja matriz é um amor universal advindo de um amor supraterrâneo. Todavia, as condições de produção desse discurso destoam das condições de existência do próprio indivíduo que necessariamente é assujeitado à sociedade, estrutura complexa que é organizada por oposições e contrastes desde seu início.

Outra ancoragem interdiscursiva, entre o discurso religiosos e o discurso romântico, presente na letra refere-se à retomada de um velho argumento, que ainda hoje é muito forte, que afirma que as notícias são um dos males do mundo, não havendo veiculação de informações "felizes" ou capazes de trazer felicidade. A desinformação toca, então, uma das figuras da canção quando o eu lírico diz: *Não me diga que o mundo anda mal/Hoje eu nem quero ler o jornal/Só quero escrever uma canção de amor pra você*. Dito de outra forma, pedir para que se afaste o mal através de um ato simples e corriqueiro de não ler o jornal, pareceria um tanto quanto estranho não fosse a fundamentação discursiva religiosa envolvida em uma áurea ingênua de romantismo simplificado. Ao ser feito o resgate de uma pré-construção no interdiscurso por meio da relação entre as marcas intradiscursivas *o mundo anda mal* e *ler o jornal*, parece haver um confronto das condições internas de emergência da canção com as condições externas, inevitavelmente sempre lançando luzes às primeiras.

Ignorar *que o mundo anda mal* também pode ser umas das maneiras pelas quais o discurso religioso se assenta irremediavelmente como observação de um mundo superior. De acordo com o discurso religioso cristão, vive-se em um mundo no qual há sofrimento para se

chegar a outro em que não haverá mais sofrimento. Para uma melhor compreensão sobre esse funcionamento do discurso religioso, Dias afirma:

O plano temporal é formado pelas coisas pequenas, minúsculas. Nele, o indivíduo convive com o circunstancial, onde se situam as contradições. Neste plano, no cotidiano, todos os problemas e dificuldades são enfrentados. Na "realidade terrestre" estão as estruturas econômicas, políticas e sociais; estão as perturbações provenientes das tensões que ocorrem entre essas estruturas. Também no plano temporal se situa o Estado. Os desafios e os obstáculos à "ação evangelizadora" aí se encontram. (DIAS, 1987, p. 46, aspas do autor).

O mesmo olhar oblíquo se volta para as coisas do cotidiano de forma bastante rasteira, como podemos constatar ao examinar o trecho *Há jovens nas esquinas/Com drogas nas mochilas/Curtindo uma liberdade artificial*. A liberdade que aqui é compreendida como artificial, segundo o interdiscurso presente na canção, diz respeito ao uso das chamadas drogas ilícitas. Ora, quer dizer que existe uma liberdade que não é artificial e, portanto, é uma liberdade real. Provavelmente a descrição dessa liberdade, que pertence ao plano espiritual, reside na construção subjetiva: *a liberdade está no coração*. Nesse direcionamento, a atribuição de superficial a um conceito absolutamente abstrato remonta à argumentação de Platão acerca da teoria das formas, de maneira que o discurso religioso passa, então, apropriar-lhe argumentativamente para assim dizer o que é superficial e o que é profundo, o que é abstrato e o que é concreto, o que é e o que não é. Diante da opacidade da construção argumentativa verificada na *Uma canção de amor para você*, pode-se verificar que, em boa medida, o discurso religioso apropria-se dessa possibilidade de criar sentidos com alguma aderência social. Serão diferentes os mecanismos discursivos empregados em *Tempo*?

3. 2. O Tempo

A composição musical *O tempo* pertence à banda Oficina G3 que, de acordo com as informações do site Wikipédia, também é classificada como metal cristão, rock cristão, sendo contemporânea de surgimento de Cathedral, porquanto teve seu início em 1987. A temática que permeia suas canções é diversificada, tal como a de Cathedral, de maneira que suas letras carregam um tipo de construção discursiva muitas vezes ambígua, já que podem ser interpretadas fora do ambiente eclesiástico, ou seja, os sentidos erigidos nas músicas são atravessados por formações discursivas relativamente distintas. *O tempo* é, conforme a

descrição do domínio virtual Wikipédia, uma das composições de maior popularidade do grupo. Essa é uma das razões da seleção desta música. Abaixo encontra-se a letra *O tempo* sem as repetições de versos presentes em sua execução vocalizada.

O vento toca o meu rosto/Me lembrando que o tempo vai com ele/Levando em suas asas os meus dias/Desta vida passageira/Minhas certezas, meus conceitos/Minhas virtudes, meus defeitos/Nada pode detê-lo/O tempo se vai/Mas algo sempre eu guardarei/O teu amor, que um dia eu encontrei/Os meus sonhos, o vento não pode levar/A esperança, encontrei no teu olhar/Os meus sonhos, a areia não vai enterrar/Porque a vida recebi ao te encontrar/Nos teus braços não importa o tempo/Só existe o momento de sonhar/E o medo que está sempre à porta/Quando estou com você/Ele não pode entrar. (OFICINA G3, *O Tempo*).

A canção acima toma o conceito abstrato de tempo como figurativização de algo que não se mantém o mesmo independentemente de suas condições de existência. A progressão argumentativa ensejada pelo uso de vento como tema inicial da letra ganha outro encadeamento ao chegar ao item lexical *tempo* que, para além de uma rima com vento cuja sonoridade é um tanto quanto comum, tem em seu princípio semântico algo de vento, pois existe um tipo de comutabilidade entre ambos os itens lexicais, já que o vento, assim como o tempo, está inevitavelmente em constante movimento. Tempo e vento são arrançados de modo que suas propriedades semânticas lhes permitam palmilhar o percurso temático do tempo como algo efêmero.

Ora, como a formação discursiva religiosa não poderia deixar de se manifestar como orientadora argumentativa de uma letra de música emergente no âmbito eclesial, chegamos, do eixo da construção linguística, ao eixo da formatação interdiscursiva e nos deparamos com o seguinte trecho: *desta vida passageira*, que, por sua vez, articula-se ao versos *Minhas certezas, meus conceitos/Minhas virtudes, meus defeitos/Nada pode detê-lo*. Ao apontar a vida como passageira, o eu lírico apresenta a sua filiação à concepção de vida como transcendente ao momento atual. No interdiscurso percebemos a fundamentação da vida passageira também como vida de provações, dificuldades e sofrimentos, uma passagem para uma vida perene de paz, felicidade e harmonia.

A vida passageira sempre fora utilizada como base de uma argumentação forjada no discurso religioso segundo o qual a vida atual não é nada senão um momento diante da vida eterna, sendo nessa que se deve o fiel engastar suas energias. O encapsulamento interdiscursivo

de *vida passageira* na letra *O tempo* retoma e reforça aquilo que sempre fora caro ao discurso religioso, isto é, tracejar o objetivo desta vida como sendo a vida futura, o que em si mesmo aloca uma disfunção argumentativa quase nunca percebida e quando percebida é lançada ao existencialismo rasteiro. No fio do discurso, a passagem da vida é como o transcorrer do tempo, indelével. No interior do discurso religioso, Santo Agostinho encetou várias reflexões a respeito do tempo e em uma delas diz o seguinte:

Meu Deus, concede aos homens que percebam, que conheçam em um exemplo de pequena importância o que as coisas grandes e pequenas têm de comum. Isso é verdade, e eu jamais diria que a volta realizada por essa pequena roda de madeira constitui o dia; mas o filósofo, cuja opinião transcrevo, também não poderia pretender que a volta da roda não é tempo. (AGOSTINHO, 2012, p. 349).

A forma como o pensador platônico traz o tempo para suas reflexões afiança sua filiação ao discurso das relações entre os objetos do mundo para que saibamos o que são; em outros termos seu método de compreensão do mundo não é outro senão o da dialética. A partir desse mirante interdiscursivo, temos condições de reconhecer que a força das palavras volta-se para a exterioridade de outros dizeres que lhes soterram efeitos ao longo dos deslocamentos realizados pelo funcionamento de uma dada formação discursiva, como é o caso da religiosa. Orlandi, acerca do funcionamento do discurso, firma que "Necessariamente é determinado por sua exterioridade, todo discurso remete a outro discurso, presente nele por sua ausência necessária" (ORLANDI, 2012, p. 30).

O mecanismo argumentativo da dialética não parece ser explícito quando o examinamos no intradiscurso da canção *O tempo*, mas, por outro lado, se tomamos como ponto de chegada a observação de uma ambiguidade constitutiva do dizer, encontramos um tipo de dialética sutil cujo efeito é a aproximação de outras formações discursivas para além da religiosa. Nos seguintes trechos *O tempo se vai/Mas algo sempre eu guardarei/O teu amor, que um dia eu encontrei* é possível constatar que *o teu amor* permanece a passagem do tempo, contudo o mesmo referente sintático pode apontar para alguém, um amor entre pessoas, e/ou para amor a uma entidade metafísica, Deus. O mesmo fenômeno foi identificado em *Uma canção de amor para você* que joga com pré-construídos de outras formações discursivas, porquanto tanto uma letra quanto a outra é construída conforme a perspectiva cristã de formação discursiva religiosa

cuja operacionalidade da dialética é fundamentalmente apontar para o mundo superior ou para o ser todo poderoso.

A efetividade da figurativização construída na relação entre o tempo e o vento cujo efeito estrutura a dialética que vimos, dá lugar ao encadeamento da relação entre o tempo e o vento cujo efeito estrutura a dialética que vimos e que, por sua vez, abre as margens para a chamada licença criativa cuja argumentação não pode rebater tampouco tocar, já que se trata do *nonsense*. Nas palavras de Orlandi: "A 'falta de sentido' é onde aponta o lugar da ruptura" (ORLANDI, 1990, p. 83). *Minhas certezas, meus conceitos/ Minhas virtudes, meus defeitos/ Nada pode detê-lo* são versos que dizem respeito ao tempo e, por conseguinte, ao vento também e, por isso mesmo, acabam por resvalar no *nonsense*.

A falta constitutiva de sentido é, em muitos casos, um dos componentes da licença poética estruturante de uma criatividade textual, porém na letra *O tempo* parece ser um componente discursivo do próprio discurso religioso que, se observado bem de perto, além de demonstrar fundamentais problemas argumentativos, carrega em si o *nonsense* que demanda do sujeito religioso o pré-construído fé. Essa é um poderoso operador de assujeitamento ao discurso religioso, de maneira que ultrapassa todos os limites da própria lógica existencial dos fatos e instaura uma lógica cuja representação é inobservável. Não existem ferramentas argumentativas possíveis de encontrar na fé algum tipo de respaldo, já que sem esse tipo de operador o discurso religioso estaria ainda mais próximo ainda do discurso político.

Uma vez que o discurso religioso imprime em sua formação discursiva a fé como um pré-construído totalizante, não pode se fixar apenas nos fatos ou nos mistérios que lhe exigem o emprego, portanto, a textualidade da música deságua, depois do *nonsense*, no amor. Por isso, nos versos *Mas algo sempre eu guardarei/O teu amor, que um dia eu encontrei* existe a vaporização do *tempo que se vai* à concretude de amor que não mais se vai embora, porque é duradouro, perene. O laço criado entre o tempo e o vento para solidificar a força da vida passageira traz para letra da canção um dos componentes mais potentes dessa vinculação, isto é, o amor capaz de se defrontar com toda a passagem para se fazer presente mesmo diante de uma instabilidade da própria vida que não é senão um átimo de transitividade. A partir disso, é possível constatar o que Perelman e Olbrechts-Tyteca afirmam sobre "A contratação desses vínculos imateriais, dessas harmonias e solidariedades invisíveis, caracteriza uma concepção

poética ou religiosa, numa palavra, romântica, do universo" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 378).

O romantismo parece ser um dos traços que caracteriza a virtualização das relações e, sobretudo, da valorização nocional da própria vida. A idealização como mote do poder extraordinário contido em um amor transcendental repercute na (re)produção do efeito de sujeito avassalado. Nos trechos *Os meus sonhos, o vento não pode levar/A esperança, encontrei no teu olhar/Os meus sonhos, a areia não vai enterrar/Porque a vida recebi ao te encontrar* existe tanto o recebimento da vida, tal qual um presente divino, quanto o enfrentamento da inelutável passagem e deterioração da vida. O empenho dos sonhos parece advir da dádiva de ganhar a vida, pois há um encontro que fornece a esperança necessária para sonhar. No fio do discurso religioso, a vida passageira não impede que o sujeito sequioso por sonhar obtenha a esperança de realizar seus desejos, porquanto depois de encontrar a verdade da própria vida pode vivê-la sem medo. A vida caracterizada como presente configura os sonhos como necessários silenciadores das condições passageiras em uma sociedade profundamente desigual.

3. 3. Ressuscita-me

A letra de canção analisada a seguir pertence à cantora gospel Aline Barros. Segundo informações do Wikipédia, a cantora solo iniciou sua carreira em 1992 ganhando destaque por se apresentar em diversos programas televisivos e por receber indicações a vários prêmios nacionais e internacionais de música. Diferentemente de Catedral e Oficina G3 que são grupos, Aline Barros é a própria vocal de suas próprias composições musicais. Também diversamente das duas bandas que têm em suas letras uma construção discursiva mais voltada a um público amplo, há, neste caso, maior densidade religiosa, de modo que haja sempre a retomada de trechos e passagens bíblicas inscritos na materialidade textual de músicas, como, por exemplo, em *Ressuscita-me*. Essa composição, que se encontra logo abaixo sem as repetições de versos presentes em sua execução vocalizada, é uma das mais conhecidas de Aline Barros, como se pode verificar na ferramenta de busca do Google, razão de sua seleção para compor esta análise.

Mestre, eu preciso de um milagre/Transforma minha vida, meu estado/Faz tempo que eu não vejo a luz do dia/Estão tentando sepultar minha alegria/Tentando ver meus sonhos cancelados/Lázaro ouviu a Sua voz/Quando aquela pedra removeu/Depois de quatro dias ele reviveu/Mestre, não há outro que possa fazer/Aquilo que só o Teu nome

tem todo poder/Eu preciso tanto de um milagre/Remove a minha pedra/Me chama pelo nome/Muda a minha história/Ressuscita os meus sonhos/Transforma a minha vida/Me faz um milagre/Me toca nessa hora/Me chama para fora/Ressuscita-me/Tu És a própria vida/A força que há em mim/Tu És o Filho de Deus/Que me ergue pra vencer/Senhor de tudo em mim/Já ouço a Tua voz/Me chamando pra viver/Uma história de poder. (ALINE BARROS, *Ressuscita-me*).

A composição textual da canção apela para a figurativização de um caso bastante conhecido do texto bíblico, a ressurreição de Lázaro, para trazer uma estética de maior impacto ao público, ao passo que dissemina o discurso religioso por atualizar uma narrativa evangelizadora. *Ressuscita-me* é, para além do nome da canção, um orientador de leitura a partir do qual podemos perceber muitas relações de sentido construídas no interior da letra. Desse modo, pode-se perceber o funcionamento enunciativo segundo o qual a letra transforma-se em um tipo de paráfrase do evangelho de João no qual é descrito o caso de Lázaro de Betânia ressuscitado quatro dias após sua morte. Desse modo, é possível entender a propositura de Pêcheux e Fuchs: "A produção de sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a "matriz do sentido"" (PÊCHEUX; FUCHS, 2010, p. 166-167, aspas dos autores).

O vínculo entre o eixo da formulação e o eixo da possibilidade (ou seja, o intradiscursivo e o interdiscursivo) resgata o texto anterior, o evangelho de João, sendo esse um dos principais organizadores de sentidos na letra da canção. Contudo, as condições de produção de um texto são efetivamente distintas das condições de produção do outro. A textualidade da letra acaba por atualizar aquilo que constitui seu próprio arcabouço de significações e (re)produzir certas condições enunciativas para validar o pedido de ressurreição. *Ressuscita-me* é também, para além da figurativização criada com base no texto bíblico, um pedido cujo eu lírico faz àquele que chama muitas vezes de *Mestre, filho de Deus, senhor de tudo em mim*. A requisição endereçada a Cristo é uma das formas por meio das quais se estabelece a narratividade da letra e, ao mesmo tempo, a vinculação entre enunciador e enunciatário, o que fundamentalmente é um trabalho intertextual/interdiscursivo de retomada de sentidos.

Ora, se a relação parafrástica neste caso diz respeito à intertextualidade existente entre um texto bíblico e a música em questão, é fundamental, então, analisarmos o funcionamento dessa matriz estruturante de paráfrases e esquadriharmos seus possíveis efeitos de sentido. Talvez o que mais chame atenção em *Ressuscita-me* é sua possível força de adesão por parte do

público, já que existe em seu processo de enunciação uma relação profunda entre o enunciador lírico e o enunciatário, de modo que o último constantemente parece ser colocado no lugar de responsável pela enunciação.

Para que tal expediente seja posto em marcha, há o emprego da antecipação como fonte a partir da qual se estabelece a conexão do lugar do enunciatário com o do enunciador. Em outros termos, é a "antecipação do receptor, sobre a qual se funda a estratégia do discurso" (PÊCHEUX, 2010, p. 83). É justamente ao encontro dessa perspectiva pecheutiana que Orlandi afiança: "Pela antecipação, o locutor experimenta o lugar de seu ouvinte a partir do seu próprio lugar: é a maneira como locutor representa as representações de ser interlocutor e vice-versa" (ORLANDI, 2011, p. 126). Esse recurso pode ser percebido, sobretudo, quanto ao pedido de ressurreição na canção que coloca em conjunção os lugares do eu e do tu, podendo esse último assumir espaço do primeiro. *Remove a minha pedra/Me chama pelo nome/Muda a minha história/Ressuscita os meus sonhos* são versos, entre outros, que permitem uma organização discursiva segundo a qual cada ouvinte da música toma para si tanto o pedido de ressurreição quanto os pedidos de ser chamado pelo nome, ter a história mudada etc.

Na verdade, é possível dizer que toda a letra ou pelo menos grande parte refere-se ao pedido de um milagre que ora é transformação da vida, ora a ressurreição, mas, independentemente de qual, sempre se volta para solicitações ao *Mestre (Transforma a minha vida/Me faz um milagre/Me toca nessa hora/Me chama para fora/Ressuscita-me)*. Ao tracejarmos a relação de orientação de leitura do título para com a estrutura textual da canção, percebemos que, depois de uma primeira parte em que se faz alusão ao trecho bíblico da ressurreição de Lázaro de Betânia, todos os versos e suas repetições são pedidos. Como observamos, existe a antecipação da recepção da composição musical o que permite ao enunciatário que se coloque no lugar do enunciador, fazendo com que ele mesmo se responsabilize por pedir. Desse modo, aumenta-se a adesão dos sujeitos, sobretudo se esses estão filiados à mesma formação discursiva.

Assim, no interior da formação discursiva religiosa, a capilaridade da figura principal da letra ganha sentido na vida cotidiana através da metáfora. *Ressuscita-me* metaforiza aquilo que é uma renovação de vida, uma renovação de crenças, uma renovação de sonhos. A ressurreição de Lázaro, para além de evangelizar como uma contemplação das forças extraordinárias do

Mestre, subsidia a criação metafórica de uma nova vida, uma vida transformada pelo milagre de trazer à vida aquilo que não tinha mais verve. *Remove a minha pedra/Me chama pelo nome/Muda a minha história* são trechos, entre outros, que ratificam que "não se trata somente da natureza das palavras empregadas, mas também e sobretudo das construções nas quais essas palavras se combinam" (PÊCHEUX, 2011, p. 73).

A ressurreição como metáfora baliza os sentidos da letra, contudo, existe em sua estrutura composicional um inimigo responsável por um mal, neste caso, o sepultamento da alegria e dos sonhos, como se pode ver nos seguintes trechos: *Estão tentando sepultar minha alegria/Tentando ver meus sonhos cancelados*. Nesses excertos intradiscursivos, o interdiscurso retoma o funcionamento do discurso religioso segundo o qual sempre há inimigos para se enfrentar. A formação discursiva religiosa parece existir ao longo do tempo por se contrapor a um tipo de formação não-religiosa. Os choques foram violentos e o discurso empreendido em nome de Deus serviu historicamente de justificativa para uma série incontável de crimes, uns retratados nos anais da história, outros esquecidos por essa. A mesma formação discursiva que traz em seu interior dizeres acerca de um amor infinito também carrega um tipo marginal de solipsismo. Conforme afirma Lenoir, "São incontáveis os crimes os massacres perpetrados em nome de Deus. Como explicar essa violência? Apesar de suas mensagens de amor, de misericórdia e de fraternidade, todas as religiões têm, efetivamente, sangue nas mãos". (LENOIR, 2013, p. 169).

A historicidade sempre deixa suas marcas na constituição dos discursos. Não seria diferente no discurso religioso, sobretudo pelo fato de ter amalhado de diversas condições de produção características relativamente próximas ao discurso político, que sempre mantém um adversário como um oponente a ser vencido. Versos que aparentemente não querem significar mais do que um conflito interno, remetem ao tipo de condição de confronto existente na matriz de produção de sentidos do discurso religioso. *Estão tentando sepultar minha alegria e Tentando ver meus sonhos cancelados* condicionam a luta espiritual (uma ressurreição por mérito) à peleja empírica contra as adversidades causadas pelos ímpios; reforçam a necessidade maniqueísta de forças opostas; atualizam a estética do conflito. Isso tudo com a beleza e vigor de uma das músicas mais famosas do gospel nacional.

PALAVRAS FINAIS

As condições de produção das letras, por serem relativamente concernentes às mesmas circunstâncias históricas, trazem à tona algo que compõe cada uma delas por lhes tocar o cerne de suas formações discursivas. Se tomarmos as letras, sem a composicionalidade musical, como possibilidades de execução sonora com arranjos instrumentais em eventos que tem o público como interlocutor, estamos nos referindo a uma espécie de ritual. Nesse sentido, Foucault diz: "Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos" (FOUCAULT, 2009, p. 39).

A maioria das bandas gospéis surge nas igrejas e, comumente, fazem parte do próprio ritual litúrgico lá desenvolvido. O show que depois esses grupos empreendem carrega as próprias marcas do ritual que gestou seu nascimento. Cantores passam a ser concebidos como vozes de evangelização responsáveis por avivar os significados contidos nos textos canônicos, nos cultos/missas, na vida religiosa. A elaboração das letras para animar as canções passa pelo crivo do discurso religioso com sua própria visão de mundo, como constatamos em *Uma canção de amor pra você*, em *O tempo* e em *Ressuscita-me*. Todavia, observamos uma espécie de adequação do discurso religioso às condições de produção relacionadas ao tempo atual cujas formações discursivas não possuem o mesmo pretensão "hermetismo" do passado.

É a partir dessa perspectiva que o discurso religioso traz para si sentidos de outros campos, mobilizando-os de maneira a assegurar maior visibilidade e, com isso, a possibilidade crescente de angariar seguidores. Ao projetar suas canções para além das igrejas, o discurso religioso resvala no discurso do sucesso midiático (SOARES, 2016), porquanto esse é, dentre outras coisas, o discurso da visibilidade, o discurso da fama, o discurso dos seguidores. Em outros termos, "A sociedade do espetáculo foi capilarizada pelo discurso midiático do sucesso, legando um entretenimento dependente de personalidades descritas pelos próprios meios de difusão de informação e de entretenimento como a encarnação do sucesso" (SOARES, 2020b, p. 63). Desse modo, como o discurso religioso através de músicas gospéis sobreviveria se não fosse a partir de sua reconfiguração e adequação às atuais condições de existência?

A espetacularização do discurso religioso deflagra o impacto da indústria cultural de bens de consumo em nossa sociedade profundamente marcada por desigualdades cooptadas pelos

discursos político e midiático. As letras das músicas aqui analisadas estão inseridas em um universo midiático no qual ganharam destaque ou ainda ganham. As próprias condições de produção e emergência das canções que se materializam nas letras *Uma canção de amor pra você*, *O tempo* e *Ressuscita-me* esculpem em seus efeitos de sentidos o entrelaçamento entre o religioso e o "mundano", entre os planos espiritual e temporal. O jogo entre o exterior e o interior pertence eminentemente à constituição do discurso, porém, isso no discurso religioso sempre se configurou de forma a ser uma expulsão dos valores menos sublimes (o exterior) voltada a uma vida humilde cujo objetivo é/era a eternidade no paraíso (o interior).

Aliado aos elementos da vida cotidiana o discurso religioso ganha cada vez mais uma nova verve. Ao descrevermos e interpretarmos o funcionamento da discursividade em músicas gospel, constatamos que a composição de elementos da vida comum parece ser também estruturante do interdiscurso presente nas letras cuja finalidade pode ser a maior adesão do público não religioso. A busca parece não ter fim, porém os recursos para continuá-la dizem mais de como se espera poder empreender a jornada do que encerrá-la. Em outros termos, a música gospel atualiza, aparentemente em uma pequena escala, uma "guerra" por outros meios, uma peleja interminável, um confronto pelo amor. Ora, está todo e qualquer tipo de produção no interior daquilo que já disse Nietzsche (2012, p. 23): "A vida sem a música seria um erro".

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, **Confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ALINE BARROS. **Ressuscita-me**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx5LrxkHlew>. Acesso em: 21 ago. 2020.

ALINE BARROS. **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aline_Barros. Acesso em: 21 ago. 2020.

BANDEIRA, O. **Música gospel no Brasil**: reflexões em torno da bibliografia sobre o tema. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, vol. 37, n. 2, 2017, p. 200-228.

CATEDRAL, **Uma canção de amor pra você**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5JeJlaB4hl>. Acesso em: 21 ago. 2020.

CATEDRAL (BANDA). **Wikipedia**, 2012. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_(banda)). Acesso em: 25 ago. 2020.

DIAS, R. De Deus ao se povo... In: Orlandi Eni (org.). **Palavra, fé, poder**. Campinas, SP: Pontes, 1987, p. 43-51.

DIAS, M. T. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

LENOIR, F. **DEUS**: sua história na epopeia humana. Trad. Véra Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

OFICINA G3, **O Tempo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jxfKNh2-kKM>. Acesso em: 21 ago. 2020.

OFICINA G3, **Wikipedia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oficina_G3. Acesso em: 25 ago. 2020.

ORLANDI, E. Palavra de amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, vol. 19, p.75-95, jul./dez, 1990.

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

ORLANDI, E. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 6 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

ORLANDI, E. **Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. 6 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. 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. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010, p. 159-249.

PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani et al. 4 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 75-116.

PÊCHEUX, M. Língua, linguagens, discurso. In: PIOVEZANI, C.; SARGENTINI, V. (Org.). **Legados de Michel Pêcheux**: inéditos em análise do discurso. Trad. Carlos Piovezani e Vanice Sargentini. São Paulo: Contexto, 2011, p. 63-75.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação** - a nova retórica. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SOARES, T. B. Discurso do Sucesso: sentidos e sujeitos de sucesso no Brasil Contemporâneo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 45, n. 3, 2016, p. 1082-1091.

SOARES, T. B. **Vozes do sucesso: uma análise dos discursos sobre os vícios e virtudes da voz na mídia brasileira contemporânea**. Tese (doutorado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, SP: 2018.

SOARES, T. B. 1969, o ano que não terminou: o acontecimento da análise do discurso. *In*: BUTTURI, A. J., BRAGA, S.; SOARES, T. B. (Orgs.). **No campo discursivo**: teoria e análise. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020a.

SOARES, T. B. **Composição discursiva do sucesso**: efeitos materiais no uso da língua. Palmas, TO: EDUFT, 2020b.

Thiago Barbosa SOARES

Possui graduação em Letras, português/inglês, pela Universidade do Vale do Sapucaí (2009), em Psicologia pela Universidade Paulista (2014) e em Filosofia pela Universidade de Franca (2014), especialização em Estudos Literários pela Faculdade Comunitária de Campinas (2013), mestrado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2015) e doutorado em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2018). É colíder do Núcleo de Estudos da Linguagem (NEL-UFT) e membro pesquisador do Grupo de Estudos em Análise do discurso e História das ideias linguísticas (VOX-UFSCar). É editor-chefe da revista Porto das Letras (ISSN - 2448-0819) vinculada ao programa de pós-graduação em Letras da UFT. Atua como professor nos cursos de graduação em Letras e de pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Tocantins no campus de Porto Nacional.

Recebido em 23/junho/2022 - Aceito em 23/setembro/2022.