

VARIAÇÕES DE USO DAS FORMAS NOMINAIS DE SEGUNDA PESSOA NO GÊNERO CANÇÃO EM SEUS ESTILO SERTANEJO

Júlio César Ribeiro dos Santos (UFScar)

j.ribeiro90@hotmail.com

Paulo Santiago de Sousa (UNESP)

profpaulosantiago@gmail.com

José Percego (UNESP)

josepercego@yahoo.com.br

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo de caso (YIN, 2001) acerca das escolhas pronominais, afinentes à marcação de segunda pessoa (você/tu), suas formas oblíquas (você/ti; lhe/te) e seus respectivos possessivos (seu/teu) articulados a motivações de cunho sócio-histórico no âmbito do gênero canção em seu estilo sertanejo (SANTOS, 2019) e suas variações, a partir de um *corpus* constituído por 87 canções representativas dos estilos “raiz”, “romântico” e “universitário” (CAIXETA, 2016; SANTOS, 2019), produzidas entre a década de 1930 e 2019 e animadas por timbres masculinos e femininos. Os dados foram analisados à luz dos estudos da Sociolinguística (BAGNO, 2003; TARALLO, 1994, CALVET, 2002) com amplas contribuições do legado do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2003; 2004) e de outras teorias discursivas (TATIT, 1995, 1996; FAIRCLOUGH, 2001). Buscamos correlacionar a aloformia da canção sertaneja no notório gradiente tensivo raiz-universitário, caracterizado por bucolismo, saudade e ressentimento, e as escolhas de registro por parte dos cancionistas (do dialeto caipira à hipercorreção gramatical), mais especificamente no que diz respeito à escolha pronominal referente à segunda pessoa do discurso nas formulações linguísticas. Em termos pontuais, estudo assinala para a maior incidência de “você” e suas formas oblíquas correspondentes segundo a gramática normativa e em consonância, principalmente com os estudos de Lopes e Cavalcante (2011) e Mota (2008) e, ainda, na medida em que o estilo sertanejo do gênero canção passa a figurar por entre os gostos dos grupos dirigentes, o que indica, de algum modo, desassimilação com o dialeto caipira (AMARAL, 1972).

Palavras-chave:

Sociolinguística. Canção sertaneja. Gênero textual/discursivo.

ABSTRACT

This paper presents a case study (YIN, 2001) concerning pronoun choices regarding second person marking (you), its oblique forms (you), and their respective possessives (yours), articulated to motivations of socio-historical nature within the scope of the song genre in its country style and its variations from a corpus consisting of 87 songs representative of the styles “root”, “romantic” and “university” (CAIXETA, 2016; SANTOS, 2019) produced between the 1930s and 2019 and animated by male and female tones. The data were analyzed in the light of Sociolinguistics studies (BAGNO, 2003; TARALLO, 1994, CALVET, 2002) with broad contributions from the Bakhtin

Circle legacy (BAKHTIN, 2003; 2004) and discursive theories (TATIT, 1995, 1996; FAIRCLOUGH, 2001). We seek to correlate the alloformy of the country song in the notorious root-university tensive gradient, characterized by bucolicism, longing and resentment, and the register choices by songwriters (from the caipira dialect to grammatical overcorrection) more specifically with respect to the pronominal choice regarding second person discourse in linguistic formulations. In specific terms, a study points to the higher incidence of “you” and its corresponding oblique forms according to normative grammar and in line, especially with the studies by Lopes and Cavalcante (2011) and Mota (2008), and also to the extent that that the sertanejo style of the song genre comes to figure among the tastes of the leading groups, which indicates, in some way, the disassimilation of the caipira dialect (AMARAL, 1972).

Keywords:

Sociolinguistics. Country song. Textual/discursive genre.

1. Introdução

A fina movimentação coordenada do complexo que envolve estruturas respiratórias, pregas vocais e trato vocal (cavidades faríngea e orais) propiciam o som vocal, passível de encadeamentos em distinções em contraparte a um conceito na cadeia da fala (a substância fônica acusada por Saussure (2006) e também na especificidade canto – efeitos do controle preciso de tônus muscular inferiores e das cavidades ressoadoras e mesmo da ação da gravidade descritos precisamente sob a pena de Sundberg (2018). Em paralelo com estudos contemporâneos no âmbito da sociolinguística, para quem a qualidade dos fonemas articulados pelos falantes é instituída por apreciações e depreciações sociais, de cunho arbitrário e convencional, cujo alvo incide sobre o sujeito (ou grupo) o qual se serve de uma variante ou outra, partimos da hipótese de que a voz como instrumento musical na canção e seus diversos registros-índices não passam incólumes a apreciações e/ou depreciações e que se somam a outra estrutura constitutiva do objeto plurissemiótico, tal o tempo, pulso, ritmo, timbres, tessituras, discursos inscritos na materialidade, modalidades de produção, distribuição e consumo.

Motivados parcialmente por Tatit (1995; 1996) e Treece (2003), para quem a canção comporta uma gramática particular cujos critérios de valoração devem ser distanciados daqueles tributários à análise literária, apresentamos um *corpus* constituído especificamente de canções que se inserem no estilo sertanejo em suas tensões sincrônicas e diacrônicas, cujas regularidades permitem-nos, por fins didáticos, dividir o decurso em raiz, romântico e universitário (CAIXETA, 2016). Por se tratar de uma prática social relativamente estável, nas quais as formulações linguísticas

atualizam nuances bucólicas e saudosismos (quer à infância, a um espaço geográfico ou à pessoa amada, observaremos, neste estudo de caso (YIN, 2001), um *corpus* representativo, constituído de 87 canções sertanejas datadas entre a década de 1930 e o ano de 2019, no anseio da observação de parâmetros textuais (gênero, registro e estilo) – mais especificamente no que diz respeito ao pronome marcador de segunda pessoa (você/tu), suas formas oblíquas (você/ti; lhe/te) e seus respectivos possessivos (seu/teu), articulados a fatores cronológicos e sociais. Partimos do pressuposto sociolinguístico de que o uso de *você, cê, ocê* atrela-se às camadas sociais mais estigmatizadas, ao passo que *tu* e suas flexões remetem aos usos de prestígio (MOTA, 2008). A esses dados quantitativos agregaremos o fator cronológico, de modo a observar como (e se) mudanças nessas escolhas de registro são perceptíveis ao longo do tempo. O nosso interesse é lançar vistas à seguinte questão: Em que medida a aloformia decursiva da canção sertaneja é refletida no registro adotado pelo cancionista?

Em *O dialeto caipira* (1976), Amadeu Amaral mostra-nos sua percepção pessimista a propósito da sobrevivência do caipirismo: “Este [o dialeto caipira] acha-se condenado a desaparecer em breve. Legará, sem dúvida, alguma bagagem ao seu substituto, mas o processo novo se guiará por outras determinantes e por outras leis particulares.” (AMARAL, 1976, p. 2), o que endossamos na formulação de nossa hipótese da prevalência do uso de você e seus correlatos em detrimento de outras variantes, em função da incorporação da canção sertaneja ao gosto das camadas médias da população. Se Tião Carreiro & Pardinho (1972) cantavam os versos “eu não me incomodo que me chamem de caipira”, há de se supor pelo implícito que o valor disfórico atribuído ao predicativo caipira fosse incômodo a alguns: é o caso da dupla Chitãozinho & Xororó, cuja desassimilação da categoria caipira é notória no registro linguístico oral – sessões de fonoaudiologia foram necessárias para o apagamento do *-r* retroflexo e do *-t/-d* línguo-dental –, nas escrituras e em outras semioses³⁴. Vale dizer que a assimilação com o campo (ambiente rural) é marcada intertextualmente na aproximação com as figuras do *bang-bang* italiano (e.g. Léo Canhoto & Robertinho), *country* estadunidense/fazendeiro rico (e.g. Chitãozinho & Xororó) ou sua hibridização estiloso na fazenda / selva-

³⁴ e.g. a presença de guitarra elétrica e sintetizadores nos arranjos das canções na passagem 1970-1980 ou mesmo nos trajes sofisticados em que eram fotografados em capas de álbuns.

gem na cidade³⁵ no sertanejo universitário. A percepção de Amaral (1978) é contestada, quase um século depois, pela sobrevivência de nuances significativas do caipirês em certas regiões brasileiras (cf. Castro, 2006; Araújo, 2018) – o que reverbera, em alguma medida, na estabilização-desestabilização do gênero canção em seus estilos sertanejo raiz, romântico e universitário.

No intento de melhor nos fazermos compreendidos, subdividimos este artigo em seções. Em (1), trataremos da metodologia de que nos servimos para o registro e elicitación dos dados que comportam este estudo de caso; em (2), faremos uma breve incursão a pressupostos teóricos da sociolinguística aos quais nos filiamos; já na seção (3), buscaremos situar a canção em termos de gênero, cujas gradações, deslocamentos e recorrências implicam estabilizações relativas em estilos particulares; a seção (4) é destinada à apresentação dos resultados. Por fim, traremos algumas considerações acerca da relevância deste trabalho.

2. A propósito do método

A nossa estratégia de pesquisa serve-se do estudo de caso descritivo por entendermos sua proficuidade na investigação de um tópico empírico, sustentado por evidências, baseado em desenvolvimentos de proposições teóricas na condução de análise de dados (YIN, 2001) segundo procedimentos cujas pré-especificidades destacaremos a seguir.

As canções integrantes do *corpus* foram reunidas a partir da plataforma de mediação *Letras. Mus*³⁶ de acordo com o critério de popularidade, em princípio aferido estatisticamente. Foram selecionadas no *site* da plataforma as canções mais acessadas de artistas representativos³⁷ dos estilos raiz, romântico e universitário (CAIXETA, 2016). Vale dizer que, em função das limitações deste trabalho, centrar-nos-emos nos textos escritos em contraposição àquilo que é cantado, distinto (MESCHONNIC, 2006) e irrepitível (BAKHTIN, 2004).

³⁵ Trecho da canção Livre (SOROCABA, 2013).

³⁶ Site colaborativo criado em 2003 pelo Studio Sol disposto também em forma de aplicativos e plug-ins. Segundo o site WaybackMachine (2014), trata-se de a plataforma mais acessada no Brasil.

³⁷ Os artistas representativos dizem respeito à recorrência das menções em bibliografias específicas (cf. a Caldas, 1977; Alonso, 2011; Caixeta, 2016; Santos, 2019).

Os dados foram contabilizados a partir da verificação das ocorrências das formas concorrentes (você/tu, você/ti, lhe/te, seu/teu, sua/tua) nas letras de todas as canções constituintes do *corpus*. O pronome ‘lhe’ (4 ocorrências) e os possessivos ‘seu’ (7 ocorrências) e ‘sua’ (9 ocorrências) não foram contabilizados quando faziam referência à terceira pessoa do singular, posto que o foco deste trabalho é verificar apenas a ocorrência das formas de segunda pessoa gramatical, referida à segunda pessoa do discurso. Vale destacar, ademais, duas ocorrências do pronome oblíquo átono ‘ti’ excluídas por constituírem versos em língua espanhola que faziam parte da letra de uma canção. Da mesma forma, duas ocorrências do pronome ‘você’, no plural, foram descartadas em virtude de o foco de nossa análise estar nas formas do singular. Por outro lado, foi contabilizada uma ocorrência do pronome ‘contigo’ (*Quero sair contigo em noite enluarada*)³⁸, devido ao fato de ela fazer oposição à forma ‘com você’, bem como como casos em que o pronome ‘tu’ estava elíptico mas era identificável por meio da flexão verbal.

Na sequência, os resultados foram analisados levando em conta o estilo das canções e a época em que foram compostas. Dentro do *corpus* arrolado, estas distinções resultam em três segmentos, didaticamente divididos por Caixeta (2016): o sertanejo raiz (1930–1960, aproximadamente), o sertanejo romântico (1960–2008), aproximadamente) e o sertanejo universitário (desde 2008). Nossa hipótese é de que haveria crescente predominância das formas você em relação às formas tu também na canção – uma vez entendida a restrição do tu em variantes diatópicas específicas.

3. *Incursoão à Sociolinguística*

A Sociolinguística é a ciência que tem como objeto de estudo as correlações entre a estrutura linguística e o fator social (BAGNO, 2007 p. 43). O termo Sociolinguística, relativo a um dos campos de atuação da Linguística, começou a ter evidência em 1964. Surgiu em Los Angeles, em um congresso realizado na Universidade da Califórnia por iniciativa do pesquisador William Bright, conforme nos informa Calvet (2002),

[...] 25 pesquisadores se reuniram em Los Angeles para uma conferência sobre a **sociolinguística**. 8 eram da UCLA, a universidade que organizou a conferência, 15 outros eram americanos e só 2 dois partici-

³⁸ Versão de *Estoy enamorado* animada por João Paulo & Daniel (1996).

pantes vinham de outro país (Iugoslávia), mas estavam temporariamente na UCLA. (CALVET, 2002, p. 28-9) (grifo nosso)

Contudo, poder-se-ia enfatizar, também, o fato de alguns pesquisadores conferirem a alcunha em meados de 1950, reportando-se às perspectivas realizadas em conjunto por linguistas e estudiosos das ciências sociais que mantiveram diante de influências da linguística. Nesse congresso, incentivado por Willian Bright, o encarregado de publicar as atas, diversos temas foram abordados por diferentes pesquisadores, dentre os quais se destacam: a equação de situações sociolinguísticas (FERGUSON); a sipercorreção como fator de variação (LABOV); a etnologia da variação linguística (GUMPERZ), dentre outros. Posteriormente, formaram-se grupos de estudos para discutirem as relações entre língua e sociedade, tendo como orientador o precursor do referido congresso, que sugere definições e direcionamentos a serem considerados na área da sociolinguística a despeito da diversidade linguística.

Bright (1966) (*Apud* CALVET, 2002, p. 29) ao definir o objeto de estudo da sociolinguística deixa claro que “uma das maiores tarefas da sociolinguística é mostrar que a variação ou diversidade não é livre, mas que é correlata às diferenças sociais sistemáticas”. Para Bright, três fatores condicionam a variação na língua: o emissor, o receptor e o contexto e, por isso, dever-se-iam apresentar relevância nos estudos dos grupos de pesquisadores da linguagem formados após a realização do congresso. Preti (1977) salienta que William Bright

[...] um dos mais importantes especialistas norte-americanos, a sociolinguística abordaria problemas que vão além das simples relações entre língua e sociedade, objeto de estudo da sociologia da linguagem, porque sua finalidade seria a comparação da estrutura linguística com a estrutura social. (PRETI, 1977, p. 6)

A língua, de fato, está em constante processo de variação pelo fato de que todo falante é exposto a condições extralinguísticas diferentes. Nenhuma língua apresenta um todo homogêneo, a heterogeneidade é intrínseca a ela. Uma língua, na prática corrente, modifica-se numa época, lugar ou grupo sociocultural, assim, todas as línguas naturais, nos atos da fala, apresentam um dinamismo inerente, ou seja, exibem sempre variações, jamais “se apresentam como uma entidade homogênea. Isso significa dizer que qualquer língua é representada por um conjunto de variedades” (ALKMIN, 2007, p. 33). Essas variedades que são as muitas maneiras de falar um idioma, frequentemente, fazem surgir formas linguísticas diversificadas, no mesmo contexto, mas que equivalem ao mesmo significado, com o mesmo grau de verdade; são as variantes sociolinguís-

ticas (a um conjunto de variantes dá-se o nome de variável), que, segundo Bagno (1999, p. 50) são “cada uma das formas de se dizer a mesma coisa”, podendo ser a norma padrão ou não-padrão e que para o mesmo autor “não são melhor, mais correta, mais bonita, mais pura que outra”.

Língua e variação formam um todo não separável. A língua portuguesa é falada no Brasil por mais de 180 milhões de pessoas, isso implica afirmar que somos a população que mais fala o idioma português do mundo – o qual, embora não tenha sido gerado em terras brasileiras, é um exemplo dessa diversidade linguística. Com efeito, ao considerarmos essa enorme população brasileira que fala o idioma lusitano, é perfeitamente normal – do ponto de vista linguístico – falar em língua portuguesa referindo-se a “uma unidade composta de muitas variedades”. (PCN, 2008, p. 29). Estudos realizados na área da Sociolinguística Variacionista vêm dar a conhecer que

Qualquer língua natural varia ao longo do tempo e do espaço da sua utilização, varia ao longo da sua própria história como varia ao longo da vida dos falantes que a utilizam quer como língua materna quer como língua não materna. Varia em função do contato com outras línguas, varia em função das pertencas sociais e culturais dos seus falantes, varia em função das próprias situações em que é utilizada. (MATEUS, 2005, p. 33)

Bagno (2007) está em consonância com essa afirmação e ratifica o fato de que não existe nenhuma sociedade em que todos os seus membros falem igualmente; todas as línguas são multifacetadas, heterolíticas, heterogêneas. Esse dinamismo linguístico está relacionado, além das estratificações socioculturais, ao contato em diferentes línguas.

William Labov, professor de Linguística da Universidade da Pensilvânia, precursor da Sociolinguística Variacionista ou Teoria da Variação, critica enfaticamente a homogeneidade, pois, segundo ele, nenhum falante usa as mesmas formas linguísticas que outros. Foi Labov quem mais insistiu na relação entre língua e sociedade; seus primeiros estudos ocorreram em 1963, a propósito do inglês “falado na ilha de Martha’s Vineyard, no Estado de Massachusetts (Estados Unidos)” e em 1966, sobre a “estratificação social do inglês falado na cidade de Nova York”, além de outros (TARALLO, 1994, p. 7). Portanto, conclui-se que aos estudos sociolinguísticos de Labov são atribuídos valores sociais a todas as variantes e, assim, a heterogeneidade é aceitável e coerente enquanto fruto da diversidade social; nesse sentido, em uma língua há, na verdade, muitas línguas.

Vale a pena repetir o fato de que todas as línguas estão em constante processo de variação. Esse fenômeno ocorre em todos os níveis da língua – fonético, fonológico, morfológico, sintático, semântico, lexical, estilístico e pragmático. Cotidianamente convivemos com essas variações, elas são usadas nas mais diversificadas situações de uso, das quais não nos apercebemos da grandíssima importância delas, mas que são competentes na realização dos atos comunicativos.

O fenômeno da diversidade linguística é universal. Qualquer língua histórica é um conjunto de sistemas linguísticos, isto é, um diassistema, no qual se inter-relacionam sistemas e subsistemas. Em todos os países do mundo a língua se apresenta como diassistema, já que existem inúmeras comunidades de fala. Labov (*Apud* ORLANDI, 1999, 102), “define a comunidade linguística como um grupo de pessoas que compartilham um conjunto de normas comuns com respeito à linguagem e não como um grupo de pessoas que falam do mesmo modo”. Então, podemos afirmar que o uso da língua, até dentro da mesma comunidade, perpassa pela consciência individual dos falantes e, por isso, a homogeneidade é ficcional; pressuposto contrário às teorias do Estruturalismo e Transformacionismo.³⁹

Negar a existência do pluralismo linguístico equivale a concordar com Chomsky (1965 *apud* TARALLO, 1994, p. 6), que validava a competência de um falante-ouvinte ideal, membro de uma comunidade de fala homogênea. Todavia, Tarallo (1994, p. 6) invalidava a possibilidade de existência de um falante-ouvinte ideal por caracterizar as situações de fala um ato concreto, por conseguinte, heterogêneo, múltiplo e diversificado. É essa heterogeneidade da língua, sujeita à sistematização, que constitui o objeto de estudo de um dos campos de atuação da Linguística, a Sociolinguística.

A heterogeneidade linguística não é um problema, é uma característica de todas as línguas faladas, por isso precisa ser entendida, respeitada e estudada, a fim de que não seja proclamado que a variante padrão, por apresentar prestígio social, seja a única forma de expressão linguística. A norma padrão é uma variante de um grupo social privilegiado que impõe aos outros suas formas de uso para que sejam atendidas as suas

³⁹ Estruturalismo – corrente do pensamento linguístico do começo do século XX. Transformacionismo – modelo de gramática que coloca a sintaxe como elemento básico do sistema linguístico e não prevê diversidade, partindo do pressuposto de que a comunidade linguística é homogênea.

necessidades. Mas, todas as variantes atendem às necessidades de um determinado grupo: há um redesenho da estrutura da língua e, jamais, uma falta de organização interna, o que é fascinante, pois a língua é mesmo uma realidade plural, composta de variedades, muito embora algumas variedades, por serem de uso de grupos desprestigiados na sociedade, recebiam tratamentos preconceituosos e execrados.

3.1. A variação das formas nominais você e tu e seus respectivos possessivos

O presente trabalho visa a investigar o emprego dos pronomes tu e você, suas formas oblíquas e seus respectivos possessivos para a representação da segunda pessoa do singular em um *corpus* composto por 87 canções sertanejas, observando os contextos em que esses pronomes aparecem, tendo em vista parâmetros textuais (gênero, registro e estilo). Para tal, serão utilizados princípios da Sociolinguística a fim de fundamentar os objetivos alcançados. Reiteramos que no português brasileiro, o falante detém a possibilidade de escolha entre tu ou você para referir-se a segunda pessoa do singular. Embora tu e você se refiram à segunda pessoa do discurso, tu pertence à 2ª e você pertence à 3ª pessoa gramatical, exigindo as formas verbais e os pronomes respectivos. Porém, a evolução diacrônica da língua aponta a gradativa substituição do tu pelo você – e a consequente tendência ao desuso de tu/vós. Dessa forma, a conjugação verbal se reduzirá a quatro pessoas: eu, ele/ você; nós, eles/vocês.

Segundo os pressupostos da sociolinguística, o fenômeno da variação linguística que ocorre entre o tu e você e seus respectivos possessivos seu e teu não pode estar atribuído à marginalidade. O fato de uma comunidade, ou mesmo na fala de uma pessoa, conviverem ambas as formas configura a mudança natural que a língua tende a ter. A língua está sujeita aos processos de mudanças sociais, espaciais e temporais e que em nada comprometem a comunicação ou o sistema linguístico.

Também será analisado nas letras das canções sertanejas o uso dos pronomes com referência genérica e específica. O uso de referência específica é caracterizado pela forma direta com que o falante se refere ao interlocutor, de forma que o referente é conhecido e definido na situação em que a conversa ocorre. Ao que se refere o uso dos pronomes com interpretação genérica, são aqueles em que a referência não está dirigida especificamente a um interlocutor, mas a todos que possam aproveitar da informação.

É possível notar, ao considerarmos o discurso do falante, que na maioria dos casos a informação destinada ao ouvinte não é específica e somente para aquele ouvinte, conforme exposto por Zilli (2009):

Um fator linguístico relevante, por exemplo, pode ser a “referência”. Os pronomes TU e VOCÊ podem aparecer com referência ou significados diferentes, ou melhor, podem ser usados para se referir ao interlocutor, a um grupo definido, particular ou genérico, dependendo do contexto em jogo. (ZILLI, 2009, p. 17)

Espera-se como resultado hipotético deste trabalho constatar a predominância de ocorrência do pronome voce em comparação com o pronome tu, principalmente nos estilos romântico e universitário, explicitando, ainda, os contextos em que eles ocorrem para demonstrar amplo uso do pronome você, em consonância com Castilho (2010) e Bechara (2009), ou, conforme Ribeiro e Coelho (2005), ao atestarem que o uso do tu como pessoa não constitui um arcaísmo linguístico, mas é largamente empregado pelos falantes nas situações de interlocução menos formais, como um recurso de interação entre enunciador e enunciatário.

Araújo e Carvalho (2015) ao analisarem o uso do te e lhe como clíticos acusativos de segunda pessoa, em cartas pessoais cearenses, justificam a escolha do *corpus* por entenderem que essas cartas se aproximam do vernáculo. Seguindo essa linha de pensamento, observamos que as canções sertanejas, em sua modalidade escrita, são documentos históricos importantes para o estudo da variação linguística, por serem correspondências realizadas entre o falante e o interlocutor, apresentarem marcas de tratamento formal ou serem textos cuja materialidade se aproxima da língua vernácula, objeto de interesse investigativo da Sociolinguística, o que pode favorecer aparecimento de formas variáveis, por estar mais próximo da língua natural, conforme veremos no *corpus* a ser analisado nesse trabalho. Para tanto, o tópico seguinte discorre sobre a noção de gênero discursivo, no afã de apresentar uma breve incursão teórica que dê suporte ao que também pressupomos nesse estudo: canção sertaneja enquanto gênero do discurso.

4. Remontando à noção de gênero textual/discursivo

O agrupamento do imanente segundo critérios de semelhança ou dessemelhança envolve, antes, a arquitetura sociocognitiva subjetiva, sendo, em alguma medida, mais relevante a compreensão do uso de um gênero do que as rotulações do *continuum* de práticas sociais a que se li-

gam e a partir das quais se esboçam as segmentações. A perspectiva socio-histórica e dialógica, proposta pelo círculo de Bakhtin (1998; 2004), entende o enunciado como unidade mínima de significação a partir de situações reais de uso: as pessoas, assim, não trocam palavras entre si, mas enunciados, os quais comportam, neles mesmos, orações (organização estrutural) e cujo limite é encontrado na alternância de sujeitos falantes. Para Bakhtin (1998), o enunciado é um elo na cadeia discursiva por responder a outros enunciados que lhe precederam e predispor respostas por meio de outros enunciados. A noção de dialogismo, para o Círculo, supõe heterogeneidade à medida que se constitui por vozes sociais (polifonia) – explícitas ou implícitas –, em alguma medida, determinadas pelo gênero do discurso.

A noção de gênero do discurso defendida pelo remete à literatura (e.g. tradição helênica, tradição clássica) como possibilidade de abarcar, a partir de afinidades, certas categorias. Para Bakhtin (2004), o enunciado comporta um tema irrepetível (na contramão da significação), em virtude das esferas de atividades nas quais se inclui, e insere-se num gênero do discurso, constituído de: (a) um conteúdo temático – grosso modo assunto, tópico; (b) estrutura composicional – organização léxico-gramatical; (c) estilo, em termos de nuances da subjetividade no enunciado, das quais, em potencial, derivam os deslocamentos do gênero. Resumidamente, segundo Bakhtin (1998; 2004), gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis associados à determinada esfera de atividade.

Nos manuais de Linguística e mesmo em outros materiais didáticos é corriqueira a indistinação reveladora da inexatidão terminológica entre “gêneros do discurso e gêneros textuais. Assim, afinamo-nos à Rojo (2005), para quem a distinção faz-se ao olhar o fenômeno: em se tratando de aspectos formais (e.g. a análise de tipos textuais e os elementos da língua que lhe são caros), servir-nos-emos da noção gênero textual; em contra partida, quando se tratar das condições de produção e recepção dos enunciados, tomaremos a noção gênero do discurso.

Das mais diversas proposições científicas acerca do gênero, Fairclough (2001), linguista britânico engajado nos estudos da Análise Crítica do Discurso, que bebe das contribuições de teóricos como Michel Foucault, Michel Pêcheux e Antonio Gramsci, serve-se da orientação bakhtiniana em seu pensamento sobre a linguagem. Ao tratar de *Gênero*, o Fairclough (2001) atenta-nos para o reconhecimento dos aspectos semióticos constitutivos das ações das pessoas em suas práticas sociais e assevera que todo aspecto semiótico da ação/interação do sujeito nas suas in-

terações é constitutiva do gênero. Em seu célebre *Discourse and social change* (1992), atenta-se ainda – talvez como eco do Círculo -- para que o desenvolvimento social implica novos gêneros dispostos em cadeias, cujas mudanças ensejam o hibridismo e a diferenciação.

A seguir, propomo-nos a fornecer subsídios relevantes para a situação do *corpus* sobre o qual realizaremos as análises. Atentamos, de antemão, para a escassez bibliográfica a propósito da canção sertaneja, reveladora de importantes traços da cultura brasileira e ainda relativamente ignorada por intelectuais e acadêmicos brasileiros.

4.1. Canção sertaneja

Na esteira do dinamismo, perspectivismo, pluralismo e experimentalismo caros a Nietzsche, para quem o para olhar mundo ele mesmo já é uma produção humana (cf. Nietzsche, 2015; 2017), o historiador e filósofo Michel Foucault nos mostra a nuance redutora da construção discursiva sobre os fenômenos. Em Deleuze (2013), lemos que o saber é o conjunto de visibilidades e dizibilidades organizados por “linhas de força” em relações microfísicas com valores sócio-históricos. Dito isso, é notório que a nossa perspectiva não passará incólume: nosso breve olhar histórico e situado não pretende ser totalizante: atrela-se a um verdadeiro sócio-historicamente constituído.

A canção sertaneja, parcialmente por razões de natureza tecnológica, tem sua história documental iniciada na década de 1920. Desde então, é bastante atrelada ao homem do sertão⁴⁰. Caracteriza-se a partir de extensões vocais que exploram notas agudas, normalmente cantadas por duplas (uma linha melódica e um acréscimo de outra voz concomitante em intervalo de oitava, terça ou quinta) acompanhadas da viola de dez cordas. A proletarização periférica, derivada do êxodo rural, contribui para a chegada da música caipira aos grandes centros urbanos. Assim, na década de 1930 a canção sertaneja é cooptada pela indústria cultural – um fluxo descodificado é então axiomatizado (Deleuze, 2008) –, o que implica reordenações da ordem do discurso cujos efeitos se mostram na ordem estética. O entretenimento ganha, então, tons mais leves, sobretudo a partir da temática desilusões amorosas – lidas desde os textos helênicos. Alvo de disputa entre saudosistas e inovadores, a canção sertaneja

⁴⁰ Caldas (1977) mostra-nos que a categoria “sertão/sertanejo” abarcava tudo aquilo que não remetia à então capital federal Rio de Janeiro.

é permeada por diversas influências: desde estilos como polca e rancheira – nos anos 1960 – até o pop/rock internacional nos anos 1980 (e.g. introdução de guitarra elétrica e sintetizadores), além do *heavy metal* e dos multifeitos (as dobras melódicas de guitarras elétricas, caras aos anos 1990, muito se servem de Iron Maiden). Conservam-se, então, além dos duetos, as temáticas dor de corno e saudosismo daquilo que não existiu. Há de se dizer também que os valores hegemônicos históricos são devidamente resguardados à medida que as classes dominantes passam a consumir ou financiar produções artísticas, das quais destacamos o binarismo, heterossexualidade, família radical, casamento e sintonia com o poder instituído.

A forma de cantar as dores do amor mudou. Segundo Caixeta (2016), dispomos de três grandes categorias para nos situarmos em relação ao termo música sertaneja: a) raiz (1920-atual); b) romântica (1960-atual); e c) universitário (2010-atual)⁴¹. Fazem-se notórias, além da distinção formal (e.g. simplicidade/sofisticação em arranjos, inserção ou exclusão de timbres, versificação), os modos de produção, bem como os modos de recepção, caros a cada época – o que, em alguma medida, implica (supostamente) mudanças no gênero (cf. Santos, 2018, 2019; Alonso, 2011; Caixeta, 2016) de maneira dialética.

A despeito do prestígio internacional de Inezita Barroso, a presença feminina ganha destaque neste estilo somente após 2010. Duplas formadas por homens e mulheres (e.g. Cascatinha & Inhana, Wilson & Soraia) ou somente por mulheres (e.g. Irmãs Galvão) constituem uma exceção até então – o que nos mostra uma faceta do nosso legado de uma sociedade patriarcal e sexista. Hoje, com o “Feminejo”, que valoriza, sobretudo, os aspectos artísticos (competência vocal) e éticos (o que se canta) da mulher em contraposição a expressões de sensualidade, são materializados em textos enunciados diversos, os quais, em maioria, excluem subserviência de gênero e remetem, também, à autoestima na vingança.

4.2. O texto-canção

Cabe-nos, em tempo, desfazer alguns mal-entendidos. O primeiro deles centra-se na distinção canção e música. A rigor, a canção é a palavra cantada que se serve da música em termos de base harmônica para a

⁴¹ Aludimos ao termo “atual” para frisar que canções *raiz* e *romântica* são ainda produzidas e constitutivas do chamado “universitário”.

construção e interpretação vocal delimitadas de signos linguísticos da melodia. A música, por sua vez, não carece de palavras, e é admissível que a voz humana exerça a performance da linha melódica destituída de signos linguísticos. Grosso modo, a canção é um *continuum* entre a fluidez da fala ordinária e a fixidez do significante melódico que possui nela mesma uma gramática específica (TATIT, 2012).

Tatit (2012) compreende que o discurso se caracteriza por estruturas sintático-semânticas narrativas organizadas, as quais abarcam unidades de sentido elementares à narratividade:

Num primeiro momento a semiótica se concentrou no estudo das estratégias de persuasão usadas pelo sujeito enunciatório em sua relação com o enunciatário, seu objeto, uma vez que não existe uma verdade exterior a esse contato estabelecido. Preocupava-se também com as inúmeras estratégias de construção de sentido de um texto, cujo princípio mais geral é o percurso do sujeito em direção a um objeto de desejo [...]. Era uma semiótica voltada para as práticas do fazer narrativo. A partir dos anos 80 [...] a partir de uma preocupação do próprio Greimas em construir uma *semiótica das paixões*, essa ciência se volta para a investigação das condições narrativas dos sujeitos, anteriores ao fazer, a partir da compreensão mais exata dos elementos que articulam seus desejos, obrigações, frustrações, esperanças, enfim, de tudo o que provoca, ou paralisa, as ações dos personagens. Uma semiótica voltada para os estados passionais dos sujeitos, para o ser. (OLIVEIRA, 2012, p. 131-2)

Tatit (1996) entende que a canção comporta a intersecção de dois modelos narrativos correlacionados (um linguístico e outro musical) e, ao estabelecer a articulação entre (a) o projeto narrativo da letra e (b) o projeto narrativo da melodia, constitui-se em dar sentido ao tempo, i. e., inscrever-se no projeto mais profundo de atribuição de sentido à canção. A canção comporta, em sua apreensão empírica, uma gramática melódica (TATIT, 2012) ao supor que: (i) os ouvintes consigam depreender unidades sonoras numa sequência de outras do mesmo paradigma (o que nos faz distinguir um jazz de uma bossa nova e de um forró); (ii) mecanismos de reiteração (atrelados à memória) como estribilhos e identidades melódicas; (iii) tonalidade e tensões harmônicas que obedecem a graus regulamentadores de melodia e prolongamentos de durações das vogais, correlatas a tensões melódicas; e, finalmente (iv) a fala ou linguagem oral, que aproxima à música (e.g. canto lírico e sua fixidez) do canto ordinário (a fala ordinária). Nesse ponto, as consoantes cumprem força do ataque rítmico e inteligibilidade de cadeias fonológicas e morfológicas que propiciam a depreensão narrativa, além das vogais que acusam a estrutura melódica e tensões emotivas baseadas na fala, que se apresenta no mesmo campo sonoro em que se funda a gramática dos ritmos (engendradora

dos gêneros) e a gramática das frequências fundadoras das tonalidades.

A nossa leitura de Tatit (1995; 1996; 2012) atesta para que, na canção, a estabilização da fala na melodia não faz destituir seu caráter enunciativo: paixões, temas e figuras apresentam-se tensionados na canção, quer por repetições (temas), extensões (paixões) ou mesmo figurativizações no plano da letra da canção e suas tessituras. Embora Tatit (2012) trate da MPB, há de se considerar o chamamento (Tatit, 2012; Treece, 2003) para formas alternativas de atribuição de valor à canção – intrinsecamente correlata ao significante melódico e a tonemas – e os atuais critérios avaliativos. De acordo com Treece (2003):

O que me parece questionável é a validade de construir uma história da música popular a partir de critérios e linguagem analítica resgatados da tradição crítica contextual, o que pressupõe certas inclusões e exclusões (como podem a música sertaneja, o brega e a Jovem Guarda e o brega e o funk acomodados nessa mesma esquina?). (TREECE, 2003 p. 135)

Alinhando-nos à tônica da valorização das diferenças em contraposição ao pensamento dialético hegeliano, em harmonia com a leitura deleuziana de Nietzsche (2016), entendemos que Tatit (2012) supõe a canção como um fenômeno que se serve do ritmo (MESCHONNIC, 2008), i. e., grosso modo, da subjetivação na/pela linguagem, da fala ordinária e a superação das partilhas dicotômicas caducas relativamente estabilizados nas melodias da canção. Numa palavra, a canção é reconhecida como fenômeno entre a espontaneidade da linguagem ordinária em níveis morfo-sintático-semântico-pragmático/discursivo e a sacralização do cantar (e.g. canto lírico).

4.3. A canção como um gênero do discurso

Ao situar seu *corpus* e refinar, do ponto de vista da Análise Crítica do Discurso, os trabalhos já realizados na bibliografia acerca do *kitsch*, Santos (2018; 2019) serve-se das reflexões de Fairclough (2001) e defende a canção como um gênero do discurso que admite estabilizações relativas nas nuances em cujas variações são notórias, a saber: “estilo”, i.e., no “tenor” (e.g. formalidade, polidez), “modo” (e.g. escritos, falados) e “modo retórico” (i.e., orientação predominante do argumento segundo *ethos*, *logos* e *pathos*) (FAIRCLOUGH 2001). Em sua justificativa, a canção é um gênero do discurso por estar associada a uma prática social, ser dotada de relativa estabilidade, conter um tema predominantemente bucólico (amor) e conter um estilo em que são mostradas nuances da suje-

tividade num complexo emaranhado. Nesta categoria, as distinções entre os estilos são mais nítidas: nem toda canção faz parte de um texto escrito para ser cantado (e.g. *hip-hop* e seu *freestyle*), assim como há vários modos e várias orientações argumentativas. Por entender a pertinência dos timbres e dos arranjos para a construção da semiose e por supor, na esteira de Bakhtin (2004), a intrínseca relação entre o domínio dos signos e a ideologia, o autor atenta para a especificidade destes na categorização externa do gênero, i.e., a distinção também corrente entre raiz, romântico e universitário.

Cumprido, aqui, destacar a relevância da linguagem verbal. Contamos Caldas (1977) que Tonico e Tinoco, ainda na década de 1950, sofriram preconceitos por “falarem errado” ao entoarem suas canções do interior do dialeto caipira. Esta marca de registro é superada por seus predecessores, cujo emprego da 2ª pessoa da gramática para a 2ª pessoa do discurso destoa do uso corrente da variação de prestígio entre os anos 1980-1990 e a consequente hipercorreção, indicativo de excessiva preocupação para com o registro. Já o empreendedor, empresário, cantor e compositor Sorocaba é enfático:

Um dos diferenciais do meu lado compositor [...] foi conseguir traduzir as conversas da galera universitária para a minha música. Eu estava inserido naquele meio, frequentava as mesmas festas, sabia os mesmos dilemas. Testemunhei aqueles papos diferentes fervilhando e os transformei em sertanejo, mas com uma sonoridade mais crua, sem arranjos rebuscados e com o astral lá em cima. A galera ouvia e se identificava – e o segredo de tudo está na linguagem. (SOROCABA, 2017, p. 67)

Para além de corroborar a nossa percepção sobre o registro ou formulações linguísticas que atualizam o discurso e os acontecimentos, vale-se também apontar que Sorocaba implícita aquilo que dissemos acerca do sertanejo romântico e sua excessiva sofisticação em termos de arranjos, performance e alto teor passional da ordem do sofrer por sofrer.

5. *Análise dos resultados*

A contabilização das ocorrências de todas as formas você e tu no *corpus* selecionado indica uma possível confirmação de nossa hipótese inicial. Estudos no campo da Sociolinguística Variacionista realizados por Lopes e Cavalcante (2011) acerca da cronologia do voceamento no português brasileiro confirmam essa mesma hipótese, segundo a qual não se pode negar que o ‘você’, ao longo do tempo, generalizou-se, no português brasileiro, como pronome pessoal, quer variando com o ‘tu’, quer

como tratamento exclusivo. Contudo, fazemos uma ressalva tendo por base os dados analisados em nossa pesquisa: o uso predominante do pronome oblíquo átono ‘te’, que sobressai largamente sobre a forma ‘lhe’, conforme o quadro a seguir.

FORMA VERIFICADA	TOTAL DE OCORRÊNCIAS NO <i>CORPUS</i>
Você	151
Tu	17
você (regido por preposição)	68
Ti	4
Lhe	10
Te	133
seu/sua	100
teu/tua	15
TOTAL DE OCORRÊNCIAS DE FORMAS “VOCÊ”	329
TOTAL DE OCORRÊNCIAS DE FORMAS “TU”	169

Parece flagrante o predomínio das formas você em relação às formas tu na variedade analisada, exceto pelo já mencionado caso do pronome oblíquo átono ‘te’. Essa predominância, ademais, pode ser constatada como um processo em andamento quando observamos as ocorrências em cada recorte estilístico/temporal do *corpus*, que se divide em três segmentos:

- 30 canções do estilo **raiz**, produzidas aproximadamente entre 1930 e 1960;
- 26 canções do estilo **romântico**, produzidas aproximadamente entre 1960 e 2008;
- 31 canções do estilo **universitário**, produzidas desde 2008.

Como veremos mais adiante, há de modo geral um número menor de ocorrências das formas verificadas no recorte do estilo raiz em relação aos demais. Isso possivelmente se deve a uma característica do próprio estilo, pois as canções sertanejas dessa vertente possuem, muitas vezes, um caráter narrativo: é muito comum que as letras se aproximem dessa tipologia textual, com um “eu” que conta histórias ou passagens para produzir um efeito poético – característica essa que se dilui nos estilos posteriores, nos quais prevalece um tom de interlocução direta que privilegia bastante o uso da segunda pessoa do singular.

Ainda assim, é possível notar, nas canções do estilo raiz selecionadas para compor o *corpus* analisado, uma predominância do uso do

pronome ‘tu’ em relação a ‘você’, bem como da forma ‘ti’ – ainda que o número de ocorrências do pronome oblíquo tônico seja relativamente baixo. Por sua vez, as demais formas observadas parecem em equilíbrio dentro desse recorte estilístico-temporal.

FORMA VERIFICADA	TOTAL DE OCORRÊNCIAS NO RECORTE DO ESTILO RAIZ
Você	5
Tu	16
você (regido por preposição)	1
Ti	3
Lhe	3
Te	3
seu/sua	12
teu/tua	10

Ao analisarmos isoladamente as canções do estilo romântico, porém, a predominância das formas ‘você’ (com a já mencionada exceção de ‘te’) é bastante notável:

FORMA VERIFICADA	TOTAL DE OCORRÊNCIAS NO RECORTE DO ESTILO ROMÂNTICO
Você	44
Tu	1
você (regido por preposição)	26
Ti	1
Lhe	2
Te	43
seu/sua	26
teu/tua	3

É importante salientar que, no recorte do estilo raiz, apenas em três canções foi observado o uso de formas concorrentes. Isso ocorreu em “Terra roxa”, de Tião Carreiro & Pardinho, além de “Colcha de retalhos”, e “Índia”, de Cascatinha & Inhana. No primeiro caso, a ocorrência se justifica pelo fato de a canção narrar uma história em que dois personagens dialogam, de modo que um deles utiliza o pronome *você* e o outro a variável *tu*. O segundo e o terceiro, por sua vez, foram as únicas canções desse recorte em que formas concorrentes efetivamente apareceram no mesmo texto.

Em “Colcha de retalhos”, o texto é inteiramente permeado por ocorrências de formas *tu*: o próprio pronome ‘tu’ aparece explicitamente duas vezes e é marcado pela conjugação verbal em outras sete ocasiões;

além dele, o oblíquo átono ‘te’ ocorre uma vez. Porém, o possessivo ‘seu’ ocorre duas vezes, em detrimento do equivalente ‘teu’:

Aquela colcha de retalhos que **tu** fizeste
Juntando pedaço em pedaço foi costurada
Serviu para o nosso abrigo em nossa pobreza
Aquela colcha de retalhos está bem guardada

Agora na vida rica que **estás** vivendo
Terás como agasalho colcha de cetim
Mas quando chegar o frio no **seu** corpo enfermo
Tu há de lembrar da colcha e também de mim

Eu sei que hoje não **te** lembra dos dias amargos
Que junto de mim **fizeste** um lindo trabalho
E nessa sua vida alegre **tens** o que **queres**
Eu sei que **esqueceste** agora a colcha de retalhos

Agora na vida rica que **estás** vivendo
Terás como agasalho colcha de cetim
Mas quando chegar o frio no **seu** corpo enfermo
Tu **hás** de lembrar da colcha e também de mim (RAUL TORRES s/d)
(grifos nossos)

Já em “Índia”, há um eu-lírico⁴² que se dirige diretamente à personagem que intitula a canção, ora tratando-a como ‘você’ e ora como ‘tu’ (implícito pela conjugação verbal), bem como oscilando entre os possessivos seus/teus e sua/tua:

Índia **seus** cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice deste **seu** olhar
Índia da pele morena
Tua boca pequena eu quero beijar.
Índia sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero **lhe** dar
Todo meu grande amor.
Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-**lhe** adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos **teus**.
Índia levarei saudade
Da felicidade que **você** me deu

⁴² Acusamos a inexistência de convenção terminológica para tratar canção. Servir-nos-emos do termo próprio a literatura por conta de sua facilidade referencial entre os nossos interlocutores.

Índia a sua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai (CASCATINHA (versão), 1962) (grifos nossos)

Para Bagno (2003), a coexistência de variantes linguísticas é um fenômeno natural na comunicação entre indivíduos. Por isso não é surpreendente que as formas você e tu sejam tão usadas nas letras das canções, sem causar estranhamentos comunicativos aos ouvintes/usuários. Com efeito, ao debruçarmo-nos sobre o recorte do estilo romântico, porém, constatamos que o número de canções em que formas você e tu coexistem é bem maior: das 26 canções que constituem esse segmento do *corpus*, em 11 verificou-se a ocorrência de ambas.

É importante salientar, no entanto, que em apenas 2 dessas 11 situações notou-se a presença de formas efetivamente concorrentes. Isso aconteceu com os possessivos em “Evidências”, de Chitãozinho e Xororó (‘tuas’ e ‘seu’) e “Estou apaixonado”, de João Paulo e Daniel (‘sua’ e ‘teu’). Nas demais situações, o que observamos foi a ocorrência do pronome oblíquo átono ‘te’ em textos nos quais apareceram formas ‘você’.

Uma tendência parecida foi observada nos dados do recorte do estilo universitário, que revela uma predominância ainda maior das formas ‘você’ – novamente com a única exceção do pronome oblíquo átono ‘te’:

FORMA VERIFICADA	TOTAL DE OCORRÊNCIAS NO RECORTE DO ESTILO UNIVERSITÁRIO
Você	102
Tu	0
você (regido por preposição)	41
Ti	0
Lhe	5
Te	87
seu/sua	62
teu/tua	2

É possível observar que, em relação aos outros recortes, os dados do estilo universitário parecem demonstrar uma crescente consolidação das formas “você” ao longo do tempo. Dentro desse segmento, composto por 31 canções, observamos que em 14 delas houve a ocorrência simultânea de formas “você” e “tu”.

No entanto, reforçando a tendência observada anteriormente, 13 desses casos são ocorrências do pronome átono ‘te’ em simultaneidade

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

com formas “você”. Ademais, a única exceção é na verdade uma exceção apenas parcial: na canção “Ciumenta”, de César Menotti & Fabiano (2007), há ligeira predominância das formas “tu”, pois ao pronome reto ‘você’ contrapõem-se o pronome oblíquo átono ‘te’ e o possessivo ‘teu’:

Saia dessa paranoia
De dizer que tenho outra
Porque assim você vai ficar louca
É uma barra o teu ciúme possessivo
Nunca põe fé naquilo que eu digo
Me liga toda hora pra saber
Com quem é que eu estou
No futebol com os amigos
Ou em qualquer lugar que eu vou

Ciumenta
Para de ser tão ciumenta
Desse jeito nenhum homem te aguenta
Para, eu já não sei o que fazer

Ciumenta
Para de ser tão ciumenta
Desse jeito nenhum homem te aguenta
Se liga ou você vai me perder

Saia dessa paranoia
De dizer que tenho outra
Porque assim você vai ficar louca
É uma barra o teu ciúme possessivo
Nunca põe fé naquilo que eu digo
Me liga toda hora pra saber
Com quem é que eu estou
No futebol com os amigos
Ou em qualquer lugar que eu vou

Ciumenta
Para de ser tão ciumenta
Desse jeito nenhum homem te aguenta
Para, eu já não sei o que fazer

Ciumenta
Para de ser tão ciumenta
Desse jeito nenhum homem te aguenta
Se liga ou você vai me perder

Ciumenta
Para de ser tão ciumenta
Desse jeito nenhum homem te aguenta
Se liga, ou você vai me perder (TCHÊ DO SWING, s/d) (grifos nossos)

Enfim, os dados gerais das ocorrências em cada recorte corroboram a ideia de que pode estar ocorrendo uma crescente predominância das formas “você” sobre as formas “tu”:

RECORTE ESTILÍSTICO-TEMPORAL	TOTAL DE OCORRÊNCIAS DE FORMAS “VOCÊ”	TOTAL DE OCORRÊNCIAS DE FORMAS “TU”
Raiz	21	32
Romântico	98	48
Universitário	210	89

Cumprido notar, todavia, que a maior parte das ocorrências das formas ‘tu’ corresponde ao pronome átono ‘te’ – o qual, como observado, diversas vezes foi usado em concomitância com formas “você”. Esse dado parece indicar um processo de incorporação desse pronome ao sistema de usos da forma “você” na variedade do português brasileiro que foi analisada.

Por fim, cabe salientar que muito embora o falante do português brasileiro detenha a possibilidade de escolha das formas de uso de ‘você’ e ‘tu’ (Bagno 2007), os dados inquiridos em nossa pesquisa, revelam a predominância da forma ‘você’ para referir-se a segunda pessoa do singular. Essa constatação está em consonância com os estudos sociolinguísticos de Borgatto, Bertin e Marchezi (2011), Lopes e Cavalcante (2011), Mota (2008) e Faraco (2003), dentre outros. Esses autores atestam que, no português do Brasil, na maioria das regiões ou nas mais diversas situações comunicativas, os pronomes de tratamento ‘você’ e ‘vocês’ têm substituído os pronomes pessoais ‘tu’ e ‘vós’.

6. Considerações finais

No seminal *Curso de linguística geral* (SAUSSURE, 2006), o mestre genebrino já apontava para que, ao contrário das ciências naturais, em se tratando da linguagem verbal, é a perspectiva que constrói o objeto. Teorias discursivas de lastros os mais diversos parecem apropriar-se do enunciado da construção discursiva do fenômeno com a devida ênfase aos fatores sociais atinentes. Já no âmbito da sociologia contemporânea, defende-se a ideia de que a beleza e seu inverso não estão nos fenômenos muito menos nos olhos de quem os vê, mas nas práticas e discursos que constroem o próprio olhar. A história mostra-nos que a canção sertaneja, em seu decurso, foi alvo de derrisão e estigmas os mais diversos: do ponto de vista estrutural (e.g. harmonia, melodia, tensões, paixões, figuras e

temas), nada as distingue de outros gêneros senão seu valor construído no âmbito das formações discursivas – de outro modo: dizer que a canção sertaneja é menor em relação à MPB equivale a dizer que o dialeto caipira é inferior às variantes de prestígio. Dos estigmas, amplamente difundidos por grupos intelectuais entre os anos 1960-80, cumpre-nos apontar o fator político. Em seu decurso, a canção sertaneja filiou-se ao poder instituído e a história parece ter apresentado notórias mudanças nos anos 1980, quer pela aproximação de Jair Rodrigues, quer pelo agraciamento de Fafá de Belém à “Nuvem de lágrimas” (DEBÉTIO; REZENDE, 1986) animada por Chitãozinho & Xororó: da ordem da ética ou da estética, a dupla contribuiu para uma importante passagem para o estilo (cf. ALONSO, 2011; SANTOS, 2019).

Em estudo encomendado pelo ECAD, lê-se que o sertanejo é o estilo musical mais consumido no país, quer via execuções públicas, quer nas plataformas de streaming. Compreendemos que a materialidade é inscrita por fenômenos discursivos e sociais e que se trata também de um entretenimento. Cabe a nós, pesquisadores, despirmos as vestes lisonjeiras mas preconceituosas e melhor compreender fenômeno a partir de diferentes saberes (DELEUZE, 2013), de modo perspectivista, experimentalista, pluralista e dinâmico – como nos ensina Nietzsche, i.e. *para além do bem e do mal*.

Por fim, a análise feita em relação ao emprego dos pronomes tu e você, suas formas oblíquas e seus respectivos possessivos no gênero canção em seus estilos sertanejos confirmou o que muitos pesquisadores (ZILLI, 2009; Mota, 2008; Bagno, 2007; Ribeiro, 2005) já desvelaram: a língua é plural, diversificada e heterogênea. O falante faz suas escolhas linguísticas de acordo com as circunstâncias comunicativas para alcançar seus objetivos vigentes. Desse modo, algumas formas linguísticas caem em desuso ou raramente são utilizadas, sobretudo em contextos específicos e outras se tornam mais usuais. Essa tendência, de fato, parece ter sido confirmada por este trabalho, no qual se constatou uma predominância crescente das formas você no *corpus* analisado ao longo do tempo. A única exceção – o pronome oblíquo átono ‘te’, cuja ocorrência foi mais de dez vezes maior que a da variável concorrente ‘lhe’ (133 contra 10, considerando todos os estilos analisados) –, aponta na direção de um processo de incorporação: uma forma que, ainda que pertencente ao arcaísmo das formas “tu”, que parecem apresentar tendência ao desuso, aos poucos pode estar sendo aglutinada aos usos e flexões das formas “você” – o que se configuraria, talvez, como uma irregularidade em vias

de consolidação na língua portuguesa falada no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALKMIN, T. M. Sociolinguística. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (Orgs). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

ALONSO, G. *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Niterói: Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF), 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Te-se-2011_Gustavo_Alonso.pdf>. Acesso em 18 de abr. 2018.

AMARAL, A. *O dialeto caipira*. 3. ed. São Paulo: Hucitec-SCET-CEC, 1976. [1920].

ARAÚJO, L. B. M. O dialeto caipira: contribuições de Amadeu Amaral para a produção de um acontecimento discursivo”. *Anais do VI Colóquio e I Instituto da Associação Latino-Americana de Estudos de Discurso – ALED Brasil*– Estudos do discurso: questões teórico-metodológicas, sociais e éticas. São Carlos, 27-30 de julho de 2016.

BORGATTO, A.; BERTIN, T.; MARCHEZI, V. *Tudo é linguagem: língua portuguesa*. 6º ano. 2. ed. São Paulo: Ática, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN): Língua Portuguesa*. Brasília: MEC, 1998.

BATISTA JR, J. R. L.; SATO, D. T.; MELO, I. F. *Análise do discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.

BAGNO, M. *A norma oculta: língua & poder na sociedade brasileira*. São Paulo: Parábola, 2003.

_____. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola, 2007. p. 40.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Hucitec, 2003.

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2009.

CASTILHO, A. T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.

CASTRO, V. *A Resistência de Traços do Dialeto Caipira: estudo com base em Atlas Linguísticos Regionais Brasileiros*. Tese apresentada ao Curso de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2006.

CAIXETA, S. P. *Agora eu fiquei doce: o discurso da autoestima no sertanejo universitário*. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Unesp, 2016.

CALDAS, W. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1977.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 1. São Paulo, 34, 1995.

_____. *Foucault*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013.

FARACO, C. A. *O tratamento você em português: uma abordagem histórica*. Fragmenta, v. 13, Curitiba, 1996. p. 51-82

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *A Arqueologia do saber*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

ECAD COMPROVA: SERTANEJO É O RITMO MAIS OUVIDO NO BRASIL. ECAD. Disponível em: <<https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/ecad-comprova-sertanejo-e-o-ritmo-mais-ouvido-no-brasil.aspx>>. Acesso em: 25 de nov. de 2019.

FERNANDO & SOROCABA. *Ainda existem caubóis: a saga da dupla que transformou o sertanejo no ritmo mais ouvido do país* / Fernando & Sorocaba. 1. ed. São Paulo: Paralela, 2017.

LABOV, W. *Padrões sociolinguísticos*. Trad. de Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008 [1972].

LOPES, C. R. S.; CAVALCANTE, S. *A cronologia do voçamento no português brasileiro: expansão de você-sujeito e retenção do clítico -te*.

2011. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/386164/mod_resource/content/1/texto%20%204.pdf>. Acesso em 14 de nov. 2019.

MATEUS, M. H. M. *A mudança da língua no tempo e no espaço*. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2005-mhmateus-nova_gramatica.pdf>. Acesso em 08 de nov. 2019.

MARTINS, M. S. C. *Saussure e o curso de linguística geral: valores, confrontos, desconstruções*. Campinas: Mercado das letras, 2013.

MOTA, M. A. *A variação dos pronomes 'tu' e 'você' no português oral de São João da Ponte (MG)*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RIBEIRO, A. L. de M.; COELHO, S. M. *Segunda pessoa manifesta em "Tu": Um exemplo de arcaísmo linguístico?* UNIPAM, 2005.

SANTOS, J. C. R. Interface entre os estudos da tradução e a análise crítica do discurso: uma proposta de aplicação. *INVENTÁRIO* (Universidade Federal da Bahia, *on-line*), 2018.

_____. *Ai se eu te pegoi!*: Um caso de (in)fidelidade: uma leitura holística do hit e suas traduções à luz da Análise Crítica do Discurso e dos Estudos de Tradução. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2019.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1973].

SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto / Johan Sundberg; tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão*. 1. ed. 1. reimpressão revista. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2018.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Escuta, 1996.

TARALLO, F. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo, Ática, 1994.

TEECE, D. Melodia, texto e O cancionista de Luís Tatit. *Revista Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. FFLCH/Ed. 34, n. 4 e 5, 2003.

YIN, Roberto K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Trad. de Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. São Paulo: Parábola, 2006.

ZILLI, G. N. *Por que “tu” e não “você”?*. UNESC: Criciúma, 2009.