

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

CRISTIANE DA SILVA FERREIRA

***ETHOS* DISCURSIVO NA CONSTITUÊNCIA LÍTERO-
MUSICAL DA MODA DE VIOLA**

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

CRISTIANE DA SILVA FERREIRA

***ETHOS* DISCURSIVO NA CONSTITUÊNCIA LÍTERO-
MUSICAL DA MODA DE VIOLA**

DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Tese apresentada à Banca Examinadora, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Língua Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Jarbas Vargas Nascimento.

SÃO PAULO

2015

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter concretizado esse sonho, dando-me forças quando a vontade de desistir parecia maior.

Ao meu orientador, Professor Doutor Jarbas, profissional e ser humano digno de admiração e respeito. Obrigada pela paciência e compreensão com que me orientou nessa caminhada, respeitando os meus passos.

Ao meu pai, que me apresentou, desde cedo, o universo da moda de viola e não mediu esforços para me auxiliar na concretização desse trabalho.

À minha mãe, que sempre respeitou as minhas próprias escolhas.

Ao meu irmão, Márcio, que foi a minha fonte de inspiração nos estudos. Foi no silêncio de suas palavras que descobri o sentido dos estudos na vida.

À minha Irmã, Tati, pelo carinho e sensibilidade.

Ao Pedrinho, sobrinho querido, que desde cedo se mostrou seduzido pelo mundo mágico e encantador dos livros.

Ao Murilo, sobrinho gracioso, por me distrair das horas incessantes de estudo com seu sorriso, choros e gritos.

À minha cunhada Luciana, que me influenciou a ingressar no mundo das letras.

Ao professor de violão e amigo, Jube (*in memoriam*), pela amizade e pelas ricas discussões sobre moda de viola.

À amiga Valéria, que me ajudou a tornar esse trabalho possível, pois seu conhecimento musical possibilitou a construção dos diagramas melódicos que

constam da análise. Minha gratidão vai além disso, pois és, sem dúvida, uma pessoa especial e iluminada, cuja amizade me orgulha.

Ao amigo Silvan, pessoa boníssima, que não mede esforços para deixar sua contribuição por onde passa.

À amiga Josiane, a quem me reporto com alegria, por sua sensibilidade e doçura diante da vida.

À amiga Dani, pela amizade sincera e pelo companheirismo.

Ao amigo Moacir, cuja paciência e sabedoria me animaram, quando me faltaram forças e ânimo para concluir a tese.

Ao Michel, profissional admirável, que muito me auxiliou nas discussões acerca do componente musical do *corpus*.

Ao professor e amigo Ronaldo, que não hesitou em dispor de seu tempo para discutirmos alguns fatos históricos importantes para essa pesquisa.

Ao grupo Poeira Brasil, em especial ao Álvaro Pequeno, por manter viva a música de raiz na cidade de São Roque e região.

Ao Osvaldo, pela generosidade em ceder o instrumento musical para que fosse realizada a construção dos diagramas melódicos.

Ao violeiro e compositor Ramiro Viola, que gentilmente atendeu aos meus e-mails, para esclarecer as dúvidas a respeito da moda de viola.

À CAPES, pelo financiamento da bolsa de doutorado, sem a qual seria impossível realizar essa pesquisa.

RESUMO

FERREIRA, C.S. *Ethos discursivo* na constituição lítero-musical da moda de viola. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa trata sobre o *ethos* discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola produzida na década de 1950, em São Paulo. Para tanto, traçamos como objetivo principal examinar de que forma a incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo opera na construção da identidade do enunciador do discurso da moda de viola e nos oferece elementos para identificarmos diferentes interdiscursos que comprovem sua ação fundadora. O tema mostra-se de grande relevância social e acadêmica, pois amplia o estudo de uma das principais manifestações culturais de sujeitos que compuseram o cenário histórico-social e cultural de São Paulo, que é a moda de viola; além de discutir sobre a eficácia do *ethos* no processo de constituição lítero-musical. Diante disso, defendemos a tese de que o *ethos* discursivo, apreendido em sua dimensão intersemiótica, que compreende os componentes linguístico e melódico, explicita um corpo consagrado, de forma a revelar a ação fundadora do discurso da moda de viola. O *corpus* é constituído por textos da moda de viola os quais, conforme Ribeiro (2006b), são exemplos dos mais conhecidos e tocados atualmente. Para tanto, embasamo-nos nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa, advindos dos estudos de Maingueneau (1997, 2007, 2008, 2009, 2010, 2013, 2015) e nos estudos de Costa (2011), acerca do discurso lítero-musical. Tendo em vista uma apreensão mais consistente do *ethos* discursivo, inserimos a metodologia de análise de canção proposta por Tatit (2012). As análises apontam que o enunciador investe-se de um *ethos* que valoriza as práticas identitárias alojadas na memória discursiva do co-enunciador, de modo a revelar a ação fundadora do discurso da moda de viola.

Palavras-chave: Análise do Discurso, cenografia, *ethos* discursivo, discurso lítero-musical, moda de viola.

ABSTRACT

This study deals with the discursive *ethos* in the literary and musical constituency of country music manner- songs written in verse based on oral narratives that express their composers' rural context and whose musical accompaniment is made only by the guitar - produced in 1950's in São Paulo. Our main objective is to examine how the incorporation of the discursive *ethos*'s intersemiotic traits operates in the construction of the identity of the country music manner songs enunciator's discourse and provides us with different interdiscourses evincing their underlying pretexts. This work's subject has great social and academic relevance, contributing to studies of one of the main cultural expressions of the people who compound São Paulo's historic, social and cultural scenario, which is the country music manner, as well as discussing the *ethos*'s efficiency in the literary and musical genesis. Thus, we advocate that the discursive *ethos* - comprehended in its intersemiotic dimension, including the linguistic and melodic components - reveals an enshrined *corpus*, revealing the founding intentions of country music manner's discourse. The corpus is composed of song lyrics, which are nowadays, according to Ribeiro (2006b), the most known and played ones. For this purpose, we based this study on the theoretical and methodological assumptions of the French Discourse Analysis, specifically Maingueneau's theoretical works and the studies of Costa (2011) about the literary and musical discourse. In view of a more consistent apprehension of the discursive *ethos*, we introduced the methodology of song analysis proposed by Tatit. The analyses showed that the enunciator invests himself of an *ethos* which values the identity practices established in the discursive memory of the co- enunciator, revealing the founding intentions of the country music manner songs' discourse.

Keywords: Discourse Analysis, scenography, discursive *ethos*, literary and musical discourse, country music manner songs'.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I- A ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS PRINCÍPIOS.....	8
1.1. Breve trajetória da Análise do Discurso de linha francesa.....	8
1.2. A Análise do Discurso na atualidade.....	12
1.2.1. Discurso, enunciado e texto	15
1.2.2. Da concepção de discurso para a noção de interdiscurso.....	17
1.2.3. O primado do interdiscurso	19
1.2.4. Posicionamento, redes de memória e arquivo.....	21
1.2.5. Memória discursiva e construção social.....	24
1.2.6. Gêneros de discurso.....	26
1.2.6.1. Os diferentes modos de gêneros instituídos	29
1.2.6.2. O gênero de discurso canção de viola	30
1.3. Discursos Constituintes.....	33
1.3.1. A constituição literária e musical.....	36
1.3.2. A noção de paratopia.....	40
1.4. Cenas de enunciação.....	42
1.4.1. Cena englobante, cena genérica e cenografia.....	43
1.4.2. Cenografia e gênero de discurso.....	46
1.4.3. Cenas validadas.....	47
1.5. Uma prática intersemiótica.....	48
1.5.1. Níveis de descrição no discurso lítero-musical	50
1.5.1.1. Figurativização, passionalização e tematização.....	52
1.5.1.2. A dicção do intérprete.....	54
1.5.2. O processo descritivo do diagrama melódico.....	56

CAPÍTULO II- *ETHOS* DISCURSIVO.....60

2.1. A trajetória da noção de <i>ethos</i>	60
2.1.1. Aristóteles.....	61
2.1.2. Barthes.....	63
2.1.3. Ducrot.....	64
2.1.4. Amossy.....	65
2.1.5. Charaudeau.....	67
2.1.6. Maingueneau.....	68
2.2. <i>Ethos</i> discursivo, gênero de discurso e cenografia.....	71
2.3. <i>Ethos</i> discursivo e estilo (código linguageiro).....	73
2.4. <i>Ethos</i> discursivo e identidade cultural.....	75
2.5. <i>Ethos</i> discursivo e musicalidade.....	77
2.6. <i>Ethos</i> discursivo e as noções de incorporação e fiador.....	79

CAPÍTULO III- CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO DA MODA DE VIOLA.....82

3.1. O ambiente político- social de São Paulo na década de 1950.....	82
3.2. Os movimentos estético-musicais na década de 1950.....	88
3.3. A cultura popular e o caipira.....	96
3.4. A moda de viola e o violeiro.....	101
3.5. A contribuição do rádio para a divulgação da moda de viola.....	106
3.6. Os temas das letras de moda de viola na década de 1950.....	110
3.7. O escritor e o cantor da moda de viola.....	112

CAPÍTULO IV- O DISCURSO LÍTERO-MUSICAL DA MODA DE VIOLA.....114

4.1. A constituição lítero-musical do discurso da moda de viola.....	114
4.2. A pretensão auto e heteroconstituente.....	120
4.3. A paratopia criadora e o discurso da moda de viola.....	125
4.4. O enunciador do discurso da moda de viola.....	128
4.5. O <i>archéion</i> lítero-musical: um legado para a sociedade.....	130

**CAPÍTULO V- *ETHOS* DISCURSIVO E SUA IMPLICAÇÃO INTERSEMIÓTICA
NA CONSTITUÊNCIA LÍTERO-MUSICAL DA MODA DE
VIOLA.....135**

5.1. Texto 1: Ferreirinha.....	140
5.2. Texto 2: As três cuiabanas.....	149
5.3. Texto 3: Irmão do Ferreirinha.....	159
5.4. Texto 4: Preto fugido.....	168
5.5. Texto 5: Boi Soberano.....	181
5.6. Texto 6: Preto de alma branca.....	194
5.7. Texto 7: Catimbau.....	204
5.8. Texto 8: Rei do Gado.....	215
5.9. Texto 9: Terra Roxa.....	225
5.10. Texto 10: Milagre da vela.....	236

CONCLUSÃO.....246

REFERÊNCIAS.....252

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema o estudo do *ethos* discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola produzida em São Paulo, na década de 1950. Trata-se de uma categoria produtiva, que nos permite lançar um olhar singular para esse discurso, à medida que revela aspectos referentes à identidade, às relações interdiscursivas e aos aspectos históricos e socioculturais, que interessam à nossa pesquisa.

Tendo em vista que o *ethos* implica uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, assumimos como hipótese que a incorporação de seus traços intersemióticos produz efeitos de sentido que atestam a constituição lítero-musical da moda de viola. A constituição do *ethos* discursivo na canção se dá a partir da compatibilidade entre letra e melodia, não sendo viável, portanto, apreendê-lo somente por meio da dimensão verbal do discurso.

Essa compatibilidade, na realidade, comprova que os diferentes suportes semióticos que integram a mesma prática discursiva mantêm entre si uma relação de interdependência, pois o sistema de restrições semânticas do discurso não se restringe exclusivamente ao domínio verbal. Diante disso, entendemos que Maingueneau (2008a) amplia o campo de atuação da Análise do Discurso, (doravante AD), ao permitir que essa disciplina se abra para as práticas discursivas intersemióticas, no sentido de apreender a natureza heterogênea da linguagem.

Isso posto, aliamos-nos à Semiótica da Canção, proposta por Tatit (2012), para apreendermos, a partir da relação entre a dimensão linguística e a melódica, os traços intersemióticos do *ethos* discursivo. Essa abordagem de *ethos* se mostra pertinente, pois promove uma discussão sobre sua atuação no processo de constituição do discurso lítero-musical, além explicitar as estratégias linguístico-discursivas que atuam no funcionamento do discurso da moda de viola.

Tatit (2012) desenvolveu uma metodologia de análise de canção após constatar que todas as canções possuem uma base de entoação análoga à

fala, como se o cancionista¹ estivesse instruindo quanto a um modo de dizer. Contudo, a diferença básica entre canção e fala advém do fato de que a segunda, por sua natureza efêmera, descarta a cadeia fônica tão logo o enunciado seja verbalizado. Na primeira, a frequência² e a duração³ estabilizam a melodia, estabelecendo *uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade*, para que a canção seja perenizada, explica Tatit (2012, p. 15).

Embora nosso interesse seja o discurso da moda de viola, a dimensão melódica incide diretamente sobre a constituição do *ethos* discursivo, cujo modo de dizer não pode estar apartado do conteúdo da letra. Esse modo de dizer institui não somente um estilo musical denominado moda de viola, mas um comportamento que tem a pretensão de atribuir sentidos aos atos da coletividade. Por isso, propomos, com Costa (2011), inserir o discurso da moda de viola em um campo que evidencia sua dimensão musical, mas sem desertar o literário, posto que também é regido pelo processo criativo que o rege. Estamos nos referindo ao campo discursivo lítero-musical.

Diante disso, consideramos que o discurso lítero-musical pertence ao discurso constituinte, pois funda, no discurso, a própria concepção de canção popular brasileira, de modo que está relacionado à cultura e à tradição do país. Isso mostra o quanto nossa pesquisa é relevante, posto que abordaremos, de forma sistematizada, uma prática discursiva que, arraigada na memória social, constitui um arquivo da sociedade.

O interesse pelo tema foi despertado no âmbito familiar, onde o discurso da moda de viola é cultuado e propagado por gerações, constituindo a memória discursiva dos sujeitos que se inserem nesse meio. Oriundos do interior paulista, deparamo-nos constantemente com tais discursos, principalmente em manifestações culturais, que pertencem à tradição regional. Portanto, estamos diante de discursos investidos de significância por esses sujeitos.

Além disso, a moda de viola é um dos estilos musicais mais remotos e representativos da cultura do homem caipira. Baseado na literatura oral-popular, o discurso da moda de viola apresenta vestígios estilísticos e

¹ Tatit (2012) emprega o termo cancionista para se referir ao compositor e ao intérprete da canção.

² A frequência indica o número de ocorrências de um evento em um determinado intervalo de tempo.

³ Indica o período de tempo em que a música acontece.

temáticos do Romancero Ibérico Tradicional, conforme verificou Sant'Anna (2000) em seu expressivo estudo acerca do cancioneiro caipira.

Os romances são textos musicais recitativos, cuja realização se dava por uma só voz, com o acompanhamento de um instrumento musical, geralmente a viola. Transmitidos pela tradição oral, os romances mais antigos tematizavam os fatos heroicos, contemplavam temas religiosos, episódios novelescos em torno do amor, da inveja e da morte.

Entoada ao som da viola por uma dupla de cantadores, a moda de viola configura-se em uma canção lírico-narrativa, cuja entoação melódica assemelha-se à melodia da fala cotidiana. Lima (1997), folclorista, musicista e propagador da cultura brasileira, explica que a melodia da moda de viola é lenta e o ritmo similar ao falar habitual, porque o interesse preferencial é a narrativa. Diante disso, o público assume o papel de ouvinte para atentar-se ao que é “co(a)ntado”.

A moda de viola, portanto, é oriunda do romancero ibérico, que ultrapassou as fronteiras geográficas devido à expansão marítima empreendida por Portugal e Espanha, a partir do século XIV. Em terras brasileiras, o romancero foi introduzido pelos jesuítas, que tinham o intuito de empregá-lo na catequização dos índios, e, mais tarde, reproduziu-se por várias regiões do país. Na região Nordeste, onde há maior variedade de temas do Romancero Tradicional, segundo Sant'Anna (2000), consolidou-se na literatura de cordel; enquanto nas regiões Sudeste e Centro-Oeste, berço da cultura caipira, configurou-se na moda de viola.

Não por acaso, a moda de viola também foi incorporada e disseminada pelos tropeiros e boiadeiros, a partir do século XVII, que cruzavam com suas tropas e comitivas as regiões caipiras recrutando, inclusive, homens dispostos a abandonar a vida pacata que o rancho e a roça proporcionavam. Segundo o documentário *Os Tropeiros*⁴, a viola era um dos apetrechos obrigatórios em meio à bagagem da tropa, pois garantia a animação e a socialização dos

⁴ Documentário produzido pelo programa televisivo Globo Rural, em 2006, exibe a rota do tropeirismo refeita por uma equipe de jornalistas e peões que percorreu 1270 quilômetros, em 66 dias, montada sobre o lombo de muares. A tropeada partiu de Cruz Alta, RS, considerada o berço do tropeirismo, prosseguindo rumo à cidade de Sorocaba, interior de São Paulo, onde ocorria a maior e mais importante feira de muares do país até o ano de 1897.

peões, que permaneciam meses nas estradas.

Ademais, o isolamento desses homens pelos rincões suscitavam seu imaginário, fazendo destes sujeitos predispostos a criarem histórias e *causos*. Essa assertiva, de certa forma, explica porque a imagem do boiadeiro foi inserida no discurso de muitas letras de moda de viola.

No ano de 1929, esse estilo musical foi introduzido por Cornélio Pires e um grupo de legítimos violeiros de Piracicaba, na capital paulista, onde foi apropriado pela primeira vez pela indústria fonográfica. O sucesso foi imediato, pois seu discurso convergia com as práticas discursivas do migrante rural; enquanto a classe média e a elite lançavam-lhe olhares de menosprezo.

Entendemos que esse discurso não se trata meramente de um entretenimento musical, mas de uma prática social, na medida em que revela as relações complexas nas quais o enunciador está inserido, ou seja, o seu posicionamento e sua identidade social.

Ainda assim, o discurso da moda de viola tem pouca visibilidade na academia, talvez por se tratar de uma produção popular, cujos textos podem parecer, à primeira vista, irrelevantes, dada a ausência de requintes estéticos. Mesmo que esses textos se revistam de uma simplicidade estética e musical, afastamo-nos de uma possível ideia que estenda tal simplicidade também ao seu discurso.

Para isso, fundamentamo-nos nos pressupostos teórico-metodológicos da AD, mais especificamente nos estudos de Maingueneau (2008a), pois esse concebe a enunciação como correlato de uma determinada posição sócio-histórica. Pautados em Geertz (2013), também concebemos o discurso da moda de viola como mecanismo cultural, que desempenha a função de orientar e controlar o comportamento do homem, ou melhor, do migrante rural, que acabava de se inserir em um espaço cultural totalmente novo do que estava habituado.

Dessa forma, entendemos que o *corpus* privilegiado neste trabalho só pode ser compreendido com mais profundidade, se considerado o seu pertencimento no discurso constituinte. Sendo o *ethos* um dispositivo analítico da AD responsável por esse pertencimento, assumimos o seguinte problema de pesquisa: em que medida o *ethos* discursivo, apreendido em sua dimensão

intersemiótica, que compreende o componente linguístico e melódico, explicita na cenografia e no interdiscurso da moda de viola produzida, em São Paulo, na década de 1950, uma constituição lítero-musical?

Nossa tese é a de que a incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo, desvelado na cenografia e no interdiscurso, revela um corpo consagrado, propagador de aspectos culturais, que atestam a constituição lítero-musical da moda de viola.

O objetivo geral consiste, portanto, em examinar de que forma a incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo operam na construção da identidade do enunciador do discurso da moda de viola e nos oferece elementos para identificarmos diferentes interdiscursos que comprovem a sua ação fundadora de discurso constituinte.

Quanto aos objetivos específicos, importa-nos: identificar o movimento artístico, político e cultural na moda de viola produzida na década de 1950; verificar como as relações interdiscursivas que perpassam o discurso da moda de viola atuam na constituição do homem caipira; identificar as estratégias linguístico-discursivas que se manifestam na cenografia para que o *ethos* conquiste a adesão do co-enunciador⁵; verificar aspectos culturais e identitários do homem caipira revelados pela paratopia.

Frente a isso, interessam-nos os discursos da moda de viola produzidos na década de 1950, em São Paulo, considerado o centro produtor desse discurso. A escolha por esse período justifica-se pelo fato de que foi uma década bastante produtiva e promissora para a moda de viola, na qual despontaram discursos considerados clássicos, conforme Ribeiro (2006b), por serem os mais conhecidos pela população, como, por exemplo, *Ferreirinha*, *As três cuiabanas*, *Boi Soberano*, *Rei do Gado*, *Terra Roxa* e *Milagre da vela*.

Integram, portanto, nosso *corpus*, 10 textos de moda de viola que, embora produzidos na década de 1950, continuam sendo veiculados com sucessos na sociedade, principalmente nas regiões em que proliferou a cultura do homem caipira, além de serem interpretados pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Essa escolha ocorreu em virtude de que a dicção do intérprete influencia na manifestação da vocalidade que emerge no discurso e, por

⁵ Embora a nova regra ortográfica dispense o uso do hífen, optamos por manter a grafia original.

seguinte, nos efeitos de sentido apreendidos na melodia.

Por isso, os discursos da moda de viola que selecionamos são interpretados pela dupla de violeiros Tião Carreiro e Pardinho, posto que ambos têm uma representatividade significativa no cenário da música sertaneja de raiz, principalmente na propagação da moda de viola pelo país.

Ao contemplarmos o discurso da moda de viola na academia, visamos a compreender e a valorizar as práticas discursivas culturais, que constituem um arquivo que registra a história do país, sobretudo, a de sujeitos que compuseram o cenário da cidade de São Paulo. Contudo, advertimos que valorizar não significa ocultar ou ignorar certos sentidos que podem causar incômodos aos apreciadores de tais discursos, pois, estamos interessados em compreender como a cultura popular constrói sentidos, consciente e inconscientemente, por meio dos seus objetos simbólicos.

Quanto à organização, este trabalho apresenta a seguinte estrutura:

No Capítulo I, fazemos uma incursão pelas fases que compuseram o constructo teórico-metodológico da AD, com o objetivo de evidenciar a sua flexibilidade. Apresentamos, ainda, as categorias de análise propostas por Maingueneau, que norteiam nossa pesquisa, bem como a metodologia de análise de canção de Tatit (2012).

No Capítulo II, apresentamos a trajetória de *ethos*, a partir de Aristóteles, contemplando as principais perspectivas contemporâneas, entre elas, o conceito proposto por Maingueneau, posto que se mostra produtivo para os nossos propósitos.

No Capítulo III, traçamos um panorama histórico-cultural e político de São Paulo na década de 1950, com o objetivo de compreender as condições sócio-históricas de produção do discurso da moda de viola que selecionamos como *corpus*.

No capítulo IV, tratamos sobre a constituição lítero-musical da moda de viola, além de comprovarmos que o *corpus* selecionado se trata de um *archéion* da cultura popular.

No Capítulo V, identificamos, a partir dos níveis de descrição da canção propostos por Tatit (2012), os traços intersemióticos do *ethos* discursivo, apreendido na cenografia e nas relações interdiscursivas do *corpus*, que comprovam a constituição lítero-musical do discurso da moda de viola.

CAPÍTULO I

A ANÁLISE DO DISCURSO: ALGUNS PRINCÍPIOS

Neste capítulo, incursionamos pelas fases que compuseram o constructo teórico-metodológico da AD, desde seu nascimento até a atualidade, tendo em vista sua capacidade de se reelaborar sempre que novas reflexões lhe circundam. Em seguida, discorreremos sobre as abordagens propostas por Maingueneau, bem como os seus princípios de análise, os quais nos subsidiarão na análise dos discursos da moda de viola selecionados. Considerando o caráter intersemiótico do gênero de discurso canção, propomos uma metodologia de análise específica, advinda da Semiótica da Canção, de Tatit (2012), que apreende a letra e a melodia na produção de sentido.

1.1. Breve trajetória da Análise do Discurso de linha francesa

A AD é uma disciplina da Linguística, que vem se constituindo ao longo tempo, mais precisamente desde 1960, devido a uma inquietude que lhe é peculiar. Essa inquietude é responsável por instigá-la a ser adepta a mudanças e transformações, visando a uma apreensão mais eficaz de novas práticas discursivas.

A AD foi gestada no início dos anos 1960, na França, em um período dominado pelo estruturalismo, que estava em seu apogeu por toda a Europa. O cenário com o qual os franceses se deparavam era de inúmeros debates e contestações sobre os mais diversos assuntos, mobilizados por intelectuais. Entre esses, destacava-se o filósofo Pêcheux (1993), cuja proposta consistia em romper com a concepção tradicional de linguagem, fazendo intervir o discurso.

Nessa perspectiva, passou-se a considerar a *língua inserida no mundo e sua relação com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o*

dizer, segundo Orlandi (2005, p. 16). Para atender a esse propósito, a Linguística Estrutural, o Marxismo e a Psicanálise se articularam para compor o constructo teórico-metodológico da AD, com vistas a compreender como um objeto simbólico produz efeitos de sentido. Deparamo-nos, então, com o surgimento de um gesto de leitura crítica e reflexiva de texto, que se opunha à análise de conteúdo bastante em voga.

Acentuamos que a existência da AD se justifica pela análise, visto que a metodologia e a teoria lhes são intrínsecas. Contudo, a AD é um campo de pesquisa que não propõe uma metodologia pronta, pois cabe ao analista mobilizar as categorias face às questões ou aos problemas levantados. Nesse sentido, podemos afirmar que há tantas análises quantos são os analistas do discurso.

Embora tenha uma epistemologia linguística, a AD é um campo heterogêneo e interdisciplinar, cuja fronteira é instável, em função das disciplinas a serem evocadas na análise. O cruzamento com as disciplinas das ciências humanas e sociais ocorre porque é na confluência entre elas que o discurso se torna objeto de um saber. Com efeito, um mesmo *corpus* pode ser analisado sob diversas perspectivas.

Desse modo, não é o sentido verdadeiro e único que a AD investiga, pois ela derroga a noção de imanência do significado, ou seja, não credita à palavra um significado primeiro, original e fixo. Pêcheux (1995, p.160) acentua que

o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo (isto é, em sua relação de transparência com a literalidade do significante, mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas).

Em outras palavras, a noção de sentido é produzida face aos lugares que o sujeito ocupa no discurso, o qual deve ser reportado às suas condições de produção, pois os processos que o constituem são sociais e históricos. O

sentido, portanto, não é dado *a priori*, mas construído no decorrer da análise do *corpus*.

Brandão (2004, p.18) aponta ainda dois grandes autores que influenciaram na eclosão da AD: *do lado da ideologia, os conceitos de Althusser e, do lado do discurso, as ideias de Foucault*. É sob a influência de tais autores que Pêcheux elabora seus conceitos, acrescenta Brandão (2004). Entre esses conceitos, destaca-se a noção de sujeito concebido como efeito ideológico. Isso quer dizer que a ideologia é a condição para que o indivíduo seja interpelado como sujeito.

Devido à capacidade desse campo disciplinar em reelaborar-se, Pêcheux (1993), um dos responsáveis pela sua emergência, dividiu-o em três épocas, no intento de evidenciar a mutabilidade das reflexões teóricas que cingem sobre a AD. Essas épocas foram por ele denominadas AD1, AD2 e AD3.

Na AD1, que corresponde à primeira época, Pêcheux explorava a noção de maquinaria discursiva, na qual o discurso era considerado homogêneo e fechado em si mesmo e o sujeito, por sua vez, era concebido como assujeitado a essa máquina discursiva. A posição de Pêcheux (1993, p.311), portanto, recusava a ideia do inatismo e a *suposição de um sujeito intencional como origem enunciativa de seu discurso*.

Quanto aos procedimentos analíticos propostos, Pêcheux estabeleceu uma ordem fixa, que compreendia as seguintes etapas: a primeira etapa iniciava-se com a seleção do *corpus*, cuja preferência recaía por textos impressos tipologicamente marcados, como os discursos políticos teórico-doutrinários do Partido Comunista. Na segunda etapa, ocorria a análise linguística, na qual se considerava a construção sintático-lexical do *corpus*. Considerada pré-requisito para a análise discursiva, o trabalho linguístico consistia numa operação autônoma que imputava neutralidade à sintaxe.

Na terceira etapa, contemplava-se a dimensão discursiva do *corpus*, em que o analista questionava o uso de determinadas palavras, por meio da sinonímia e da paráfrase. Por fim, o analista utilizava as relações de sinonímia e paráfrase para verificar se ambas decorriam de uma mesma estrutura geradora de sentido e do processo discursivo.

Embora o surgimento da AD tenha provocado rupturas com o paradigma estruturalista, ainda é perceptível um movimento de continuidade dessa corrente teórica.

A AD2, que corresponde à segunda época, agregou a noção de formação discursiva advinda dos estudos de Foucault (2008), a qual determina o que pode e o que deve ser dito. Esse conceito fez com que Pêcheux (1993) reconhecesse a ruína da noção de máquina discursiva, pois verificou-se, segundo Fernandes (2007, p.88), *que uma formação discursiva constitui-se de outras formações discursivas, de elementos que vêm de seu exterior, ao que Pêcheux denominou de pré-construído.*

Arraigada ao conceito de formação discursiva, temos a noção de formação ideológica, que consiste na perspectiva de mundo de uma determinada classe social. Considerando-se que não existem ideias desvinculadas da linguagem, essa visão de mundo também não existe fora da linguagem. Assim, para cada formação ideológica existe uma formação discursiva.

Os procedimentos metodológicos de análise permanecem praticamente os mesmos da AD1, porém a visão do *corpus* se modifica, à medida que o analista se encarrega de verificar os espaços invadidos por outras formações. Surge a noção de sujeito em dispersão, devido a inúmeras funções e papéis exercidos em diferentes espaços discursivos. Esse sujeito, porém, ainda não é livre, posto que sua enunciação é controlada pelas coerções estabelecidas pelas formações discursivas das instituições das quais ele faz parte.

Na AD3, ocorre a total desconstrução da maquinaria discursiva, uma vez que se acentua a perspectiva de que uma formação discursiva está sempre dominada pelo interdiscurso. Com efeito, ressaltam-se as contribuições de Maingueneau (2008a), principalmente no que diz respeito à primazia do interdiscurso sobre o discurso, sobre o qual nos deteremos com mais detalhes mais adiante. No momento, interessa-nos apontar que, na AD3, a noção de homogeneidade atribuída à noção de condições de produção é abandonada; a sintaxe não é mais considerada neutra na construção de sentidos; as noções de enunciação e heterogeneidade passam a ser abordadas e o sujeito apresenta-se também como um ser dividido e heterogêneo.

Por fim, Pêcheux (1993) nos deixou como legado, também, várias indagações, renunciando a necessidade de novas propostas no sentido de aprimorar cada vez mais o constructo teórico-metodológico da AD. Na atualidade, um dos estudiosos engajados nessa finalidade é Maingueneau (2008a), que nos propõe novos olhares sobre a linguagem.

1.2. A Análise do Discurso na atualidade

A AD incorpora a perspectiva enunciativa-discursiva de Maingueneau (1997), o qual se filia à Teoria da Enunciação. Ao aderir à perspectiva enunciativa, representada por Benveniste (2005), a AD apreende o discurso como intricação de um texto e de um lugar social. Para nos depararmos com esse lugar, o sujeito precisa enunciar, visto que, conforme Maingueneau (1997, p.33), *a teoria do discurso não é uma teoria do sujeito antes que este enuncie, mas uma teoria da instância de enunciação que é, ao mesmo tempo e intrinsecamente, um efeito de enunciado.*

Ao enunciar, o enunciador torna-se sujeito de seu discurso, pois a instância enunciativa confere-lhe autoridade, vinculando-o a uma instituição. Na perspectiva da AD, rejeita-se, portanto, o sujeito como livre e individual. Logo, não é a presença de traços de individualidade no discurso que o analista se encarregará de identificar, pois a enunciação é encarada como correlato de uma determinada posição sócio-histórica. De acordo com Maingueneau (2006, p.54),

a enunciação constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: ela permite representar no enunciado os fatos, mas ela constitui em si um fato, um acontecimento único, definido no tempo e no espaço.

Ao deslocar, em pleno auge do estruturalismo, os estudos da linguagem para a enunciação, definida como o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização, Benveniste concebe a teoria da subjetividade, que consiste na capacidade de o locutor se por como sujeito no processo de

enunciação. Embora o enunciado se repita, a enunciação será sempre única e singular. Por isso, o fundamento da subjetividade está no exercício da língua.

Apesar da expressiva contribuição dos estudos de Benveniste (2005), seu estudo foi ampliado, ao constatar-se que a subjetividade é inerente a toda linguagem, mesmo quando não se enuncia o pronome EU. Os discursos jornalísticos e científicos comprovam essa assertiva, pois, ao se pretenderem neutros, ancoram-se em outras pessoas do discurso. Segundo Brandão (2004), é uma estratégia de mascaramento da subjetividade em que o sujeito deixa de ser monolítico, central, como era na perspectiva benvenistiana, para dispersar-se para outros papéis que assume no discurso.

É essa concepção de sujeito que a AD, com base em Maingueneau (1997), vai assumir para si, visto que é uma noção fundamental no bojo desta disciplina. Portanto, é notório que o sujeito só pode ser concebido no e pelo discurso, não sendo possível definir nenhuma exterioridade entre ambos. Para apreendermos os dizeres do sujeito, o discurso deve encenar seu próprio processo de comunicação, denominado por Maingueneau (2008b) de cena enunciativa, sobre a qual discorreremos mais adiante.

Todavia, a identidade do discurso depende da integração de diversas dimensões discursivas. Conforme Maingueneau (2008a), é um procedimento que se funda sobre uma semântica global, a qual não permite que um discurso seja apreendido somente sob um dos seus planos. É por meio dela que o funcionamento discursivo, tanto na ordem do enunciado quanto da enunciação, precisa ser analisado globalmente. A distinção entre o que se considera fundamental do superficial ocasiona um impasse, pois é o conjunto que deve ser visado.

Assim, as dimensões abarcadas pela semântica global não possuem uma ordem de sucessão arbitrária, pois essas interfaces se relacionam entre si durante a produção do discurso. No caso de nosso *corpus*, as categorias que propiciam a organização do discurso da moda de viola são: interdiscurso, cenografia e *ethos* discursivo.

Frente a isso, o discurso, por meio de restrições, tem a função de regular uma atividade específica. Por isso, a enunciação é um *dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que aí se reconhecem*

(MAINGUENEAU, 1997, p. 50).

O discurso assume, então, uma faceta social e uma faceta textual, exercendo o que Maingueneau denomina prática discursiva. Tal prática é composta pelos grupos que são os responsáveis por gerarem esses discursos, formando uma comunidade discursiva. Esses discursos são compostos pelo atravessamento de outros diversos discursos, compondo a identidade discursiva. Como é o espaço de trocas enunciativas que devemos apreender, Maingueneau o denomina de interdiscurso.

Outra contribuição de Maingueneau (2008b) refere-se ao *corpus*, que na fase inicial da AD recaía preferencialmente sobre os discursos políticos. Hodiernamente, esse constructo teórico-metodológico interessa-se por uma variedade de discursos de diferentes esferas, oferecendo amplas possibilidades ao analista, que opera com duas unidades apontadas por Maingueneau como fundamentais: as unidades tópicas e as unidades não-tópicas.

As unidades tópicas são assumidas no processo de comunicação e se dividem em unidades territoriais e unidades transversas. As primeiras correspondem aos espaços já pré-delineados pelas práticas verbais, ou seja, aos tipos de discursos que englobam um certo número de gêneros de discurso. O agrupamento de tais gêneros pode corresponder à lógica do co-pertencimento a um mesmo aparelho institucional e à da dependência de um mesmo posicionamento, por meio do qual nos deparamos com uma luta ideológica. As unidades transversas são aquelas que atravessam os textos pertencentes a múltiplos gêneros de discurso.

As unidades denominadas de não-tópicas se referem aos discursos que não podem ser delimitados por fronteiras que não sejam as estabelecidas pelo pesquisador. Como exemplo, citemos o discurso racista e o discurso machista, que, embora presentes na sociedade, não são assumidos pelos enunciadores no processo de comunicação. Por isso, ambos integram as unidades atópicas.

Quanto à constituição do *corpus*, Maingueneau (2008b, p.18) afirma que essas unidades *podem conter um conjunto aberto de tipos e de gêneros do discurso, de campos e de aparelhos, de registros*. É viável também que o

pesquisador misture corpus de arquivos e corpus construídos pela pesquisa, como entrevistas, questionários.

Isso dito, Maingueneau ressalta que, embora essas unidades atraíam suspeitas, por não serem estabilizadas por propriedades que definem fronteiras pré-delineadas, a AD deve contemplar as duas unidades. Conforme Maingueneau (2008b, p.25) *não haveria análise do discurso se não houvesse agrupamento de enunciados inscritos nas fronteiras, mas também não haveria análise do discurso se o sentido se fechasse nessas fronteiras.*

De uma maneira ou de outra, é importante frisarmos que a AD não se permite fechar em um espaço homogêneo, pois o discurso só pode ser apreendido na relação com os outros discursos. Por isso, Maingueneau (2008a) propõe o primado do interdiscurso sobre o discurso, conforme veremos mais adiante.

1.2.1. Discurso, enunciado e texto

Diante do estudo de produções verbais, é inevitável que nos deparemos com os termos discurso, enunciado e texto, pois há uma constante interação entre eles que não pode ser desconsiderada. Contudo, o conceito de cada um desses termos não é tão óbvio, posto que encontra variações, conforme a perspectiva assumida.

Em relação ao enunciado, segundo Maingueneau (2013, p.63), uma das definições vigentes opõe enunciado à enunciação. Neste caso, concebe-se o enunciado como *marca verbal do acontecimento que é a enunciação*; não importando a sua extensão.

Há alguns linguistas que encaram o enunciado como unidade elementar da comunicação verbal, dotada de sentido. Notemos que eles não fazem menção à exterioridade, pois entendem que o conhecimento do léxico e da gramática da língua se encarrega de conferir sentido.

Temos, ainda, a perspectiva que atribui ao enunciado o valor quase equivalente ao de texto, pois é considerado uma sequência verbal que forma

uma comunicação completa no âmbito do gênero de discurso. Nesse sentido, um artigo, um romance, um provérbio, por exemplo, são enunciados.

Outros linguistas consideram frase uma sequência excluída de qualquer contexto. Se essa mesma sequência for considerada dentro de um contexto particular, será, então, convertida em enunciado. *"Não fumar" é uma frase se considerarmos fora de qualquer contexto particular, mas é um "enunciado" quando inscrito num dado contexto* (MAINGUENEAU, 2013, p.63).

Por isso, Maingueneau (2013, p.23) prefere designar por enunciado a frase inscrita em um contexto particular, pois *as condições materiais de apresentação desempenham um papel essencial para que o enunciado receba o estatuto de pragmático*. Assim, não se pode atribuir um sentido a qualquer enunciado até que ele seja inserido em um contexto.

No tocante ao discurso, embora tenhamos discorrido sobre esse termo em item anterior, enfatizamos que esse necessita de uma materialidade linguística para que possa ser apreendido. Evidentemente que essa materialidade não se restringe aos signos linguísticos, embora seja essa a representação tradicional de texto disseminada entre os falantes. A canção, por exemplo, é composta pela dimensão linguística e musical.

Isso posto, o texto vai assumir variadas configurações, com vistas a atender diferentes propósitos comunicativos. Para isso, ele deve moldar-se em um gênero de discurso, para, então, nos conduzir ao objeto de estudo, que é o (inter)discurso.

O texto tem uma relação estreita com o discurso, de modo que a existência de um está atrelada à do outro, pois *a fala se apresenta ao mesmo tempo como uma atividade verbal e como uma figuração de signos a analisar* (MAINGUENEAU, 2015, p.41). Mesmo assim, ressaltamos que o termo texto, muitas vezes, é subestimado, como se não tivesse uma função tão significativa quanto à do discurso. Contudo, temos de considerar que texto não é meramente um amontoado de palavras, visto que se trata de uma unidade verbal pertencente a um gênero de discurso, conforme preceitua Maingueneau (2013).

Entretanto, para que o texto seja contemplado nos estudos da AD, é necessário que seja convertido em *corpus*. Maingueneau (2015, p. 39)

evidencia que o fato de *um corpus pode ser construído por um conjunto mais ou menos vasto de textos ou de trechos de textos, até mesmo por um único texto* revela que o analista, antes, lançou sobre o texto um questionamento explícito, em função das escolhas metodológicas.

Isso quer dizer que a abordagem do texto não se dará por uma prática tradicional de interpretação de texto, mas por uma abordagem em termos de discurso, que se pretende, nos dizeres de Maingueneau (2015, p.39), *resultado das ciências humanas e sociais*.

1.2.2. Da concepção de discurso para a noção de interdiscurso

Maingueneau (2013) entende que as diferentes acepções do termo discurso, que proliferam nas ciências da linguagem, refletem, na realidade, uma modificação na maneira de conceber a linguagem. Isso quer dizer que as diversas correntes da Pragmática compartilham da ideia de que não é possível apreendê-la somente como um sistema linguístico, desvinculado de sua prática.

Evidenciamos que a Pragmática não é uma corrente teórica, mas uma maneira de apreender a comunicação verbal. Diante disso, adotamos com Maingueneau a noção de discurso da Pragmática, visto que remete a esse modo de apreensão por meio das características a seguir.

A primeira característica é que o discurso é uma organização situada para além da frase, ainda que se manifeste por uma sequência reduzida de palavras. O discurso mobiliza estruturas que ultrapassam o nível puramente gramatical, abrangendo os interlocutores e a situação em que foi produzido. Desse modo, a placa “Proibido Fumar” em um estabelecimento comercial constituirá em discurso, porque se submete *a regras de organização vigentes em um grupo social determinado*. (MAINGUENEAU, 2013, p.58).

A segunda característica é que o discurso é orientado, porque, ao ser produzido em função de uma perspectiva assumida pelo enunciador, desenvolve-se no tempo de modo linear. Porém, essa linearidade está sujeita a

modificações, uma vez que não se processa da mesma maneira em um enunciado monológico ou em um enunciado dialogal.

A terceira característica concebe o discurso como uma forma de ação, que produz modificações no co-enunciador e não apenas uma representação do mundo. Para atingir esse propósito, o discurso manifesta-se por meio de gêneros de discurso.

A quarta característica aponta que o discurso é interativo, seja ele escrito ou oral, pois é uma atividade que contempla, no mínimo, dois parceiros, marcados no enunciado pelo binômio eu-tu. Comprovamos essa característica na interação oral, mas há certamente outras formas de oralidade que, mesmo não aparentando, são interativas.

A quinta característica é que o discurso não intervém em um contexto, como se esse fosse uma moldura ou um cenário, pois, ao se constituir, gera simultaneamente o seu próprio contexto.

A sexta característica indica que o discurso é assumido por um sujeito, um EU, que, de forma explícita ou implícita, se responsabiliza pelo que enuncia. O sujeito se coloca como referência pessoal, temporal e espacial.

A sétima característica refere-se ao fato de o discurso ser regido por normas, que são impostas a partir do momento em que ele se inscreve em um gênero de discurso. Essas normas, partilhadas pelos participantes da atividade de fala, legitimam o discurso.

A oitava característica endossa que o discurso deve ser considerado no bojo de um interdiscurso, pois, para interpretá-lo, é preciso relacioná-lo, conscientemente ou não, a outros discursos. Esse conceito também implica a questão do gênero de discurso, posto que cada um tem sua maneira de convocar os discursos. *O simples fato de classificar um discurso dentro de um gênero (a conferência, o telejornal...) implica relacioná-lo ao conjunto ilimitado dos demais discursos do mesmo gênero* (MAINGUENEAU, 2013, p.62).

Introduzido por Pêcheux (1993), o interdiscurso é definido como aquilo que fala sempre antes e alhures, pois é pensado a partir da relação que se institui com o pré-construído. Trata-se de um espaço ideológico-discursivo onde as formações discursivas se desenvolvem.

Maingueneau (1997) também compartilha da ideia de que o discurso é um domínio heterogêneo aberto e instável que, simultaneamente, abarca diferentes formações discursivas. Contudo, a contribuição de Maingueneau (2008a) está em assinalar o primado do interdiscurso sobre o discurso, visto que não é mais possível apreendê-lo, sem levar em conta a intersecção entre os discursos.

Essa reformulação acarreta no deslocamento do objeto analítico da AD, pois *a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos*, denominado interdiscurso (MAINGUENEAU, 2008a, p.11).

1.2.3. O primado do interdiscurso

O conceito de interdiscurso, apresentado inicialmente por Pêcheux (1993), é remodelado por Maingueneau (2008a), responsável por torná-lo mais operacional, na medida em que o insere em um quadro metodológico. Considerado um princípio básico e central nas reflexões teórico-metodológicos de Maingueneau, o interdiscurso é inscrito na perspectiva de uma heterogeneidade que é constitutiva da linguagem. Essa posição modifica a forma pela qual tomamos o discurso, pois ele não é autônomo, fechado em si mesmo, uma vez que é na relação com outras formações discursivas que ele se constitui.

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

A heterogeneidade mostrada permite que identifiquemos o Outro no nível linguístico por meio de citações, aspas, discurso direto, alusões, autocorrekções. Vejamos que, nesse caso, o próprio texto encarrega-se de acená-las. A heterogeneidade constitutiva, por sua vez, não expõe tais marcas

na superfície linguística, uma vez que estão diluídas no próprio interdiscurso, cabendo, portanto, ao analista, o gesto de identificá-las.

Para uma melhor apreensão do que vem a ser interdiscurso, Maingueneau (2008a) propõe uma divisão tríade denominada universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. A interação das formações discursivas de todos os tipos em uma conjuntura dada recebe o nome de universo discursivo. Dada à impossibilidade de estudá-lo em sua totalidade, ele é delimitado em campos discursivos. Tais campos consistem no conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, o que significa tanto afrontamento, quanto aliança.

O recorte em campos é, antes de tudo, uma abstração necessária, que permite ao analista delimitar seu objeto de pesquisa e observar as regularidades sobre as formações discursivas existentes. Contudo, Maingueneau (2008a, p. 34:35) adverte que um discurso não se constitui da mesma forma com todos os discursos desse campo; *e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano.*

Diante disso, é preciso que os campos sejam isolados em subconjuntos de formações discursivas, ou melhor, em espaços discursivos, os quais nos permitem compreender os discursos, dada a sua concretude. Este espaço é definido pelo analista, em função de seus objetivos na pesquisa, que se apóiam sobre um conhecimento prévio do texto e um saber histórico.

No caso de nossa pesquisa, o campo discursivo que optamos por trabalhar é o lítero-musical e o espaço isolado é o discurso da moda de viola. O discurso em questão não se trata de um bloco homogêneo, pois é atravessado por outros discursos que ora são aceitos, ora são negados. Portanto, é no espaço de trocas enunciativas, denominado interdiscurso, que se dará nossa análise.

Isso posto, não há como o enunciador reivindicar a autonomia de seu discurso, visto que esse é resultado da imbricação do Mesmo e do Outro. Vale elucidar, com Maingueneau (2008a, p34:35), que o Outro a que ele se refere

não é um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade externa; não é necessário que ele seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade.

Com efeito, esses enunciados possuem, segundo Maingueneau, um "direito" relacionado à formação discursiva à qual o sujeito pertence, e um "avesso", que consiste na rejeição do discurso de seu Outro. Como esses lados são indissociáveis, cabe ao analista considerar os dois planos na análise, tendo em vista a apreensão da identidade discursiva.

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

1.2.4. Posicionamento, redes de memória e arquivo

Embora a noção de formação discursiva seja bastante recorrente na AD, Maingueneau (2008b) assume que chegou a vivenciar um impasse ao empregá-la, revelando, inclusive, que

Esse embaraço não é próprio de um ou outro pesquisador; quando redigi o verbete "Formação discursiva" para o Dicionário de análise do discurso, co-dirigido com P. Charaudeau, eu mesmo substituí "formação discursiva" por "posicionamento", devido à incapacidade em que me encontrava de atribuir-lhe um estatuto claro. (MAINGUENEAU, 2008b, p.14).

Todavia, nem por isso Maingueneau (2008b) deixa de empregá-la, principalmente diante das unidades não-tópicas, que são as construídas pelo pesquisador. Como os *corpora* destas unidades contêm um conjunto aberto de tipos e de gêneros de discurso, de campos, de aparelhos e registros, cabe ao analista agrupar as formações discursivas.

No tocante ao posicionamento, Maingueneau (2008b, p.43) afirma ser uma noção ainda escassa, que precisa ser aprofundada, pois *apenas implica que os enunciados são relacionados a diversas identidades enunciativas que se delimitam umas as outras*. Contudo, essas relações interdiscursivas são pertinentes, pois revelam o posicionamento do enunciador, além de atuarem na conquista da adesão do co-enunciador.

De acordo com Charaudeau & Maingueneau (2004, p.392), teremos a seguinte definição, que consideramos adequada ao nosso trabalho, pois implica em uma tomada de posição num determinado campo discursivo:

o posicionamento corresponde à posição que um locutor ocupa em um campo de discussão, os valores que ele defende (consciente ou inconscientemente), e que caracterizam reciprocamente sua identidade social e ideológica.

Além disso, o posicionamento está atrelado a uma rede de memórias que compõe todos os discursos. Ao se posicionar, o sujeito aciona essa rede, reativando os dizeres que integram um arquivo, termo reconhecido por Maingueneau como um dos mais pertinentes da AD.

Antes, vale mencionar que o conceito de arquivo fora empregado na França, por Foucault e Pêcheux. Na visão foucaultiana, há o enlace entre o conceito do *a priori histórico* e o arquivo. O *a priori histórico* diz respeito a um conjunto transformável, que remete à história das coisas efetivamente ditas. Mas como essas coisas ditas não podem se acumular em uma massa amorfa, ou desaparecer ao menor incidente externo, Foucault (2008) propõe, então, o conceito de arquivo, considerado um sistema que provoca o surgimento de enunciados como acontecimento discursivo.

Destacamos que Foucault não entende por arquivo a soma de textos, guardados por uma cultura, como documentos de seu passado ou testemunhos de sua identidade. Nesse sentido, o arquivo não diz respeito ao *corpus*, definido como aquele que *recolhe passivamente as palavras pronunciadas*, mas à prática que faz surgir os enunciados (FOUCAULT, 2008, p. 146).

Na visão de Pêcheux, o arquivo é considerado numa oposição entre os *corpus* experimentais, cuja produção é corriqueira e serve de teste para o analista do discurso, e os *corpus* de arquivos, que abrangem os enunciados que foram conservados e, por isso, seus textos interessam, de modo particular, ao historiador.

Ao inserir o conceito de arquivo na AD, Maingueneau (2006) propõe uma remodelação conceitual, que visa a atender dois objetivos: o primeiro é delimitar enunciados que partilham do mesmo posicionamento sócio-histórico, tendo em vista compor tipos de *corpus* que interessem ao analista do discurso.

O segundo é evidenciar que *esses corpus são inseparáveis de uma memória e de instituições que lhes conferem sua autoridade ao mesmo tempo que se legitimam através deles* (MAINGUENEAU, 2006, p. 15). Esse objetivo nos faz refletir sobre a relação entre *corpus* e arquivo, uma vez que há enunciados perenizados, enquanto outros são reformulados e, até mesmo, desvanecidos.

Os enunciados perenizados são conservados no tempo e na memória, de modo que alguns se mantêm intactos. O fato de serem mantidos assim determina que sejam considerados um *archéion*, ou seja, um corpo consagrado e reverenciado. Eles agrupam sujeitos, determinam posicionamentos e investem na identidade discursiva. À medida que o tempo transcorre, esses discursos vão adquirindo mais consistência, pois são capazes de reavivar, por eles mesmos, os fatos sócio-históricos. É nesse sentido que categorizamos como arquivo o *corpus* que contemplamos em nossa pesquisa, na medida em que se conservam no tempo e se armazenam na memória, adquirindo o estatuto de patrimônio cultural.

1.2.5. Memória discursiva e construção social

É essa memória discursiva sobre a qual discorreremos que explica a retomada e, até mesmo, a rejeição de enunciados já proferidos em outras circunstâncias, para lançá-los sob novas condições sócio-históricas. A memória discursiva e o interdiscurso são conceitos que mantêm entre si uma relação estreita. O cruzamento entre os diversos discursos, ou seja, o interdiscurso, só é possível graças a uma memória discursiva que inscreve o sujeito como ser social. Ressaltamos, com Brandão (2004, p.96). *que não se trata, portanto, de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história.*

Embora os dizeres não sejam propriedades individuais, conforme atesta Orlandi (2005), eles são recuperados, levando-se em consideração a formação discursiva a que o sujeito se filia. Isso explica porque certos enunciados não compõem o repertório discursivo de determinados sujeitos. Podemos ilustrar essa afirmação tomando como exemplo o discurso da moda de viola, cujo público era composto, em sua maioria, pelos migrantes rurais.

Tais discursos produziam sentido para esses sujeitos, porque disponibilizavam dizeres pertencentes ao seu espaço sócio-histórico-cultural e que, portanto, estavam no cerne de sua memória discursiva. Logo, esses mesmos dizeres afetavam o modo como os sujeitos significavam. Isso, de certa forma, explica o motivo pelo qual a elite menosprezava o discurso da moda de viola.

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

Contudo, Pêcheux (2007, p.56) alerta para não correremos o risco de conceber a memória como uma esfera plena, geradora de um sentido

homogêneo, *acumulado ao modo de um reservatório*. Assim, concordamos com Pêcheux (2007, p.56) de que a memória é comparável a

(...) um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos, de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

O conceito de memória discursiva é de suma importância para a nossa pesquisa, uma vez que explica o funcionamento discursivo da moda de viola e como ela é ressignificada hodiernamente pelos sujeitos. Além disso, o discurso literário mantém uma relação essencial com a memória, conforme preceitua Maingueneau (2009), pois implica na existência de um arquivo literário que preserva valores vinculados a uma tradição.

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

A memória exerce uma função ambígua, posto que recupera o passado e o elimina ao mesmo tempo com os apagamentos. Fernandes (2007) explica que o discurso é resultado de um já-dito apagado, que se faz presente sob novas condições de produção. Para que esses dizeres, produzidos em momentos históricos específicos, retornem, eles precisam ser apagados e, posteriormente, recuperados pela memória discursiva.

A maneira como os discursos são apagados e recuperados deve estar ajustada a sua formação discursiva, conforme comprovou Courtine (1999), ao observar o estatuto da memória no campo discursivo político. Ali, há um processo de apagamento que paira sobre a memória, a qual destaca certos enunciados, enquanto promove a anulação de outros. Aquilo que é indesejável, incômodo, é anulado da memória para que seja construída, na ordem do discurso, uma nova história.

Frisamos que essas novas representações não elidem os dizeres antigos, pois é com base nesse movimento, ou melhor, na confluência entre

memória e atualidade, que os sujeitos produzem seus discursos e se constituem como seres sociais.

Orlandi também verificou a relação entre memória e apagamento, ao analisar os efeitos do silenciamento imposto pela censura na época da ditadura militar no Brasil. Trata-se de um caso emblemático, em que a memória é feita de esquecimentos e silêncios, com vistas a controlar os sentidos que eram construídos. Com isso, a tortura, a censura, a repressão e a agressão contra a sociedade foram ocultadas *por um processo histórico-político-silenciador* (ORLANDI, 2007, p.62).

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

Maingueneau (2008a) complementa que as formações discursivas são construídas com base em uma dupla memória, denominadas de externa e interna. A memória externa filia uma formação discursiva a outras formações discursivas anteriores. Já os enunciados produzidos no interior de uma mesma formação discursiva fazem com que se crie o que ele designou de memória interna.

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

1.2.6. Gêneros de discurso

Todos os textos com os quais nos defrontamos cotidianamente estão submetidos a um conjunto de coerções que determinam sua existência em gêneros de discurso. Definidos como dispositivos de comunicação verbal, os gêneros ocupam um papel central na AD, porque, segundo Maingueneau (2009, p.233), *esta não apreende os lugares independentemente das palavras*

que eles autorizam, nem as palavras independentemente dos lugares de que são parte integrante.

Mainueneau (1997, p.36) propõe uma abordagem de gênero aliada a uma concepção institucional, que articula o *como dizer ao conjunto de fatores do ritual enunciativo*. Sob essa ótica, o gênero de discurso, então, é concebido como prática languageira e social, ou seja, a língua em exercício na sociedade.

Apesar de ter uma função social, invocando ações e promovendo a interação, os gêneros não podem ser apreendidos sem levar em consideração seus funcionamentos discursivos. Neste sentido, tanto a forma quanto o conteúdo são elementos indissociáveis.

Enquanto práticas de linguagem, os gêneros de discurso sustentam-se sobre modelos prescritos que dispensam a criação de um gênero a cada situação de comunicação. O domínio de variados gêneros de discurso, inclusive, possibilita uma *economia cognitiva*, segundo Mainueneau (2013, p.69).

Por isso, diante da maioria dos enunciados, podemos dispensar alguns detalhes que os compõem, bem como fazer antecipações, tendo em vista uma interação eficaz. A partir da economia mencionada, o sujeito desenvolve uma competência genérica, partilhada entre os membros de uma comunidade, que assegura a comunicação verbal.

Devemos considerar que os gêneros de discurso são portadores de finalidades reconhecidas, que mobilizam comportamentos do destinatário que sejam compatíveis com o gênero em questão. Diante disso, Mainueneau aponta que os gêneros definem quais papeis o enunciadador e o co-enunciador devem assumir. Além de estabelecerem direitos e deveres, os gêneros cobram dos sujeitos saberes para que estes possam se colocar na posição requerida pelo gênero.

Os gêneros de discurso também reivindicam um lugar e um momento específicos, para que possam se manifestar; todavia esses podem fugir do que é determinado como convencional. Para ilustrar, Mainueneau toma como exemplo uma missa rezada em praça pública. Preliminarmente, o lugar e o espaço se tornam ilegítimos, uma vez que transgridem as normas impostas pelo gênero. Essa transgressão, contudo, pode ser intencional, visto que o

objetivo consiste em mostrar que a Igreja está aberta à comunidade de modo geral, elucida Maingueneau (2013).

Além disso, Maingueneau também atribui destaque para o suporte material de um texto, cuja modificação pode ocasionar mudanças no gênero. O texto, portanto, é inseparável de seu modo de existência material. É sabido que todo gênero de discurso tem uma organização textual que, de modo geral, é do domínio do sujeito. Alguns gêneros têm de se submeter a uma organização mais rígida, ao passo que outros são mais rotineiros.

O domínio de um determinado gênero de discurso implica o reconhecimento e a aplicação dos recursos linguísticos que lhes são específicos. Todavia, nem todos os gêneros, para se constituírem, exigem recursos linguísticos próprios. Logo mais adiante, veremos que os gêneros, em função de sua cenografia, podem adotar outros recursos. O co-enunciador, por sua vez, também tem a liberdade de transgredir as normas em função de seus propósitos comunicativos.

Além dessas condições responsáveis por garantir o êxito dos gêneros de discurso, Maingueneau (1997) concebe a existência de três metáforas dos seguintes campos para caracterizá-los: o jurídico (contrato), o teatral (papel) e o lúdico (jogo). Assim como na esfera jurídica, o gênero de discurso é regido por um contrato que impõe regras, as quais devem ser cumpridas pelas partes envolvidas. Esse contrato não exige que as regras estejam explícitas, como requer qualquer contrato habitual, pois ele é intrínseco ao ato da linguagem.

A metáfora teatral, por sua vez, diz respeito aos papéis sociais que os interlocutores incorporam para atuarem nas diversas situações. Já a metáfora do lúdico, que está associada ao jogo, desponta do cruzamento das duas metáforas mencionadas anteriormente. Maingueneau (2013) a integra como um dos elementos caracterizadores de gêneros, por entender que estes, como o jogo, implicam regras preestabelecidas. Todavia, essas regras não são rígidas, como no jogo, uma vez que os gêneros são suscetíveis a transformações.

Diante dessa diversidade de produções verbais, a categorização dos textos em gêneros não é tão simples. Por isso, Maingueneau propõe que os gêneros de discurso sejam divididos em dois grandes grupos: gêneros

conversacionais e gêneros instituídos. Os gêneros conversacionais abrangem as interações conversacionais, pois não estão vinculados a lugares institucionais. Como seu formato modifica-se continuamente, é difícil categorizá-lo em gêneros distintos.

Os gêneros instituídos compreendem os gêneros orais e escritos, que se apresentam sob um formato pré-estabelecido e, com efeito, definem *a priori* os papéis que os sujeitos devem ocupar durante o ato de comunicação. É para essa espécie de gêneros de discurso que Maingueneau dedica sua atenção, conforme veremos no item a seguir.

1.2.6.1. Os diferentes modos de gêneros instituídos

Dada a variedade de gêneros instituídos, Maingueneau (2013) propõe que eles sejam subdivididos em quatro modos, tendo em vista uma categorização mais precisa dos textos. Com base na relação entre cena genérica e cenografia, Maingueneau divide os gêneros instituídos em quatro modos, a saber:

Modo um: contempla os gêneros coercitivos, inclusive em sua formulação, pois não admitem o uso de cenografias. É o caso de carta comercial, lista telefônica, fichas administrativas, boletim meteorológico.

Modo dois: compreende os gêneros que, embora estejam submetidos a especificações coercitivas, são mais maleáveis quanto à sua formulação. Ainda que os gêneros possuam uma cenografia típica e rotineira, nada impede que os sujeitos recorram a cenografias mais originais. Para exemplificar, pensemos em um guia de viagem, que pode optar por uma cenografia mais original, como uma charada.

Modo três: corresponde aos gêneros de discurso que não exigem uma cenografia preferencial, posto que é de sua natureza propor a inovação. É o caso da publicidade, das canções, cujo ponto em comum é não deixar os co-enunciadores preverem as cenografias mobilizadas na enunciação. Trata-se de uma estratégia de criatividade que tem o objetivo de conquistar a adesão do co-enunciador. Contudo, Maingueneau (2013, p.120) ressalva que a

criatividade deve se exercer *em conformidade com o preestabelecido pela cena genérica: uma publicidade não coloca em questão o gênero ao qual ela pertence, cuja finalidade é claramente definida.*

Modo quatro: refere-se às atividades verbais que não possuem uma delimitação exata, clara, no espaço social. Portanto, fica a critério do autor enquadrar seu texto em um gênero que ele próprio define. Maingueneau (2013, p. 120) aponta que *esse é um fenômeno muito frequente com os textos literários ou filosóficos.* Neste caso, Maingueneau afirma que é necessário utilizar aspas para falar de "gênero", pois, diferentemente de outros gêneros de discurso, esses se afastam de quadros preestabelecidos.

Apesar de propor essa subdivisão dos gêneros instituídos, Maingueneau admite não ter a pretensão de dar conta da totalidade e complexidade das atividades verbais. Mesmo assim, os quatro modos apresentados consistem em uma investida eficiente na apreensão das variedades de gêneros, inclusive o gênero de discurso canção, que nos interessa de modo particular nesse trabalho.

1.2.6.2. O gênero de discurso canção de viola

Quando se trabalha com o gênero de discurso canção, é importante considerar que letra⁶ e melodia são elementos indissociáveis em sua organização discursiva. O gesto de priorizar somente a letra, ou o texto, promove a delimitação de uma ocorrência ampla e complexa, que é o discurso da canção. Segundo Costa (2002, p.108),

(...) se não se pode abranger demais o campo de objetos abrigados sob o rótulo canção, não se pode restringi-lo excessivamente, sob pena de se ter uma visão abstrata da realidade canção. De qualquer maneira, pode-se arriscar que certamente a canção não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado das duas materialidades.

⁶ Como a letra consiste na materialidade linguística da canção, iremos denominá-la também de texto.

Desse modo, Costa (2001) define a canção como um gênero híbrido, que resulta do imbricamento da linguagem verbal e musical (ritmo e melodia). Concordamos que ambas as dimensões não podem ser desvincilhadas para que o discurso da canção não seja confundido com o do poema, uma prática bastante recorrente, por sinal.

Identificamos essa postura equivocada ocorrer, principalmente, com o discurso da moda de viola, pois o fato de a entoação melódica do texto ser similar à entoação da fala, influencia alguns trabalhos, como o de Garcia (2011), a considerarem a melodia um componente ancilar na execução da canção e, por conseguinte, categorizá-la como um discurso literário

O que não procede, pois a melodia no discurso da canção apresenta um contorno melódico estável que o diferencia da melodia da fala, conforme veremos com Tatit (2012) posteriormente.

Diante disso, o elemento melódico no discurso de qualquer canção é determinante no andamento do texto, e, principalmente, na construção da cenografia e na constituição do *ethos* discursivo. Além disso, Maingueneau (2008a) não restringe o universo discursivo unicamente às produções de ordem linguística. Como prática intersemiótica, o discurso da canção e os diversos suportes semióticos *não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas*, segundo Maingueneau (2008a, p.136). Por isso, evidenciamos que não existe hierarquia entre os planos que compõem o gênero canção.

Além de apresentar uma faceta poética, que gera um deleite e um prazer estético, o discurso da canção, enquanto prática discursiva, é formador de conhecimento, de atuação política, veículo de construção de identidade cultural, entretenimento. Como exemplo emblemático temos os discursos da canção que despontaram no país na época da ditadura, os quais atuaram como instrumento de resistência e denúncia política. Portanto, o discurso da canção está vinculado ao contexto histórico e sociocultural.

A moda de viola implica, de fato, uma organização textual e discursiva que em muito se assemelha ao processo de criação poética, pois compreende a métrica, as rimas, as metáforas, os versos. Enquanto expressão oral, o texto emprega tais recursos para tornar o discurso memorável e cantável. Vale

destacar que essa organização textual e discursiva não é enrijecida, pois varia face ao movimento musical que o texto se insere.

Na perspectiva de Maingueneau (1997), a categoria de gênero de discurso está essencialmente atrelada à categoria de cenografia. Sendo a canção um gênero de discurso da esfera lítero-musical, ela tem a liberdade para escolher a cenografia. O discurso da moda de viola, por exemplo, engendra uma cenografia semelhante ao *causo*, à recordação e ao relato pessoal, além de empregar um código linguageiro informal.

Ao gênero de discurso canção também aplicam-se as metáforas da esfera do jurídico, do teatral e do lúdico propostas por Maingueneau, pois sua *veiculação deve se enquadrar nos cânones estabelecidos pela linguagem musical, isto é, deve obedecer a uma escala entonacional e as padrões rítmicos prévia e convencionalmente fixados* (COSTA, 2002, p.108).

O discurso da moda de viola evidencia essa relação ao exigir a construção da cenografia do *causo*, relato ou recordação, que contempla a estrutura linear com começo, meio e fim, não havendo, portanto, espaço para o uso de refrãos. Quanto à metáfora do teatro, o gênero determina os papéis sociais a serem representados pelos sujeitos envolvidos nesta interação: no caso o intérprete, responsável pela execução da canção, e o ouvinte.

Em relação à metáfora do lúdico, as regras do discurso da moda de viola exigem que ele seja executada ao som da viola, geralmente, por duplas masculinas. A entoação melódica também deve se assemelhar à melodia da fala, de modo que o ouvinte atente-se ao que é cantado e contado ao mesmo tempo. Se tais regras não forem cumpridas, esse discurso não se configurará na canção de moda de viola.

Em se tratando do gênero canção, outro elemento que atua em sua constituição é a voz, pois é ela que emana vida ao texto, desde os tempos mais remotos, principalmente na ausência da escrita. Embora tenha padecido de preconceito, a voz, segundo Zumthor (1993), foi um fator que constituiu toda obra denominada literária. Prova disso são as poesias recitadas na Idade Média por menestrelis que *em virtude de uma situação histórica faziam desse trânsito vocal o único modo possível de realização desses textos*. (ZUMTHOR, 1993,p.21).

Quanto ao discurso da moda de viola, a voz do intérprete se sobrepuja à voz do canto, pois se trata de uma fala camuflada, expressão cunhada por Tatit (2012), em maior grau. A vocalidade, que enseja entre o falado e o cantado, se impõe de tal forma que coloca o interlocutor no papel de ouvinte, disposto a contemplar a performance do intérprete, bem como o conteúdo do texto.

Ainda que o texto implique uma fase escrita, a escritura permanece escondida, para que a vocalidade a execute e a dramatize em sua plenitude. Portanto, a voz poética diferencia-se das vozes cotidianas por imprimir expressividade aos textos, deslocando, com isso, o ouvinte de sua rotina para transportá-lo a um mundo de encantamento. A escritura, *por seu excesso de fixidez*, nas palavras de Zumthor (1993, p.139), *freia esse movimento que só a voz poética é capaz de realizar*.

Diante do que expusemos, defendemos que o discurso da moda de viola pertence ao campo lítero-musical, compondo, inclusive, os discursos denominados constituintes.

1.3. Discursos Constituintes

Maingueneau & Cossuta (1995) introduziram em seus estudos a noção de discurso constituinte, posto que, no âmbito da produção enunciativa, assume o papel de fundador. Estamos nos referindo ao discurso teológico, científico, filosófico e literário, cujo *status* privilegiado na sociedade faz com que todos os outros discursos submetem-se a eles.

Em comum, os discursos supracitados tematizam sua própria constituição, pois se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Detentores de um corpo de enunciadores consagrados, esses discursos cumprem a função de *archéion*, pois lhes confere um estatuto singular que os diferenciam dos demais discursos não-constituintes. Maingueneau (2009) apropriou-se desse termo grego, étimo latino *archivum*, para concebê-los como arquivo, tendo em vista que tais discursos elaboram uma memória discursiva.

Os discursos constituintes têm uma soberania sobre outros discursos, visto que os submetem ao seu sistema de restrição e conferem sentido aos atos da coletividade, instalando-se em sua memória discursiva. O exemplo oferecido por Maingueneau (2009, p. 61) é bastante ilustrativo e esclarecedor. *O jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer sim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo- mas o contrário não acontece.*

Vale frisar que a análise desses discursos não se reduz às grandes obras, visto que se caracterizam como uma produção discursiva heterogênea. Ao se materializarem, eles se convertem em múltiplos gêneros com um estatuto particular. Ainda que se instaure uma hierarquia entre os discursos, na realidade há uma interdependência entre eles, que contribui para consolidar a sua constituição⁷.

Ligados por uma fonte legitimadora, os discursos constituintes são, ao mesmo tempo, auto e heteroconstituintes, pois ao se constituírem desempenham um papel constituinte para outros discursos. Investidos de autoridade, os enunciados desses discursos são concebidos como inscrições em uma rede institucional por suporem necessariamente um caráter exemplar, posto que seguem e dão exemplos.

Diante disso, a produção de uma inscrição associa-se a modelos de posicionamento e, em última instância, à fonte que funda o discurso constituinte, como a tradição, a verdade, a beleza. Lembramos que esses enunciados estão concomitantemente fechados em sua organização interna e abertos para serem reinscritos em outros enunciados.

Tais enunciados só podem ser compreendidos no bojo do interdiscurso, onde há evidentemente uma variedade discursiva atuando sobre o discurso constituinte do qual eles fazem parte. Nos dizeres de Maingueneau (2009, p.62),

há uma contínua relação entre discursos constituintes e não-constituintes, assim, como entre os discursos constituintes entre si. É, porém, da natureza destes últimos negar essa interação ou pretender submetê-las a seus princípios.

⁷ O termo constituição, cujo sentido é de autoinstauração, autofundação, está no vínculo entre o intradiscurso e o extradiscursivo. Portanto, não pode ser traduzido pelo termo constituição.

Isso posto, os discursos constituintes configuram-se em um espaço de conflito incessante entre diversos posicionamentos, os quais são inseparáveis dos grupos que atuam em sua elaboração e promovem sua circulação. Esses grupos formam as comunidades discursivas de sujeitos que partilham um conjunto de ritos e normas que variam em função do tipo de discurso constituinte.

Além disso, a perspectiva discursiva de Maingueneau (2009. p.53) vincula todo discurso a uma instituição discursiva, a qual é definida como *expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos*. No caso do discurso literário, por exemplo, Maingueneau vincula-o à instituição literária, que abarca os escritores, os prêmios, a legislação envolta aos direitos autorais, as instâncias que premiam as obras.

O discurso, inextricavelmente, está entrelaçado ao se exterior, pois são essas práticas que o legitimam, relativizando sua autonomia. A enunciação literária, como toda enunciação, é regulada seja em termos de instituição, de norma e de autoridade. Portanto, não podemos pensar no escritor e em sua obra apartados desta instituição literária, ainda que ele se confine em sua criação literária.

Outro aspecto a considerar é que o processo de constituição desses discursos nobres articula três registros indissociáveis, a saber: a cenografia, o código languageiro e o *ethos* discursivo. No tocante ao primeiro registro, cada discurso constituinte determina sua cenografia, de modo a revelar os valores sobre os quais ele se funda. O conteúdo, portanto, não é independente da cenografia e, tampouco, do posicionamento estabelecidos na e pela enunciação.

O discurso constituinte define também seu código de linguagem, que deve estar em consonância com o universo de sentido que o posicionamento pretende impor. Tendo em vista a supremacia deste discurso sobre os outros, a questão da língua é determinante, pois ela promove a sua legitimação.

Além de uma cenografia e de um código de linguagem, *os discursos constituintes são portadores de uma esquematização do corpo, mesmo se eles*

negam essa dimensão (Maingueneau, 2008b, p.53). Apreendido através de uma maneira de dizer que desemboca em uma maneira de ser, o *ethos* promove a adesão física a um certo universo de valores que o discurso deseja ser reconhecido no movimento da leitura.

Apresentadas as condições enunciativas implicadas no processo de constituição do discurso teológico, científico, filosófico e literário, temos de considerar que cada um deles tem sua maneira peculiar de constituição, ressalta Maingueneau (2009). Como o *corpus* de pesquisa tem um viés literário e musical, vamos propor a junção deste dois campos, de modo que desponte, ao lado dos discursos constituintes, um novo campo, denominado discurso lítero-musical.

1.3.1. A constituição literária e musical

O discurso literário difere dos demais discursos constituintes por não refletir sobre seu próprio funcionamento, como faz o discurso teológico, que propõe a especulação da revelação divina, ou o científico, que discute seus respectivos termos.

Muito embora não explicita uma pretensão fundadora, o discurso literário gera reflexões que ficam desvanecidas na cena enunciativa, mais especificamente na cenografia. Isso porque *é nas formas literárias que se tem de tornar manifesto o pensamento que a literatura produz* (MAINGUENEAU, 2009, p.66). Nesse caso, se a cenografia legitima qualquer enunciado, na literatura ela constitui o cerne deste campo, pois é por meio dela que o escritor funda uma forma inusitada de apreender a realidade. A enunciação literária rompe as fronteiras fincadas na sociedade, para criar um espaço onde o escritor possa atuar.

Por isso, enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode confinar-se em uma área delimitada, como sucede com outras atividades sociais, pois é a condição paratópica do escritor que alimenta sua produção literária. A sociedade também lhe renega um lugar, no sentido de encará-lo

como uma entidade, cuja destreza com a linguagem o situa numa posição prestigiada em relação aos homens "comuns".

Esses mesmos princípios se aplicam ao discurso da moda de viola, que, devido a sua interface literária, mais especificamente com a poesia, é inserida no campo discursivo literário. Atribuímos esse gesto ao prestígio que a prática discursiva literária tem no mundo ocidental, visto que a poesia sempre esteve vinculada à voz, conforme vimos em Zumthor (1993).

Embora a poesia e a canção, de fato, *se interseccionam por alguns aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção*, propomos com Costa (2002, p.113) considerá-los dois gêneros específicos. Compartilhamos com Maingueneau (2009) a ideia de que o sistema de restrições que rege as práticas discursivas não se limita ao domínio verbal. Enquanto prática intersemiótica, o discurso só pode ser apreendido se consideradas outras dimensões que não sejam somente a linguística.

Quando se tem como objeto de estudo o discurso da canção, Costa (2011, p.105) ressalta que essa relação intersemiótica pode ser visualizada em diversos planos dessa prática discursiva, a saber:

1. em sua própria materialidade lítero-musical (linguagem verbal + linguagem musical);
2. na evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidas na letra (linguagem musical + linguagem coreográfica + linguagem verbal);
3. na figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);
4. quando de seu registro escrito para distribuição comercial (encarte ou capa do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e /ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal + linguagem pictórica)

Isso posto, concebemos a moda de viola uma prática discursiva investida de autonomia e reconhecimento, visto que tem uma capacidade de diálogo imensurável com a população. Aliás, o adágio popular, *quem canta os males espanta*, parece compreender, a seu modo, a importância da canção

enquanto uma prática autônoma. O discurso teológico também assimilou e traduziu o poder da canção por meio de Santo Agostinho, a quem *cantar é rezar duas vezes*.

Embora essas reflexões não tenham um caráter científico, servem-nos para ilustrar a projeção que o discurso da moda de viola tem na sociedade, a ponto de reivindicarmos um campo para ela, sem, evidentemente, desertar o literário. Nossa posição se sustenta na Semiótica da Canção, proposta por Tatit (1997, 2012), cuja metodologia nos permite identificar, a partir de traços comuns às canções, um movimento particular que rege essa prática discursiva.

A respeito desse movimento, falaremos mais adiante; por ora, importa esclarecer que julgamos o termo lítero-musical, empregado por Costa (2011), coerente e adequado, no sentido de apreender as dimensões linguística e melódica, para inseri-lo como discurso constituinte.

Tendo em vista esse propósito, Costa, baseado no livro **A canção no tempo**, volume 2, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998)⁴, priorizou no *corpus* de sua pesquisa canções produzidas, no Brasil, na 5ª fase, cujo período é 1958 a 1972, e a 6ª fase, que compreende a década de 1973 a 1985. A escolha por esse *corpus*, segundo Costa (2011, p.119), deve-se:

ao rico contexto histórico do qual elas participaram: os embates exigidos pela ditadura militar em suas fases de consolidação e decadência. É também o período em que a Música Popular Brasileira está menos dilacerada por movimentos estéticos (como a Tropicália, a Bossa Nova e a Jovem Guarda) e, conseqüentemente, um tempo de maior unidade.

Costa justifica que preferiu eleger um universo de artistas, da Música Popular Brasileira, a se ater ao conjunto de suas produções, para verificar se os mesmos princípios que regem os discursos constituintes se aplicam ao discurso lítero-musical.

Sua pesquisa constatou que o novo campo que propõe apresenta os seguintes princípios: constitui um *archeión* da sociedade, ou seja, possui um

⁴ Neste livro, os autores dividem a música brasileira em 6 fases, a saber: 1ª fase: 1901-1916; 2ª fase: 1917-1928; 3ª fase: 1929-1945; 4ª fase: 1946-1957; 5ª fase: 1958-1972; 6ª fase: 1973-1985.

corpo de enunciadores consagrados; é capaz de tematizar a sua própria constituição; tem a pretensão de atribuir sentidos aos atos da coletividade; pois *constitui uma forma de vida articuladora da consciência coletiva, indicando modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos sócio-culturais* e, por fim, vincula-se a uma fonte legitimante, como a verdade, a beleza, Deus (COSTA, 2011, p.114).

Diante dessas considerações, Maingueneau⁹ admite que os conceitos que regem os discursos nobres podem migrar, sem se deformar, para um novo campo, no caso o lítero-musical. Confessa, ainda, que sua abordagem não contemplou a canção porque a cultura francesa não lhe concede o mesmo prestígio que a brasileira.

Com base nos princípios arrolados acima, Costa (2011, p.114) constatou que a diversidade de canções, estilos e produções de diferentes regiões do país sinalizam um movimento no sentido de:

1. Formular um modelo de brasilidade ou de comportamento brasileiro;
2. Interferir sobre a realidade e sobre o comportamento dos ouvintes, indicando modos de agir, pensar e sentir;
3. Citar ou aludir a fragmentos de discursos de outras práticas discursivas expressivas na sociedade com a qual abre polêmica;
4. Parodiar, ironizar ou parafrasear dizeres ou modos de dizer dessas práticas;
5. Investir em um código sociolinguístico através do qual legitima não só uma determinada entonação e uma rítmica, mas um dialeto ou uma dicção ligados a uma região, faixa etária ou etos brasileiro.

Entretanto, concebemos que é a incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo que revela com mais profundidade a pretensão fundadora do discurso da moda de viola. Entendido como uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, o *ethos* se manifesta em sua plenitude no discurso lítero-musical. O ritmo, a entonação de voz, o timbre, a altura e a

⁹ A afirmação de Maingueneau se encontra no prefácio que redigiu para o livro de Costa (2011).

melodia da canção devem estar em consonância com o *ethos* constituído no discurso.

Como a AD é um campo de pesquisa interdisciplinar, aliamos-nos à Semiótica da canção, proposta por Tatit (2012), pois é no elo entre letra e melodia que o *ethos* se manifesta no discurso da moda de viola, revelando sua identidade.

Diferentemente de Costa (2011), optamos por selecionar como *corpus* o discurso da moda de viola, pois se trata de uma arquivo da cultura popular brasileira. Como esse discurso nos interessa enquanto prática discursiva, julgamos que o *ethos* constituído na cenografia institui, funda uma maneira específica de dizer, que gera um estilo musical denominado moda de viola.

Aliás, os diversos estilos musicais apreciados na cultura brasileira revelam uma diversidade de posicionamentos que estão relacionados com o *ethos* discursivo. Considerado, antes de tudo, um comportamento, o *ethos* encontra no discurso da canção a oportunidade única de estabilizar a sua maneira de dizer, de modo que fique arraigada na memória discursiva da população. É, principalmente, nesse aspecto que concebemos o discurso da moda de viola como discurso constituinte. Não há forma mais coercitiva e imponente do que dizer algo "sempre" da mesma maneira, e exigir do co-enunciador essa mesma reprodução.

O discurso lítero-musical, assim como o literário, também se alimenta de sua condição paratópica, ou seja, uma localidade paradoxal, visto que não se localiza nem dentro e, tampouco, fora da sociedade. Estamos nos referindo à paratopia, noção que desempenha um papel essencial na análise do discurso constituinte.

1.3.2. A noção de paratopia

De acordo com Maingueneau (2010), o discurso literário é, por natureza, um discurso paratópico, posto que só se manifesta por meio de uma atividade de criação enunciativa. Nessa condição, ele se alimenta do afastamento

ritualizado do mundo, do esforço de se inserir nele, do trabalho de imobilidade e do trabalho de movimento, que ocasiona em uma localidade paradoxal.

Esta localidade, denominada de paratopia, *não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se* (MAINGUENEAU, 2009, p.68).

A paratopia desestabiliza o conceito de lugar difundido como um espaço físico, propondo um lugar cuja existência é possibilitada pelo discurso. Contudo, a paratopia não concede que o discurso literário se feche em si mesmo, sob o risco de apartar-se da realidade. Por mais paradoxal que seja essa localidade, é ela que não permite confundir o discurso constituinte com as demais produções discursivas da sociedade, denominadas discursos tópicos.

Dito isso, o escritor, vítima e agente de sua própria paratopia, não tem outra saída a não ser se dedicar ao movimento de elaboração de sua obra. Segundo Maingueneau (2009, p. 109), *fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra*.

O discurso lítero-musical também supõe essa existência paratópica, uma vez que seu processo se assemelha ao do literário. Ainda que ambos sejam legitimados por comunidades discursivas que validam sua divulgação, é preciso que se apartem da sociedade, pois sua criação excede o mundo terrestre.

Quando trabalhamos com esses dois discursos constituintes, é preciso considerar sua condição paratópica, para apreender o posicionamento e os embates no discurso. É nesse não-lugar que os sujeitos se reconhecem, pois a paratopia trabalha o espaço literário e a sociedade.

Dessa relação, despontam as faces variáveis e múltiplas da paratopia, que, incansavelmente, explora as indagações, angústias e inquietações que acometem a sociedade, ou seja, alimenta-se de tudo aquilo que há em torno do homem. Maingueneau (2010, p.161) elenca algumas paratopias que o escritor comumente explora:

(...) A paratopia pode assumir a forma de alguém que se encontra em um lugar que não é o seu, de alguém que se desloca de um lugar para outro sem se fixar, de alguém que não encontra um lugar; a paratopia afasta esse alguém de um grupo (paratopia de identidade), de um lugar (paratopia espacial) ou de um momento (paratopia temporal). Acrescentem-se ainda as paratopias linguísticas, cruciais para o discurso literário, que caracteriza aquele que enuncia em uma língua considerada como não sendo, de certo modo, sua língua. (...).

Uma produção discursiva só se revela paratópica se for integrada a um processo de criação e de enunciação, que também a envolve, ou melhor dizendo, às cenas de enunciação.

1.4. Cenas de enunciação

Independente da categoria de análise a ser aplicada pelo analista do discurso, só podem ser apreendidas em uma materialidade que possibilita o levantamento de efeitos de sentido, as relações interdiscursivas e a representação da imagem dos sujeitos envolvidos no processo de comunicação. Estamos nos referindo às cenas de enunciação, propostas por Maingueneau (2009, p.250), ao constatar que *um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada*.

Apreendida no interior dos enunciados, as cenas de enunciação estão intimamente relacionadas com os dêiticos, responsáveis pelas coordenadas pessoais, espaciais e temporais. Essas coordenadas definem o estatuto do enunciador e co-enunciador no discurso, de modo a situá-los no tempo e no espaço.

Contudo, enfatizamos que os dêiticos definem a situação de enunciação, que não, necessariamente, coincide com as circunstâncias de produção, ou situação de comunicação, do enunciado.

Essa distinção é pertinente, sobretudo, quando operamos com o discurso literário, em que temos a tendência de situá-lo por meio de sua situação de comunicação, e, com efeito, acabamos por lançar um olhar redutor para ele. Segundo Maingueneau (2009, p.250), isso *não nos faz avançar nem*

um pouco, pois continuamos no exterior do ato de comunicação literária. É preciso que nos atentemos para o interior deste discurso, ou melhor, a situação de enunciação.

A fim de compreendermos melhor o que vem a ser cena de enunciação, recorreremos a três dimensões propostas por Maingueneau (2008b): cena englobante, cena genérica e cenografia. Entre essas cenas, apenas as duas primeiras estão, obrigatoriamente, presentes em qualquer texto.

1.4.1. Cena englobante, cena genérica e cenografia

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, cuja classificação pauta-se na função social exprimida pelos textos que veiculam na sociedade. Atualmente, deparamo-nos, por exemplo, com os seguintes tipos de discurso: religioso, político, publicitário, literário etc. De acordo com Maingueneau (2013, p.96),

em numerosas sociedades do passado, não existia cena englobante especificamente política. Não se pode tampouco falar de cena administrativa, publicitária, religiosa, literária etc., para toda e qualquer sociedade e independentemente da época.

Contudo, não é suficiente dizer que a cena de enunciação de um enunciado político é a cena englobante política. Desse modo, entendemos que a contribuição da cena englobante é discreta, pois delimita um campo discursivo dentro de um universo de discursos.

A cena de enunciação só vai adquirindo concretude com a instauração da cena genérica, que corresponde ao gênero de discurso. Definidos por Maingueneau (2013, p.67) como *dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes*, os gêneros determinam e regulam os rituais, o estatuto do sujeito e do co-enunciador, os lugares e tempos que o compõem. É importante frisarmos que, inserido na perspectiva pragmática, Maingueneau não confina o estudo dos gêneros a um

mero conjunto de características formais, mas, antes, vincula-os a uma instituição para verificar as condições de enunciação.

A cena englobante e a cena genérica definem um espaço estável no interior do texto, constituindo o quadro cênico. Todavia, é com a cenografia, espaço dinâmico e imprevisível, que o co-enunciador se confronta, visto que se trata de uma cena bastante eficaz na conquista de adesão.

Ainda que a palavra cenografia nos remeta imediatamente ao campo artístico, ressaltamos que, para a AD, não se trata de um cenário pré-construído e, tampouco, decorativo. Essa *-grafia não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico*, esclarece Maingueneau (2009, p.253).

A cenografia é a própria enunciação que, à medida que se desenvolve, vai sendo construída. De acordo com Maingueneau (2013, p.98) *a cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja, é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*.

De modo geral, cada cena genérica instaura a construção de uma cenografia que corresponda efetivamente ao acontecimento. Todavia, essa relação não é arbitrária, pois a cenografia não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso. Ela é instituída no e pelo próprio discurso, onde se instaura uma cumplicidade entre ambos, com vistas a conquistar a adesão do co-enunciador a um posicionamento.

Essas considerações são pertinentes, pois, de fato, há gêneros de discurso que se afastam do modelo preestabelecido, mobilizando a criação de cenografias variadas e, até mesmo, inesperadas, como é o caso do discurso publicitário. Para exemplificar, consideremos o exemplo apresentado por Maingueneau, em que o produtor de um anúncio publicitário, diante de tantas possibilidades, opta pela cenografia de uma conversa ao telefone.

A cenografia inevitavelmente tem o encargo de passar a cena englobante e a cena genérica ao segundo plano, de modo que o co-enunciador receba o texto num primeiro momento como uma conversa, e não como um anúncio publicitário.

Evidenciamos que a cenografia explorada será bem sucedida quando o co-enunciador, à medida que avançar no texto, convencer-se de que o

telefonema de uma amiga constitui a maneira mais adequada para promover o produto. Segundo Maingueneau (2013, p.98), *o que diz o texto deve permitir validar a própria cena por intermédio da qual os conteúdos se manifestam*.

Contudo, ressaltamos que nem sempre é possível que o co-enunciador receba a cenografia almejada pelo produtor. Ainda que seja identificada com base em índices localizáveis no texto, a cenografia não designa a si mesma; ela se mostra. Por isso, tomar a palavra implica inevitavelmente em assumir riscos, adverte Maingueneau.

A cenografia também deve ser capaz de associar a figura do enunciador à figura do co-enunciador, de modo que estabeleça uma identidade e empatia entre ambos, pois só assim o segundo acatará o lugar que lhe é designado na cenografia. Todo discurso, portanto, faz reconhecer a cena de enunciação que ele impõe e que, ao mesmo tempo, o legitima.

Mas para que isso ocorra, a cenografia deve ter o controle de seu próprio desenvolvimento, para se manifestar em sua plenitude. Segundo Maingueneau (2013, p.98),

(...) num debate, por exemplo, é muito difícil que os participantes possam enunciar por intermédio de suas próprias cenografias: eles não têm o controle da enunciação e precisam reagir imediatamente a situações imprevisíveis suscitadas pelos interlocutores.

Vale lembrar, ainda, que nem sempre a cenografia que desponta é especificada, ou melhor, relacionada a um gênero de discurso preciso. Há textos que invocam uma cenografia difusa, a qual remete concomitantemente a um conjunto vago de cenografias de diferentes ordens, como a científica, a didática. De qualquer forma, o importante é compreender que tal cenografia não foi definida ao acaso.

1.4.2. Cenografia e gênero de discurso

Alguns gêneros de discurso têm o privilégio de assumir diferentes roupagens, sem, contudo, perder a sua essência. Diante desses gêneros, o co-enunciador não é capaz de prever com qual roupagem irá se deparar, pois sua característica consiste em inovar.

Enquanto isso, outros gêneros conservam a sua configuração habitual, mantendo a mesma roupagem, ou melhor, a cenografia que lhe é preestabelecida. Há, ainda, tipos de discursos cujos gêneros não implicam nenhuma cenografia, pois atuam por meio de cenas enunciativas estabilizadas e fixas.

Engendrada pelo discurso, a cenografia tem o consentimento do gênero para deslocar o quadro cênico ao segundo plano. Com isso, a cenografia assume o papel de protagonista, pois interage diretamente com o co-enunciador.

Reiteremos que a cenografia não é um adorno, que serve apenas para abrilhantar o gênero, tornando-o mais atrativo. Ela cumpre a finalidade do gênero, pois atua ativamente no processo de adesão, atraindo o co-enunciador para uma armadilha, de modo que ele não se dê conta disso. Por isso, a cenografia tem como atributos principais a precisão, a perspicácia e a criatividade.

Para elucidar a relação entre cenografia e gênero de discurso, Maingueneau (2013) nos apresenta o gênero guia de turismo¹⁰, cuja cenografia comumente é estabilizada, ou seja, do tipo didático. Entretanto, não quer dizer que ela seja impossibilitada de se inovar, desde que conserve as normas impostas pelo gênero.

A cenografia emprega um estilo falado, jovial e despojado, evidenciado pelos itens lexicais *realmente delirante*, *grosso modo*, *montão*, pois sua

¹⁰ Tate Gallery: Milbank, SW1.M. Pimlico (mapa II, C3). Aberta das 10h às 17h50 durante a semana e das 14h às 17h50 aos domingos. Entrada gratuita. Seguramente, um de nossos museus preferidos em Londres. Realmente delirante. Grosso modo, o museu pode-se dividir em duas grandes seções: 1/3 mostra a pintura inglesa dos séculos XVI, XVII e XVIII e 2/3 apresentam um grande leque da pintura e da escultura mundial do século XX. Um montão de obras-primas [...] Le guide du routard, Grã-Bretanha, 1994-1995, Hachette, p.107 (MAINGUENEAU, 2013, p.99).

finalidade é harmonizar-se com o perfil do mochileiro. Para isso, a cenografia insere um enunciador jovem, que se dirige a um co-enunciador também jovem, sem perder de vista a finalidade do gênero: apresentar um lugar de interesse ao turista e oferecer informações práticas e úteis de acesso ao local.

Nesse sentido, podemos dizer que há uma cumplicidade entre cenografia e gênero de discurso, pois o objetivo maior é conquistar a adesão do co-enunciador. Cabe à cenografia criar estratégias para cumprir satisfatoriamente o seu papel; uma dessas artimanhas consistem no emprego de cenas validadas no discurso.

1.4.3. Cenas validadas

Considerando que as cenografias são estratégias eficientes de adesão, frequentemente, se apóiam em cenas de fala validadas, isto é, cenas instaladas na memória coletiva, que são rechaçadas ou valorizadas pela sociedade. Tratam, na realidade, de fatos históricos ou cenas genéricas.

É importante que as cenas incorporadas pela cenografia façam parte do repertório do grupo visado e sejam compartilhadas entre os membros, para que se produzam os efeitos de sentido desejados. Embora os grupos sejam detentores de determinadas cenas, de modo geral, a sociedade, por mais eclética e heterogênea que seja, compartilha uma quantidade significativa de cenas. Maingueneau (2013, p.102) esclarece que

a “cena validada” não se caracteriza propriamente como discurso, mas como um estereótipo automatizado, descontextualizado, disponível para reinvestimentos em outros textos. Ela se fixa facilmente em representações arquetípicas popularizadas pelas mídias.

Algumas dessas representações propagadas na sociedade e instaladas na memória discursiva assumem, por exemplo, o idoso como fonte de sabedoria e experiência. Por isso, é comum a literatura popular ou a publicidade explorarem cenas em que o mais jovem é aconselhado pelos mais

velhos. Contudo, há também representações negativas, que deturpam a imagem do idoso, associando-a a doenças e à fragilidade.

A reunião em família, sobretudo, no almoço de finais de semana, com certeza, é uma cena cristalizada de forma positiva na memória discursiva, pois tem forte adesão do co-enunciador. De qualquer forma, destacamos que a cena validada a ser explorada é aquela que melhor atender aos interesses da cenografia e interagir com o co-enunciador.

Dito isso, a cenografia não deve ser encarada como um simples quadro, posto que se configura em um estratagema. Atuando de forma dinâmica e criativa, ela engloba uma série de recursos linguístico-discursivos mencionados, para que produza sentido e suscite a adesão do co-enunciador a um determinado posicionamento.

1.5. Uma prática intersemiótica

A AD amplia, ainda mais, suas fronteiras, ao admitir que os sentidos não se restringem aos objetos linguísticos, uma vez que incidem sobre os diversos tipos de estruturas semióticas. Diante disso, o analista pode apreender o discurso de uma forma mais abrangente e dinâmica.

Maingueneau (2008a) nos adverte que trata-se de um gesto arriscado, pois nos expõe aos riscos inerentes a qualquer abordagem intersemiótica. Contudo, esse mesmo gesto não isola os diversos suportes semióticos, que mantêm entre si uma relação de interdependência, como demonstram os movimentos estéticos através da pintura, música, arquitetura, literatura.

A canção é uma prática discursiva em que podemos visualizar essa relação, pois é resultado da junção entre o domínio verbal e musical. O fato de esses dois domínios pertencerem a uma mesma prática discursiva significa que estão em conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas próprias a um discurso.

Isso não quer dizer que tais domínios sejam isomorfos em seu modo de estruturação, afirma Maingueneau. Nesse caso, cabe à formação discursiva, ou

o posicionamento, como preferimos chamar, restringir esses modos de estruturação.

Diante disso, é inevitável que nos questionemos o que seria texto, dada essa pluralidade de modalidades semióticas. Maingueneau (2008a) propõe que o termo texto seja generalizado, tendo em vista ressaltar sua capacidade de ser investido por um mesmo sistema semântico. Portanto, os diversos tipos de produções semióticas pertencentes a uma prática discursiva devem ser denominados textos.

Em relação aos textos, propriamente ditos, isto é, às produções linguísticas, propõe o termo enunciado, com o objetivo de evitar equívocos que possam atrapalhar a apreensão do discurso.

Maingueneau (2008a, p.139) menciona, ainda, que *a coexistência de textos que pertencem a domínios semióticos diferentes não é, entretanto, livre no interior de uma formação discursiva determinada*. É o gênero de práticas discursivas, relacionadas ao contexto histórico e a sua função social, que mobiliza, exclui ou marginaliza os diferentes domínios. Logo, o funcionamento interno de cada domínio da prática discursiva não é independente de sua maneira de se relacionar com as outras.

Vale destacar que a apreensão desses domínios, sobretudo na canção popular, ocorre mesmo que de forma intuitiva, pois o ser humano tem uma competência discursiva, adquirida por meio da interação e de seu contexto sócio-cultural. Evidentemente que a proposta do analista do discurso consiste em ir contra a abordagem intuitiva e contra a abordagem insular, que insiste em isolar os domínios intersemióticos.

Considerando que o discurso da moda de viola é uma prática discursiva intersemiótica, aliamos-nos à Semiótica da Canção, de Tatit (2012), que oferece níveis de descrição que nos permitem verificar a correspondência entre a letra e a melodia.

1.5.1. Níveis de descrição no discurso lítero-musical

Segundo Tatit (2012), a canção popular apresenta características entoativas da oralidade, variando apenas a intensidade. Na fala, a voz humana estabelece linhas de inflexão sonora, que decorre de variações de altura e intensidade dos sons emitidos. Tais variações, que decorrem dos estados emocionais do enunciador e se projetam sobre a voz, são captadas também na melodia da canção.

A surpresa de Tatit (1999), contudo, foi constatar que mesmo canções tão díspares entre si apresentavam esse vínculo com a fala, ainda que de forma camuflada. Diante desta constatação, Tatit (2012) desenvolveu a Semiótica da Canção, após constatar que às canções populares, em comum, subjaz uma base de entoação análoga aos tonemas da fala, como se o cancionista¹¹ estivesse instruindo quanto a um modo de dizer.

Ressaltamos que, para Tatit (1999), a dimensão musical e poética é encarada como um acessório em sua metodologia de análise, muito embora ambas participem das etapas de criação.

A partir, de então, propõe uma gramática ritmo-melódica formulada a partir da comprovação de traços comuns às canções populares e da neutralização dos traços que lhe são específicos. Além do mais, esse projeto contempla as leis rítmicas da silabação advindas dos estudos de Zilberberg, um dos discípulos de Greimas, o qual propõe a expansão de tais leis para um amplo estudo sobre as oscilações do tempo, que, embora seja destinado à análise de textos linguísticos, pode perfeitamente se estender ao texto musical. Por isso, Tatit (2012, p. 22) considera que as vogais e as consoantes, *ingredientes mínimos inevitáveis na canção*, representam a disposição interna do cancionista, além de atuarem na inteligibilidade do texto.

As oscilações do tempo operam com dois conceitos, denominados de concentração e extensão, que incidem sobre o tratamento melódico das canções. A concentração melódica acusa a celeridade do *continuum* melódico e a moderação no uso do espaço de tessitura, como que destacando a importância da progressão horizontal. Tatit (1999, p.73) ressalva que

¹¹ Tatit emprega o termo cancionista para designar não só o compositor, mas o intérprete também.

esta, porém, não se caracteriza como um percurso, que conduz o programa melódico a sua meta, e sim como uma sucessão de blocos, com valor paradigmático, que se integram por ostensiva similaridade ou se opõem por flagrantes contrastes.

Nesses termos, a concentração melódica define o comportamento típico das canções mais velozes, que tendem à aceleração. Com efeito, o ritmo se concentra, adquire mais consistência e seus intervalos sofrem redução. Na expansão, ocorre o inverso, pois o tempo rege a duração, estendendo-a ou contraindo-a, de modo que entre em consonância com as oscilações internas do enunciador. Temos, então, um processo de desaceleração.

A forma intensa da desaceleração é a tonalização, termo que remete à valorização dos tons, das alturas e das notas que são alongadas. O intérprete também pode alterar o andamento original de uma canção para transformar radicalmente o seu sentido. De acordo com Tatit (1999), Caetano Veloso, Elis Regina, Gal Costa, Jorge Ben Jor, Gilberto Gil frequentemente pautam seus trabalhos como intérpretes pela reformulação do andamento, o que reverbera no sentido do componente linguístico e do componente discursivo.

Frente ao que expusemos, ratificamos que todo esse processo ressoa de forma significativa numa maneira de dizer, que muito nos interessa, pois nos assegura uma apreensão mais eficaz do *ethos* que enuncia no discurso da moda de viola.

Ao calcar-se na fala, a composição melódica da moda de viola segue os mesmos preceitos da primeira, potencializando tudo aquilo que há na linguagem. Isso quer dizer que a mesma base entoativa que alicerça as inflexões durante nossa fala é responsável também pela adequação entre letra e melodia, conforme verificou Tatit (1997). Evidentemente, a melodia da fala não se estabiliza e nem se repete como ocorre no canto, pois

da fala ao canto, ocorre a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. As leis musicais fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade (TATIT, 2012, p.15).

Verificamos, então, que a maneira de dizer é essencialmente melódica, cabendo ao cancionista a habilidade para equilibrar a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto, pois é nos contornos melódicos que os seus sentimentos se revelam.

Diante dessas considerações, é inviável apreender a canção somente pelo texto, como nos moldes literários, pois se trata, sem dúvida, de um gesto redutor que acaba por simplificar o discurso. Como os sentidos estão na interdependência dos domínios intersemióticos, vamos empregar os níveis de descrição de Tatit, que evidenciam a compatibilidade entre melodia e texto, para apreendermos, com mais profundidade, o funcionamento discursivo da moda de viola e a constituição do *ethos*.

1.5.1.1. Figurativização, passionalização e tematização

Denominados de figurativização, passionalização e tematização, esses processos revelam como o enunciador compatibiliza os elementos linguísticos e melódicos que se manifestam na sua maneira de dizer. Assim, no processo de figurativização, a melodia submete-se às inflexões da fala, pois a voz que fala se sobrepuja à voz que canta, criando efeitos de sentido de verdade enunciativa.

A entoação melódica permanece atrelada às acentuações linguísticas, adquirindo efeito de naturalidade, que fazem *do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista* (TATIT, 2012, p.21).

Neste processo, há dois elementos que atuam no exame figurativo da melodia de qualquer canção: os dêiticos e os tonemas. O primeiro compreende os elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o enunciador. Os dêiticos presentificam a relação eu/tu (enunciador/co-enunciador) num aqui/agora, evidenciando a entoação linguística que eclode no discurso da moda de viola. Com efeito, o co-enunciador é convidado a reviver as circunstâncias exibidas neste discurso.

Os tonemas correspondem às terminações melódicas dos enunciados que, dependendo das oscilações tensivas da voz, classificam-se em três

possibilidades sonoras, a saber: descendentes, ascendente e suspensivo. A descendente exige uma inflexão de voz para o grave, que distende o esforço de emissão, propondo o repouso fisiológico e uma terminação asseverativa do conteúdo relatado.

A ascendente é uma flexão de voz que busca a frequência aguda, exigindo o aumento do esforço final. Com isso, desponta a ideia de continuidade, de que algo ainda será dito. O suspensivo, que consiste na suspensão da altura, assim como a anterior, também sugere a continuidade, ou seja, aguarda-se resposta ou prorrogação das incertezas e tensões emotivas. Conforme podemos apontar, os tonemas são um dos principais dispositivos que atuam na significação do discurso das canções populares.

No processo de passionalização, o prolongamento das vogais e ampliação da extensão da tessitura (distância entre a nota mais aguda e a mais grave) e dos saltos intervalares reduzem o andamento da canção, desvelando com nitidez cada contorno melódico. Segundo Tatit (2012, p. 10) é a *tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibração das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão)*.

Com efeito, há um leve deslocamento de tensividade em favor da frequência, fazendo com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere. A melodia torna-se, então, propícia para a revelação das tensões internas do enunciador no discurso da canção. Esse sugere uma canção mais lenta e uma vivência introspectiva do estado de espírito do enunciador permitindo, inclusive, que o corpo do co-enunciador fique em estado de repouso durante a sua execução.

As tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração compatibilizam-se com o estado passional de separação, desunião amorosa, a falta do objeto de desejo, solidão, esperança, frustração, ciúmes, decepção. Tatit (1997) afirma que a passionalização abarca o discurso das canções românticas.

No processo de tematização, a redução da duração das vogais e o campo de utilização das frequências produzem uma progressão melódica mais

veloz e mais segmentada pelos ataques consonantais, que ocasiona na redução do fluxo de informações.

Conforme Tatit (2012, p.10), essa aceleração privilegia o ritmo e sua sintonia com o corpo, configurando-se em estilos musicais que mobilizam a ação, como o xote, o maxixe, a marcha, samba, o rock. Todavia, nada impede que sejam fundados novos estilos a partir de modificações na estrutura rítmica da pulsação, adverte Tatit (1995).

Esse processo, portanto, tem como fator decisivo o aspecto musical, pois as tensões internas do enunciador convertem-se no ritmo, na marcação dos acentos e na recorrência, visando ao /fazer/. Por isso, a tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos.

No mais, vale ressaltar que esses três modelos, apreendidos no diagrama melódico proposto por Tatit (2012), conforme veremos mais adiante, não se excluem, uma vez que aparecem em caráter dominante, recessivo ou residual. O discurso da canção pode, por exemplo, empregar a tematização como projeto entoativo principal e apresentar a passionalização em caráter residual. O cancionista pode escolher um procedimento principal para a primeira parte e outro para a segunda parte do discurso da canção.

De acordo com Tatit, a alternância das dominâncias desses processos no campo sonoro de uma mesma canção compõem o projeto de dicção do cancionista sobre o qual discorreremos abaixo.

1.5.1.2. A dicção do intérprete

Qualquer composição, mesmo depois de concluída, consiste num terreno fecundo, propício a ser explorado. Copland (1974, p. 161) explica que a composição não é uma *coisa estática, mas algo vivo. É por isso que pode ser vista a uma luz sempre diferente, e em ângulos diferentes, por vários intérpretes ou pelo mesmo intérprete em épocas diferentes*. É nesta brecha que arranjadores, instrumentistas e intérpretes podem atuar. A atuação do

intérprete na construção de sentido do discurso da canção é determinante, pois a interpretação vocal é um gesto individual.

Concordamos com Copland (1974) de que a interpretação é uma questão de ênfase, pois a personalidade do intérprete também é injetada na enunciação, atingindo, com isso, o ouvinte. Vimos com Tatit (2012) que a inflexão da voz do intérprete traduz o conteúdo a ser propalado, garantindo a eficácia, a atração e o consumo da canção. Para isso, o intérprete deve *equilibrar os elementos linguísticos, melódicos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial* (TATIT, 2012, p.8).

Ao ouvirmos uma canção interpretada por um artista, os efeitos de sentido suscitados certamente não serão iguais se a mesma canção for interpretada por outro. Talvez, isso justifique o fato de certas canções alcançarem sucesso somente quando interpretadas no voz de outro intérprete.

Foi assim que ocorreu, de certa forma, com a moda de viola, quando passou a ser executada pela dupla de violeiros Tião Carreiro e Pardinho, a partir da década de 1950. Houve uma identificação do público com a voz desses intérpretes, os quais popularizaram ainda mais a moda de viola no cenário musical de São Paulo.

Tião Carreiro fazia a segunda voz e seu parceiro, Pardinho, a primeira, formação bastante comum entre duplas caipiras e sertanejas. A primeira voz consiste na melodia principal, pois é ela que determina a sequência de notas a serem executadas pelo cantor. A segunda voz é formada por uma sequência de notas diferentes da primeira voz. Apesar de diferentes, ressaltamos que deve haver uma combinação entre ambas.

Como é típico da moda de viola, a dupla canta terças paralelas, com um timbre nasal e uso acentuado de um tipo de falsete, explorando, principalmente, as notas agudas. O contorno melódico da moda de viola é bastante próximo da linguagem falada, o que acarreta no emprego de extensão e intervalos pequenos.

Importa-nos que a entoação de voz da dupla interfere na produção dos efeitos de sentido do discurso da moda de viola, conforme veremos com mais detalhes nos diagramas melódicos, que serão reproduzidos na análise do *corpus*. No caso específico dessa dupla, a voz de Tião Carreiro, por ser a mais

grave, destaca-se mais que a voz de Pardinho. Diante disso, sua voz imprime um tom incisivo no discurso da moda de viola, que condiz com uma fala autoritária e certa do que diz.

1.5.2. O processo descritivo do diagrama melódico

Para visualizar a relação entre letra e melodia, Tatit (1997, 2012) criou um diagrama melódico que é propício para a apreensão do *ethos* discursivo, pois revela as variações linguísticas juntamente com o acompanhamento das notas musicais, a entoação e a presença de saltos intervalares.

O perfil melódico apreendido durante a audição da canção e a transcrição no diagrama permite verificar a predominância dos processos de figurativização, passionalização e/ou da tematização. Vale frisar que esse diagrama difere da partitura tradicional, pois dispensa o aparato teórico-musical aprofundado.

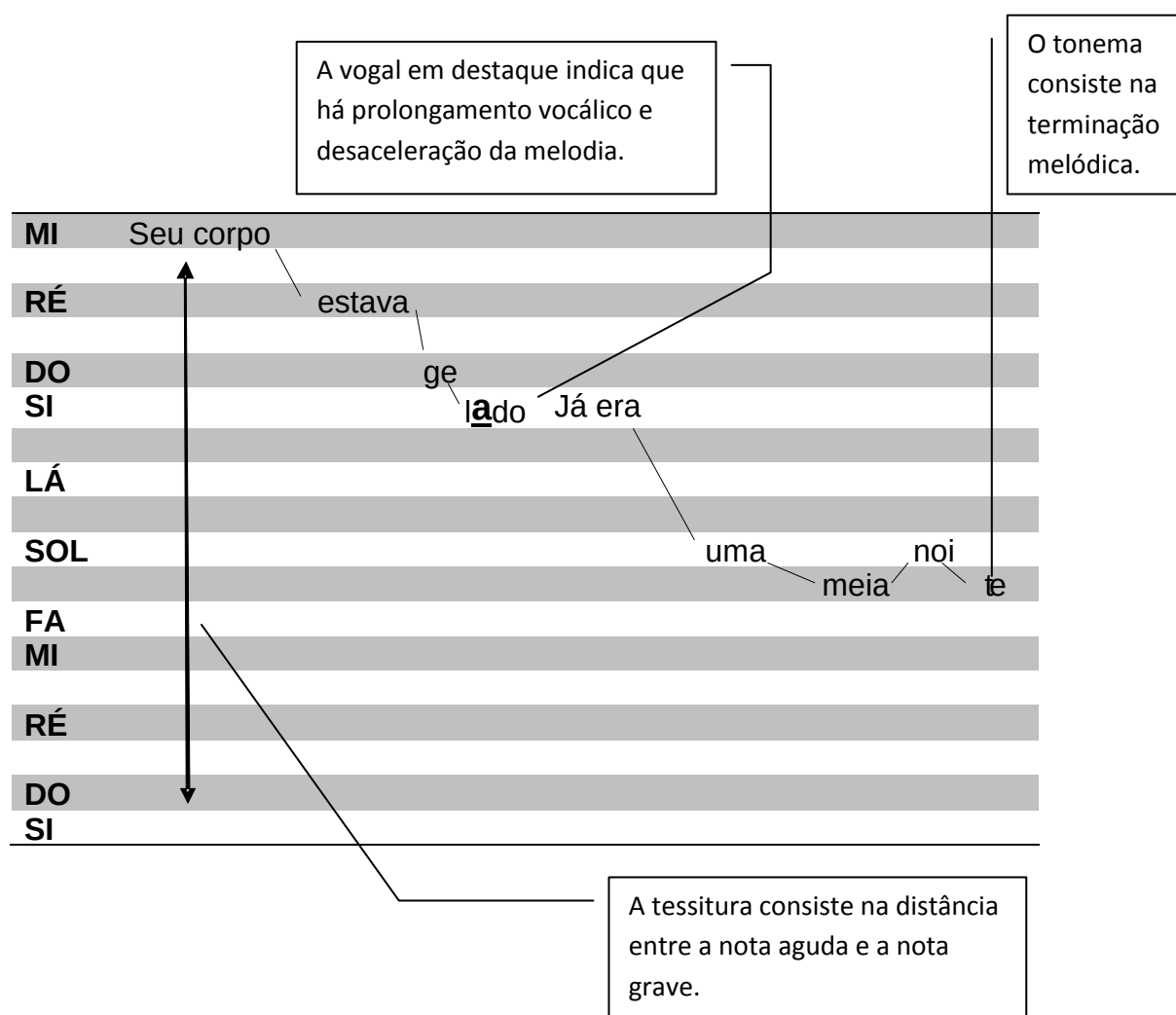
Isso, sem dúvida, constitui uma vantagem, na medida em que o torna operacional, visto que um sujeito leigo pode avistar concomitantemente a relação entre letra e melodia. Contudo, o próprio Tatit (1997) admite que a sua transcrição melódica não assinala as durações das notas com a precisão das partituras tradicionais. No que concerne a essa declaração, Costa (2002, p.109) observa que

o diagrama não apresenta outros elementos de regulação exercidos pela música sobre o texto. Ele indica apenas o enquadramento que cada sílaba do texto sofre, conformando-se a uma frequência específica e convencionada (nota musical). Mesmo assim, já é suficiente para visualizar que a melodia, ao gradear a fala, imprime um certo ordenamento ao seu perfil heterogêneo e rebelde.

Tatit (2012, p.19) justifica que a o diagrama não tem a pretensão de dar conta de todo o sentido produzido no discurso da canção, pois *o verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por*

quem a viveu. O que se tenta é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral a partir do reconhecimento de traços comuns a todas as canções. Frisamos que esses aspectos são pertinentes, pois atuam diretamente na construção do *ethos* discursivo, posto que nos revelam não apenas o que é dito, mas a forma como é dito.

Vale lembrar que a nossa tese consiste em revelar, a partir dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo, a constituência lítero-musical da moda de viola. Tendo em vista comprovar essa tese, vamos empregar na análise do *corpus* o diagrama melódico descrito abaixo. A título de ilustração, fizemos o recorte do discurso da moda de viola *Ferreirinha*, que faz parte do *corpus* do nosso trabalho, para demonstrar como apreendemos o *ethos* discursivo a partir da relação entre letra e melodia.



O diagrama tem a configuração de uma grade, onde cada linha corresponde a um deslocamento de meio tom. As sílabas são colocadas em um espaço apropriado entre as linhas horizontais, de modo que possamos visualizar as notas que recaem sobre elas. Dessa maneira, podemos perceber o perfil melódico, assim como a tessitura da canção (distância entre a nota mais aguda e a mais grave), visualizada verticalmente, bem como a posição de cada nota dentro desta tessitura.

As linhas situadas nas extremidades do diagrama delimitam a região da tessitura ocupada pela canção. Como na partitura tradicional, as notas agudas ficam dispostas acima e as notas graves concentram-se na parte de baixo.

Conforme o diagrama, a expressão *Seu corpo* atinge as notas mais agudas, pois o enunciador tem a intenção de chamar a atenção do co-enunciador para o que diz. As demais notas vão declinando em direção às notas mais graves, evidenciando que o enunciador foi tomado pela tristeza, diante da constatação de que o amigo morrerá.

Essas notas revelam os saltos intervalares da melodia e a entoação melódica do enunciador, além de incidirem na constituição do *ethos* discursivo. De acordo com Tatit (2012), as notas agudas exigem um esforço fisiológico maior da voz. Essa forma de dizer revela o estado emocional do enunciador, enquanto as notas mais graves geram efeitos de asseveração, pois o sujeito tem certeza do que diz.

A vogal destacada no enunciado *Seu corpo estava gelado* indica a valorização do alongamento vocálico, que ocasiona a desaceleração da melodia e o aumento das notas, o que torna a canção mais lenta e contínua. Lembramos que esse procedimento consiste na passionalização, proporcionando uma melodia adequada à introspecção.

O co-enunciador não fica imune a esse modo de dizer, posto que é enlaçado pela cenografia a aderir tal introspecção. Ao dizer de uma determinada maneira, o enunciador quer que o co-enunciador perceba os efeitos de sentido que a cenografia impõe. É neste sentido que o *ethos* discursivo atua na constituição lítero-musical da moda de viola.

As finalizações dos enunciados, denominadas por Tatit (1997) de tonemas, também atuam na produção dos efeitos de sentido. Classificados em

ascendentes, descendentes e suspensivos, *os tonemas constituem um dos principais dispositivos que asseguram a significação das canções populares* (TATIT, 2012, p.22).

Na lateral do diagrama, estão dispostas as notas musicais, que devem estar em conformidade com o alcance vocal do intérprete. Vale destacar que a transcrição melódica varia de acordo com a performance do intérprete. Por isso, optamos exclusivamente pela dupla de intérpretes Tião Carreiro e Pardinho, bastante conhecida no cenário musical da moda de viola.

CAPÍTULO II

***ETHOS* DISCURSIVO**

Neste capítulo, discutimos o conceito de *ethos* no quadro enunciativo da AD, pois concebemos que a incorporação de seus traços intersemióticos atua na constituição lítero-musical da moda de viola. Como o *ethos* não pode ser apreendido de forma isolada de outros parâmetros do discurso, abordamos sua relação com a cenografia, o gênero de discurso, a identidade cultural e a musicalidade.

Antes, porém, apresentamos sua trajetória, com o intuito de compreender como os principais estudiosos da contemporaneidade, entre eles Barthes, Ducrot, Amossy, Charaudeau e Maingueneau, reformulam o *ethos* a partir das discussões da Retórica de Aristóteles. Evidenciamos que é o pensamento desse filósofo que lança a base para essas discussões que, em comum, concebem o *ethos* como uma produção discursiva.

2.1. A trajetória da noção de *ethos*

O *ethos* é, sem dúvida, uma das noções que mais despertam o interesse e fascínio dos estudiosos da linguagem, pois ele está diretamente relacionado à eficácia da palavra e da imagem. As diferentes abordagens e os inúmeros trabalhos acadêmicos que se propõem a investigá-lo comprovam a sua pertinência, sobretudo na atualidade, quando dependemos cada vez mais da palavra e da imagem para mobilizar ações e conquistar a adesão em diferentes esferas sociais.

Contudo, o *ethos* não é uma noção estabilizada, como iremos apurar no decorrer de sua trajetória, pois, além de ser intuitivo, está submetido ao olhar de diferentes disciplinas, cada qual com um interesse específico. Ora, desde a Grécia antiga, mais precisamente com Aristóteles, os estudos sobre o *ethos* têm procurado incansavelmente revelar como a imagem do sujeito que toma a

palavra pode tornar o discurso mais eficaz e garantir a conquista do auditório. A partir de então, despontam inúmeras redes conceituais que visam a apreender o *ethos* sob as facetas mais diversas.

Diante disso, Maingueneau (2008c, p.12) ressalva que é importante inscrevê-lo numa problemática precisa, em função, ao mesmo tempo, do *corpus* selecionado e da disciplina em que se insere a pesquisa, pois

Uma análise do discurso como a que pratico não pode apreender o *ethos* da mesma maneira que uma teoria da conversação ou uma análise do discurso de inspiração psico-sociológica. O importante, quando somos confrontados com essa noção, é definir por qual disciplina ela é mobilizada, o interior de que rede conceitual e com que olhar.

Isso dito, vamos privilegiar a perspectiva de *ethos* que vem sendo proposta por Maingueneau, pois o fato de ser constitutivo da enunciação afeta diretamente o discurso da moda de viola, promovendo, inclusive, a sua constituição lítero-musical.

Todavia, julgamos relevante apresentar as principais abordagens que antecedem os estudos de Maingueneau, uma vez que elas não se excluem. Pelo contrário, apresentam um movimento dinâmico e contínuo que acena para a maleabilidade do *ethos* e para o levantamento de novos olhares. Feitas essas explanações, podemos, então, situar a principal contribuição de Maingueneau e o motivo pelo qual foi priorizado nesse trabalho.

2.1.1. Aristóteles

O estudo do *ethos* retórico remonta à Grécia antiga, onde o cidadão que ousava defender, com veemência, suas opiniões em praças públicas galgava prestígio e respeito na sociedade. Estamos nos referindo ao orador que, visando a causar uma imagem positiva de si, usufruía, segundo Aristóteles

(1959), de três tipos de argumentos fornecidos pelo discurso: o *lógos*, o *páthos* e o *éthos*.

O *lógos* é de ordem racional e refere-se ao discurso propriamente dito; o *pathos* diz respeito às emoções suscitadas no auditório e o *éthos*, por sua vez, consiste no caráter do orador. Entre essas três formas, Aristóteles, considerado o precursor da sistematização da persuasão, afirma que o caráter constitui a prova determinante por excelência.

Em contrapartida, seus predecessores defendiam que o *ethos* não contribuía para a persuasão, preferindo dedicar seus tratados a questões que envolviam os afetos e os caracteres dos juízes. Esses autores das artes retóricas foram criticados por Aristóteles, justamente porque não se pronunciaram a respeito da persuasão pelos argumentos.

Já na perspectiva de Aristóteles (1959, p.24), *obtem-se a persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança*. Tendo em vista compor a autoridade do orador, o *ethos* condensa as seguintes qualidades: a prudência (*phrónesis*), qualidade daquele que delibera com bom senso e cautela; a virtude (*areté*), qualidade de quem se exprime com franqueza e sinceridade, e a benevolência (*eúnoia*), que se refere ao comportamento agradável do orador perante o auditório.

Isso posto, o *ethos* consiste na imagem que o orador transmite de si sempre em situações de fala pública, de modo que conquiste a confiança do auditório. Para atingir esse propósito, Aristóteles (1959, p.97) diz que é *necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador*.

Como se vê, Aristóteles (1959, p.24) dá ênfase ao discurso, pois é nele que ocorre a persuasão; contudo, não descarta a reputação prévia do orador, já que *as pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral*. De qualquer forma, é preciso cautela ao dizer algo de si próprio, pois o orador pode tornar-se contraditório, odioso ou prolixo diante do auditório. Por isso, ressaltamos que cabe ao discurso possibilitar, em toda a sua extensão, a formulação e a

manifestação do *ethos*, para que o orador desperte a credibilidade e a confiança no auditório.

2.1.2. Barthes

Barthes (1975) reconhece em Aristóteles a manifestação de uma retórica psicológica, que contempla dois grandes grupos: *ethe* (caracteres, tons e maneiras) e *pathe* (as paixões, os sentimentos, os afetos). O primeiro grupo compreende o *ethes*, que são os *traços de caráter que o tribuno deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar uma boa impressão: são suas aparências*, explica Barthes (1975, p.203).

Observemos que esses traços são chamados de aparências, pois o orador vai significar aquilo que ele deseja ser para o outro, já que a sinceridade não é importante no processo de construção do *ethos*. Barthes considera o *ethos* uma conotação, posto que não tem um vínculo imediato com a realidade. *O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, afirma: sou isso e não aquilo* (BARTHES, 1975, p.203).

Como o *ethos* é deliberado, o orador tem o controle absoluto para manipular o auditório, desde que possua as três aparências propostas por Aristóteles, ou seja, *phronesis*, *arete* e *eunoia*. Na visão de Barthes (1975, p. 204), cada uma delas corresponde respectivamente a: *seguir-me, estimar-me e amar-me*.

Em relação ao segundo grupo que *diz respeito ao pathe*, corresponde aos afetos do ouvinte que o orador mobiliza. Barthes evidencia que a identificação das paixões é o prenúncio da sociologia da cultura de massas, pois cada paixão é identificada em seu aspecto externo, segundo seu objeto e de acordo com as circunstâncias que despertam a "cristalização" (cólera/calma; ódio/amizade; temor/confiança; inveja/emulação etc.). Essas paixões manifestam-se na linguagem, que o orador deve conhecer muito bem.

2.1.3. Ducrot

Conforme Amossy (2005), posteriormente ao *ethos* aristotélico, o primeiro estudioso a integrar o termo *ethos* nas ciências da linguagem foi Ducrot (1987), cuja proposta rebate o pressuposto vigente, até então, da unicidade do sujeito falante.

Inserido na pragmática linguística, o estudo de Ducrot fez despontar a teoria da polifonia na enunciação, responsável por gerar a distinção entre dois tipos de personagens na enunciação: o sujeito falante e o locutor. O primeiro é o ser empírico, situado fora da linguagem, ao passo que o segundo é definido como o ser do discurso, responsável pelo que diz.

Após a distinção entre essas duas figuras, Ducrot propõe, ainda, o desdobramento da noção de locutor, que vai afetar profundamente a forma de apreender o *ethos*, posto que não é revelado no discurso. Assim, temos o locutor L, responsável pela enunciação, e o locutor λ (lambda), que é o ser do mundo, considerado a origem do enunciado.

A enunciação, definida como o acontecimento momentâneo, que é constituído pelo aparecimento de um enunciado, dá a conhecer a aparência da fala do locutor L, que não tem nenhuma relação com o locutor λ . Assim, quando o sujeito produz um discurso, ao mesmo tempo nos vai dando mostras do *ethos*, mesmo sem ter consciência desse processo. Por isso, o *ethos*, na concepção de Ducrot, está ligado ao locutor L, que se reveste de certos caracteres para tornar sua enunciação aceitável ou não.

É com base nessa discussão que Ducrot contesta o *ethos* aristotélico, pois não é a imagem que o orador atribui a si próprio que constitui o seu *ethos*, mas o modo como exerce sua atividade oratória. Nos dizeres de Ducrot (1987, p. 189),

Não se trata de afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos (o fato de escolher ou de negligenciar tal argumento pode parecer sintomática de tal qualidade ou de tal defeito moral).

Já o que o orador poderia dizer de si, enquanto objeto da enunciação, diz, em contrapartida, respeito a λ , o ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo, ressalta Ducrot (1978, p. 189).

Maingueneau (2008c, p.13), um dos principais estudiosos influenciados por essa concepção de *ethos*, esclarece que a distinção entre locutor L e locutor λ :

atravessa a distinção dos pragmaticistas entre mostrar e dizer: o *ethos* se mostra no ato da enunciação, ele não é dito no enunciado. Ele permanece, por sua natureza, no segundo plano da enunciação, ele deve ser percebido, mas não deve ser objeto do discurso.

Considerando que o seu interesse de estudo não era propriamente o *ethos*, Ducrot não chegou a desenvolver reflexões específicas a respeito dessa categoria. Mesmo assim, sua abordagem pode ser identificada em diferentes estudos sobre o *ethos*, que despontaram a partir da década de 1980.

2.1.4. Amossy

A abordagem de *ethos* em Amossy (2005, p.120) tem como motivação explorar a seguinte questão: o *ethos* deve ser considerado uma constituição linguageira ou uma posição institucional? Para ela, uma resposta satisfatória requer a intersecção da retórica, da pragmática e da sociologia dos campos, pois essas disciplinas se complementam da seguinte maneira:

A primeira permite-lhe trabalhar a materialidade do discurso e analisar a construção do *ethos* em termos de enunciação e de gênero de discurso. A segunda permite-lhe não somente destacar a dimensão social do *ethos* discursivo, mas também sua relação com posições institucionais exteriores. Um *continuum* se estabelece, com as rupturas de níveis que se impõem entre o locutor no discurso, a imagem prévia do locutor como ser no mundo. A construção discursiva, o imaginário social e a autoridade institucional contribuem, portanto, para estabelecer o *ethos* e a troca verbal do qual ele é parte integrante. (AMOSSY, 2005, p.137).

Dito isso, Amossy (2005) responde a sua questão propondo a articulação do *ethos* em sua dimensão discursiva e institucional. Isso quer dizer que a autoridade do locutor não provém somente da posição institucional que ele assume, pois cabe também ao discurso legitimá-la por meio de uma troca verbal. Assim, não basta o locutor se apresentar com um estatuto de professor ou padre, por exemplo, se o seu discurso não legitimá-lo. Sendo o locutor uma instância discursiva, significa que deve se submeter às coerções do discurso.

A posição institucional do locutor e o grau de legitimidade que ela lhe confere, segundo Amossy, contribuem para produzir uma imagem prévia, assentada sobre as representações estereotipadas, que são evocadas pelo interlocutor. Esses estereótipos, ou esquemas coletivos, podem ser apreendidos tanto no nível da enunciação (modo de dizer), quanto no nível do enunciado (conteúdo, temas).

A imagem pré-construída, denominada *ethos* prévio, não é estável, pois, uma vez mobilizada pelo enunciado, pode ser confirmada ou modificada pelo locutor, conforme o seu projeto argumentativo. O locutor pode, inclusive, construir imagens novas, evidenciando, com isso, a dinâmica do discurso e atestando sua capacidade de agir sobre o seu interlocutor.

Para Amossy, é no interior da cena genérica, ou melhor, no gênero de discurso, que o locutor instala uma imagem de si, correspondente aos papéis preexistentes, confirmando, com isso, a relação mútua entre o *ethos* discursivo e o *ethos* institucional.

Diante do que foi exposto, fica evidente o poder da interação verbal, pois o locutor, ao construir uma imagem de si no discurso, reveste-se de autoridade para influenciar opiniões e atitudes, mesmo que esses efeitos não sejam imediatos, pondera Amossy.

Por fim, destacamos que há uma proximidade com a análise do discurso, principalmente no que se refere ao *ethos* discursivo, embora Amossy trabalhe no quadro de uma análise argumentativa. Em contrapartida, Maingueneau propõe uma abordagem de *ethos* em termos discursivos, conforme veremos mais adiante.

2.1.5. Charaudeau

A discussão sobre o *ethos* em Charaudeau (2015) está relacionada à questão da identidade social e discursiva. O sujeito mostra-se com sua identidade social de locutor, cujo estatuto e papel são definidos pela situação de comunicação. Contudo, esse mesmo sujeito também se apresenta como identidade discursiva de enunciador, desempenhando os papéis que ele mesmo se atribui no ato de enunciação.

Portanto, o sujeito apresenta-se, concomitantemente, ao interlocutor, como uma identidade psicológica e social e como uma identidade discursiva. O resultado da fusão dessa dupla identidade concerne ao *ethos*.

Charaudeau evidencia que o *ethos*, enquanto imagem, não é propriedade exclusiva daquele que toma a palavra, pois o interlocutor também constrói uma imagem a partir daquilo que o sujeito diz e com base nos dados preexistentes ao discurso. *O ethos relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê* (CHARAUDEAU, 2015, p. 115).

Diante disso, não há garantia de que o *ethos* pretendido e mostrado pelo locutor será, de fato, apreendido pelo interlocutor. O destinatário pode muito bem construir uma imagem indesejada ou inesperada do locutor. De qualquer forma, a identidade do sujeito, seja a revelada e/ou a apreendida, é regida por representações construídas pelos grupos sociais. Charaudeau lembra-nos que Maingueneau, ao falar em tom e corporalidade, também está se referindo a essas representações.

O *ethos* é construído com base nessas representações sociais, uma vez que a questão da imagem de si diz respeito a um grupo de indivíduos e não a um único indivíduo. Por isso, Charaudeau propõe o *ethos* coletivo, quando corresponde a uma visão global, ou melhor, aos estereótipos, e o *ethos* singular, por ser construído por uma identidade que emana de uma opinião coletiva em relação a outro grupo.

De acordo com Charaudeau (2015, p. 118), *o ethos é bem o resultado de uma encenação sociolinguageira que depende dos julgamentos cruzados que os indivíduos de um grupo social fazem uns dos outros ao agirem e*

falarem. Como não há marcas específicas do *ethos*, é essencial considerar os diversos tipos de comportamento do sujeito, como o tom, os gestos, as maneiras de falar, bem como o conteúdo de suas propostas. Diante dessas considerações, julgamos oportuna a afirmação de que o *ethos* mais transparece do que aparece.

Considerando que Charaudeau explora, sobretudo, o discurso político, é pertinente enfatizar que a maneira de apresentar as ideias não pode apartar-se do *ethos*, pois ela tem o poder de construir imagens. Para que o eleitor possa aderir às ideias do político, é preciso aderir à sua pessoa.

2.1.6. Maingueneau

Foi a partir dos anos 80 que Maingueneau (2008c) inclinou-se a estudar o *ethos*, diante da constatação de sua incidência em textos escritos que não apresentavam nenhuma sequência argumentativa e não se inscreviam em situações de argumentação. Os *corpora* que o surpreenderam provinham de gêneros instituídos, cujos parceiros assumem papéis preestabelecidos e seguem rotinas relativamente precisas durante o desenvolvimento do texto.

A partir de então, Maingueneau (1997) apurou uma vocalidade embutida na enunciação dos textos, que se mostra indissociável de um corpo enunciante investido de valores compartilhados socialmente. Essa vocalidade é regida por um tom, cuja função é conferir autoridade ao que é dito. *Mas o tom, por si só, não recobre, em seu conjunto, o campo do ethos enunciativo*, ressalva Maingueneau (1997, p. 46). Como é imposto pela formação discursiva, o tom necessariamente associa-se a um caráter e a uma corporalidade.

Ao reelaborar as noções de tom, corpo e caráter, em textos escritos e orais, Maingueneau desenvolve uma noção de *ethos* discursivo que é capaz de compreender as dimensões vocal, física e psíquica do enunciador, apreendidas no ato da enunciação.

As razões que levaram Maingueneau (2005) a se interessar pela noção de *ethos* devem-se a dois fatores: a reflexividade enunciativa e a relação entre corpo e discurso. A primeira age no sentido de não permitir que o texto seja

considerado simplesmente um objeto a ser contemplado, posto que *ele é enunciação voltada para um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido*, conforme Maingueneau (2005, p.73). A segunda refere-se à corporalidade, depreendida do imaginário do co-enunciador, que compreende um modo de ser e se movimentar num espaço social.

Evidenciamos que a AD rebate a ideia de que o enunciador pode desempenhar o papel de sua escolha em função dos efeitos que deseja provocar sobre o seu auditório. Lembramos que era essa a visão aristotélica de *ethos*. Todavia, esses efeitos a que Maingueneau (1997) se refere são impostos pela formação discursiva àquele que assume um lugar na enunciação.

A AD concebe o enunciador como o sujeito responsável pelo que enuncia no discurso e que difere do sujeito empírico. Vimos, aliás, essa distinção em Ducrot (1987), cuja teoria polifônica propunha o locutor do discurso e o locutor enquanto ser do mundo. A identificação desse fenômeno foi fundamental para Ducrot comprovar que o *ethos* não é dito no enunciado e que, portanto, não consiste nos atributos reais do locutor.

Nesse sentido, há uma confluência com as ideias de Maingueneau (1997), que parte da premissa de que o *ethos* discursivo não se mostra, pois a enunciação se encarrega de colocá-lo em segundo plano. Isso quer dizer que se trata de uma categoria desvelada no discurso durante o movimento da leitura.

A perspectiva aqui apresentada, portanto, diferencia-se de outras abordagens apresentadas, posto que ultrapassa o quadro da argumentação. É importante salientar que na AD, o *ethos* construído está associado ao processo de adesão dos sujeitos a certo posicionamento e não somente como meio de persuasão, como preceituava a retórica antiga.

Desse modo, Maingueneau (2008c) não se atém à eloquência judiciária e até mesmo à oralidade, pois entende que o *ethos* é constitutivo da cena de enunciação. É neste ponto que reside a contribuição de Maingueneau, pois todo e qualquer discurso pressupõe essa cena para poder se manifestar, ou melhor, ser enunciado.

Não precisamos nos reportar aos palanques ou tribunais ocupados pelos oradores da Grécia antiga para apreender a eficácia do *ethos*, porque as produções textuais mais corriqueiras, que invadem nosso cotidiano, manifestam uma vocalidade que anseia por conquistar a nossa adesão. É por meio dessa vocalidade, despontada tanto no discurso oral como no escrito, que podemos reconhecer um enunciador encarnado.

Dito isso, o *ethos* é concebido como uma instância cuja emergência se dá na cena de enunciação, não havendo, portanto, relação alguma com o orador ou o escritor empírico do texto. Segundo Maingueneau (2008c, p14),

Embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. Mais exatamente, não se trata de traços estritamente "intradiscursivos" porque, como vimos, também intervêm, em sua elaboração, dados exteriores à fala propriamente dita (mímicas, trajés...).

Depreendemos que o *ethos* não é uma representação estática e bem delimitada, posto que está submetido ao olhar do co-enunciador, que tem como parâmetro o próprio movimento da fala do enunciador. Contudo, o que o torna ainda mais intrigante é o fato de agir de forma lateral, abscôndita, de modo que o co-enunciador, muitas vezes, é atraído, mesmo sem ter consciência desse processo, para um universo de sentidos. Isso ocorre porque o *ethos* também explora uma face sensível do discurso, mobilizando a afetividade do co-enunciador.

Embora alargue o conceito de *ethos*, Maingueneau reconhece que sua concepção mantém proximidade com a Retórica de Aristóteles, principalmente no tocante aos seguintes aspectos: o *ethos* se constitui no discurso; trata-se de um processo interativo de influências mútuas e é fundamentalmente uma noção sócio-discursiva, apreendida em situação de comunicação, sempre integrada a uma conjuntura sócio-histórica.

2.2. *Ethos* discursivo, gênero de discurso e cenografia

O *ethos* discursivo não pode ser tomado isoladamente, uma vez que é constitutivo das cenas de enunciação, que se dividem em cena englobante, cena genérica e cenografia. Vale lembrar que a cena englobante corresponde ao tipo de discurso, cujo estatuto é pragmático, enquanto a cena genérica associa-se à cena do gênero de discurso. Já a cenografia, a grosso modo, é uma via de mão dupla, pois é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra* (MAINGUENEAU, 2013, p.98).

Os gêneros de discurso, definidos como dispositivos de comunicação verbal, comportam a distribuição de papéis que nos permitem, previamente, construir uma imagem do enunciador. Contudo, dependendo do gênero e da situação de comunicação, o enunciador tem certa autonomia para escolher a cenografia que melhor representa sua postura.

Assim, diante da maioria dos gêneros de discurso, somos, de imediato, atraídos para a cenografia, pois ela tem o poder de deslocar para o segundo plano a cena englobante e a cena genérica. Além disso, a cenografia, desde sua emergência, desenvolve-se progressivamente mediante a instalação de um *ethos*, que se valida por meio da própria enunciação.

É na cenografia que o enunciador se manifesta, não somente como um papel e um estatuto, mas, principalmente, como voz e corpo, apreendido através de uma maneira específica de dizer. De acordo com Maingueneau (2008b, p.71),

A cenografia, com o *ethos* da qual ele participa, implica um processo de enlaçamento: desde sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação. A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra: ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância. São conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem.

Embora o *ethos* esteja ligado ao ato de enunciação, o co-enunciador pode se arriscar a construir algumas representações antes mesmo que o enunciador tome a palavra. Maingueneau (2008b) aponta que o discurso político é propício para essas representações, pois a exposição dos políticos na cena midiática permite associar o enunciador a um tipo de *ethos*, que a enunciação pode confirmar ou infirmar.

O fato de um texto pertencer a um determinado gênero de discurso também induz o co-enunciador a construir um *ethos*. Vimos com Maingueneau que há gêneros de discurso cuja tendência é serem mais fieis a sua cena genérica, gerando uma cenografia rotineira. Neste caso, podemos, sim, imputar-lhes previamente um *ethos*, pois o enunciador *trabalha no interior de um quadro preestabelecido que sua enunciação não pode modificar* (MAINGUENEAU, 2008b, p.51).

Já diante de gêneros de discurso suscetíveis a cenografias variadas e criativas, como o discurso publicitário, não é possível fazer uma previsão em matéria de *ethos*. Lembramos que a cenografia não é imposta pelo gênero, embora deva atender à finalidade do dispositivo de comunicação que vier representar. De qualquer forma, precisamos considerar, conforme Maingueneau (2005, p. 17), que

O enunciador não é um ponto estável que se “expressaria” dessa ou daquela maneira, mas é levado em conta em um quadro profundamente interativo, em uma instituição discursiva inscrita em uma certa configuração cultural e que implica papéis, lugares e momentos de enunciação legítimos, um suporte material e um modo de circulação para o enunciador.

Quando se trata de discurso constituinte, a relação entre cenografia e *ethos* é mais evidente ainda, pois os dizeres do enunciador constroem o quadro desse dizer, gerando uma encenação inseparável do universo de sentido que o texto procura impor. Além disso, eles são portadores de uma esquematização do corpo, que confere sentido às práticas humanas, através de um uso particular da língua, o qual Maingueneau (2009) prefere designar código languageiro.

2.3. *Ethos* discursivo e estilo (código languageiro)

A cenografia implica também o emprego e o uso de uma linguagem concernente ao *ethos* constituído no discurso. Lembramos que esses planos constitutivos do discurso, ou melhor, a cenografia, o *ethos* e o código languageiro, não são independentes, pois a semântica global comprova que a integração entre eles legitima o funcionamento discursivo.

Nesse sentido, a língua não é um mero vetor das ideias difundidas na cenografia, e, tampouco um instrumento que se controla do exterior. Trata-se de um mecanismo identitário que revela e legitima o posicionamento do enunciador. De acordo com Maingueneau (2001, p.143),

Não se poderia portanto estabelecer uma separação entre o *ethos* e o código de linguagem próprio a uma posição no campo literário. O código de linguagem só é eficiente associado ao *ethos* que lhe corresponde. Não surpreende ser a ele atribuída também uma corporalidade e um caráter.

A maneira como o sujeito se apropria da língua, bem como o uso que faz dela não consiste num gesto simples e despropositado, ocorrido ao acaso. É, por si, um gesto revelador do posicionamento do qual faz parte, como iremos comprovar na análise do *corpus* que selecionamos.

Por ora, afirmamos que é nítida a relação entre o código languageiro e o *ethos*, pois o enunciador do discurso da moda de viola revela sua imagem e sua posição social empregando uma linguagem informal e popular, despida das normas e convenções da língua padrão. Mas isso não afeta a comunicação, pois certamente há regularidades nesses textos, impostas pelo posicionamento e que possibilitam a interação entre enunciador e co-enunciador.

Diante disso, julgamos relevante o fato de Maingueneau (2008b) associar as seguintes acepções à noção de código languageiro: o código como sistema de regras e signos, que viabilizam uma comunicação, e o código como conjunto de prescrições, pois o uso da língua deve condizer com o universo construído no discurso.

Em se tratando de discurso constituinte, o uso da língua legitima a sua ação fundadora, posto que há uma ligação específica entre as operações languageiras e o espaço institucional. É preciso considerar que, no tocante ao discurso literário, Maingueneau (2009) afirma que o escritor não opera com uma língua específica, no caso, a sua língua materna, mas com a interlíngua, entendida como uma interação de língua e usos.

O conceito de interlíngua ancora-se no princípio dialógico da linguagem, de modo que a sua gestão é concebida em um plurilinguismo externo e interno. A principal diferença entre ambos é que o primeiro dialoga com a diversidade de outras línguas, enquanto o segundo se concentra na sua própria diversidade linguística.

O plurilinguismo interno, que mais nos interessa nesse trabalho, compreende as variedades de ordem geográfica, situações específicas de comunicação (médica, jurídico...), estratificação social (popular, aristocrático...) e registros (familiar, formal...).

Discini (2008), por seu turno, prefere falar em estilo, definido como um modo próprio de dizer, que é intrínseco a todo e qualquer texto. Assim, ela se distancia do conceito de estilo fundado sobre uma orientação normativa, que se pauta no estilo bom ou ruim, para determinados auditórios.

A proposta de Discini (2008, p. 34) consiste em vincular as noções de estilo e *ethos*, para *que se examine determinado sistema de coerções semânticas que fundam o corpo do sujeito da enunciação, pressuposto a uma totalidade de enunciados*. A identidade do sujeito é apreendida a partir de uma totalidade de textos, onde é possível identificar o modo recorrente de tematizar o mundo e de se apresentar a ele.

Diante dessas considerações, o estilo não é um adorno que reveste uma determinada obra, nem se refere às características individuais do autor real. Devido ao estatuto discursivo atribuído à noção de estilo, podemos considerar que o código languageiro consiste em um estilo, na medida em que ambos revelam um modo específico de dizer, que nos conduz a um modo de ser.

Além disso, esses dois conceitos despertam uma reflexão em torno da língua padrão, visto que o sujeito pode manuseá-la de acordo com suas necessidades, habilidades e interesses. O importante é que nosso olhar de

analista entenda, acima de tudo, que essa maneira de enunciar, e não outra, é a que melhor representa o universo de sentido construído no discurso.

2.4. *Ethos* discursivo e identidade cultural

A AD atribui um *status* privilegiado ao discurso, pois o concebe como ponto de partida para a apreensão de uma das categorias mais perspicazes no processo de adesão, que é o *ethos*. Nesse caso, a proposta de *ethos* em Maingueneau (2008c), de acordo com Amossy (2005), recusa-se à concepção de uma sociologia externa.

Vimos que é por meio do movimento da fala do enunciador que somos levados a desvelar a sua imagem, a partir das pistas impressas na materialidade linguística do texto. Além disso, o enunciador assume um lugar na enunciação e, ao mesmo tempo, determina um lugar também para o co-enunciador, tendo em vista a legitimação do seu dizer.

Todavia, esse lugar não se manifesta de maneira aleatória, posto que é determinado pelo posicionamento do qual o enunciador faz parte. Com efeito, a enunciação será perpassada por uma voz, ou melhor, um tom que seja condizente com esse posicionamento.

Maingueneau (2008c) prefere o emprego do termo tom, porque remete a dois conceitos fundamentais na apreensão do *ethos*: o caráter e a corporalidade. Reiteremos que o caráter contempla os traços psicológicos, que se assentam sobre os estereótipos que circulam em uma cultura determinada e a corporalidade, a uma maneira de se movimentar nos espaços sociais, bem como uma compleição física.

Com base nessa perspectiva, uma das imagens identificadas no discurso da moda de viola consiste na representação de um homem experiente e mais velho, que deseja expressar um ensinamento de vida para o co-enunciador, encarado na condição de ouvinte. O tom didático e de asseveridade remete-nos a um caráter conservador e alheio às inovações.

A dimensão melódica e o acompanhamento de um determinado instrumento musical, no caso a viola, também incidem sobre o modo de

existência semiótica deste discurso, pois geram efeitos de sentido que nos levam a apreender uma corporalidade apegada a suas raízes rurais.

Como a corporalidade compreende também uma compleição física, somos capazes de atribuir-lhe até mesmo uma vestimenta, pois nos apoiamos em um conjunto de representações sociais disseminadas pela memória discursiva. Tais representações, consideradas positivas ou negativas, transformam-se em estereótipos, vinculando-se ao contexto cultural dos sujeitos que interagem no discurso.

Amossy (2005) destaca que essas representações precisam relacionar-se aos modelos culturais pregnantes para parecerem legítimos, mesmo que não sejam unânimes entre os membros dos grupos. Diante do processo de incorporação do *ethos* discursivo mencionado por Maingueneau (2008c), o co-enunciador se pauta nessas representações para, então, conferir-lhe uma corporalidade.

Retomando o exemplo do discurso da moda de viola, o estereótipo que evocamos pela memória coaduna-se com o do homem interiorano, conservador. O fato de o estereótipo estar enraizado na memória atesta que o *ethos* discursivo está intrinsecamente relacionado à identidade cultural.

Considerando que a cultura é um poderoso mecanismo de controle que governa o comportamento humano, impedindo a instalação de um caos e uma explosão fortuita de sentimentos, conforme Geertz (2013), concebemos o *ethos* discursivo como um desses mecanismos. Encarado, principalmente, como um comportamento, o *ethos* condiciona o co-enunciador a assumir os princípios, os valores e o posicionamento que propaga no discurso de diferentes práticas intersemióticas.

Como somos seres inacabados, segundo Geertz, sentimos necessidade dos padrões culturais, pois é por intermédio deles que o homem se completa e se insere na sociedade. Desta forma, somos totalmente dependentes desses mecanismos culturais.

Por se tratar de uma noção mais ou menos fixa e fundamentalmente sócio-discursiva, o *ethos* rege nosso comportamento social e confere sentido a nossas experiências, relacionando-se diretamente com a questão da identidade cultural.

2.5. *Ethos* discursivo e musicalidade

A melodia, o ritmo, a entonação, a dimensão linguística do discurso da canção e o seu modo de execução integram-se ao mesmo tempo, constituindo os traços intersemióticos do *ethos*. Entretanto, esses elementos não se referem apenas à sua dimensão vocal, visto que a maneira de dizer concorre para a dimensão física e psíquica do enunciador.

Como o *ethos* promove uma interação mútua, ao ouvirmos o discurso da moda de viola, somos capazes de lhe associar uma corporalidade correspondente à "voz", que emerge através da intersecção de diferentes domínios semióticos.

Isso ocorre porque temos uma capacidade de apreciar a música¹² e a canção¹³, denominada musicalidade, que dispensa talento musical, conhecimento teórico e habilidade com algum instrumento. Aliás, Beling (2014) chama a atenção para que a compreensão da musicalidade não seja encarada como sinônimo de execução de códigos e padrões específicos de determinada música, nem tampouco como um "dom" musical. *A musicalidade é uma forma de expressão humana de caráter universal*, elucida Beling (2014, p.3).

Para Cuervo (2008), a musicalidade também consiste numa característica humana, mas não inata, posto que será desenvolvida e estimulada mediante a influência de um contexto favorável, como a família e a escola. Entre os que têm a percepção musical, haverá, sem dúvida, aqueles que irão aprimorá-la e potencializá-la, de modo a se profissionalizar.

Essa musicalidade nos permite assimilar um *ethos*, que será cultuado conforme o posicionamento e os valores dos grupos que vierem a aderir ao seu discurso. A canção, enquanto prática discursiva, não está desvinculada de uma conjuntura sócio-histórica, e nem da identidade cultural.

Por isso, concordamos com Cuervo, ao afirmar que o contexto influencia a musicalidade, ainda que de forma intuitiva e espontânea, como verificamos

¹² Baseados em Copland (1974), definimos música como uma organização de sons (ritmo, intensidade, melodia e timbre).

¹³ Segundo Costa (2002, p.108), canção *não é nem exclusivamente texto verbal, nem exclusivamente peça melódica, mas um conjugado das duas materialidades*.

no depoimento do violeiro, da dupla Vieira e Vieirinha, concedido a Sant'Anna (2000, p.234):

(...) A viola sabe sê triste, e sabe sê braba também. Na moda de campeão, que é um desafio, a viola tem de sê batida de modo que também é desafio, é uma batida enfezada, como se teje enfezado, seca, com a mão direita enfezada. Quando é uma moda de amor, a viola tem que sê sentida, brandinha, gostosa, dentro daquilo que cê tá sentindo. Quem ensinô nós cantá ansim foi o Arlindo Mendes, do sul de Minas. Ele dizia: **a viola tem que acompanhá o assunto da moda** (grifo nosso).

O depoimento singelo é revelador de uma gestualidade ausente de conhecimento técnico da música, mas detentora de uma competência discursiva, que se utiliza dos mesmos recursos da produção da fala para compatibilizar o elemento linguístico e o melódico. A citação comprova que o *ethos* e a musicalidade se fundem em uma cenografia apropriada, de maneira a produzirem efeitos de sentido multissensoriais sobre o co-enunciador.

Conforme a classificação de gêneros instituídos, estabelecidas por Maingueneau (2013), a canção é um gênero que tem a liberdade para escolher as suas cenografias, pelo fato de pertencer à esfera artística, na qual a criatividade é valorizada. A fim de legitimar a sua enunciação, o *ethos* deve manifestar sua vocação poética e musical por meio de um código linguageiro específico, concebido também como um estilo.

O instrumento utilizado para a execução da canção também incide sobre a constituição do *ethos* discursivo, não só pelos arranjos que ele possibilita, mas devido à sua representação cultural. No caso da viola, trata-se de um instrumento bastante representativo da cultura popular brasileira, principalmente da música caipira e da moda de viola.

A memória social relaciona a viola ao universo do homem rural, conservador, apegado às raízes e alheio à modernidade, encarada muitas vezes como a culpada pela desintegração do seu meio. Neste sentido, a viola torna-se cúmplice do *ethos*, pois a sua característica sonora consolida um dizer

singular que, junto a uma cenografia literária, gera um estilo musical denominado moda de viola.

Tatit (2012) explica que o ouvinte tem uma compreensão global da canção, assim como o falante nativo tem da sua língua e sua gramática. Quando o ouvinte reconhece um estilo musical, como samba ou rock, por exemplo, *significa que conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa sequência com outras do mesmo paradigma* (TATIT, 1997, p.102). Essas unidades sonoras, aliadas à dimensão linguística, reproduzem um modo de dizer que implica a constituição de um *ethos* discursivo, cujo reconhecimento ocorre porque está integrado à nossa cultura.

Durante a apreciação da canção, o ouvinte aciona também a gramática melódica, que compreende a identificação dos estribilhos e dos mecanismos de reiteração, fundamentais para a retenção da memória. A identificação de alguns desses elementos compõe a musicalidade, influenciando a produção dos efeitos de sentido no discurso e a assimilação de um *ethos* condizente com o universo representado.

2.6. *Ethos* discursivo e as noções de incorporação e fiador

O conceito de *ethos* proposto por Maingueneau (2005) vai além da dimensão verbal, pois cinge sobre uma concepção mais encarnada de *ethos*, que compreende as determinações físicas e psíquicas atribuídas pelas representações sociais. A vocalidade que desponta no discurso atribui responsabilidade pelo que é dito a uma instância subjetiva, cujo papel desempenhado é o de fiador.

Mesmo os textos que recusam mostrar a presença do enunciador, como o científico e o jurídico, por exemplo, são detentores de um fiador, identificado por diversos indícios textuais como o tom e o código linguageiro. Devemos levar em consideração que esses indícios podem ser de diversas ordens, já que a AD se interessa também por práticas discursivas intersemióticas.

Além desses indícios textuais, o fiador se investe de um caráter e uma corporalidade, cujo grau de precisão varia segundo os textos. O caráter

contempla os traços psicológicos e a corporalidade refere-se não somente à constituição física do corpo, mas também a uma maneira de se vestir e de se movimentar na sociedade.

Tanto o caráter como a corporalidade provêm de um conjunto de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas sobre as quais se apoiam a enunciação. Maingueneau (2008c, p17) denomina-as de estereótipos culturais, pois pertencem aos domínios da literatura, fotografia, cinema, publicidade etc. Diante disso, conclui-se que o *ethos* é, sem dúvida, de natureza híbrida, *um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.*

Considerando que o *ethos* é um processo de interação mútua, o co-enunciador tem um papel relevante e ativo, pois ele também participa "fisicamente" do mundo constituído pelo enunciador. Segundo Maingueneau (2005, p.90),

o co-enunciador faz mais do que decifrar seus conteúdos. Ele é implicado em sua cenografia, participa de uma esfera na qual pode reencontrar um enunciador que, pela vocalidade e sua fala, é construído como fiador do mundo representado.

Maingueneau (2008C) reconhece que o trabalho com o *ethos* envolve risco, por se tratar de uma categoria intuitiva, que não possui uma representação bem delimitada, visto que está suscetível ao ponto de vista do enunciador ou do co-enunciador. Por isso, depreendemos que cada circunstância histórica é caracterizada por um *ethos* específico e que precisa ser retomada para que produza os efeitos de sentido desejáveis.

A maneira pela qual o co-enunciador se relaciona ao *ethos* discursivo é denominada incorporação e atua sobre três registros inseparáveis, conforme Maingueneau (2008c, p.18):

- a enunciação da obra confere uma "corporalidade" ao fiador, ela lhe dá corpo;

- o destinatário *incorpora*, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se remeter ao mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo* da comunidade imaginária dos que aderem ao mesmo discurso.

A incorporação não se restringe somente à identificação de um fiador na cena enunciativa; ela compreende um mundo ético, segundo Maingueneau (2008c), do qual o fiador faz parte. Por trás desse mundo ético, envolto de valores, princípios, normas, há situações estereotipadas, que se associam a um comportamento e com as quais o co- enunciador é levado a se identificar. A título de exemplificação, a mídia contemporânea explora o estereótipo do adolescente rebelde, cujo mundo ético inclui gírias, um modo específico de se vestir, os desentendimentos constantes com os pais.

Maingueneau adverte que o processo de incorporação não é uniforme, pois se articula em função dos gêneros e dos tipos de discurso. Isso ocorre porque a apreensão do *ethos* não implica uma relação direta com o fiador encarnado, delimitado por um estereótipo social. Ao lermos um artigo em uma determinada revista, por exemplo, podemos nos deparar com um *ethos* jornalístico, ao invés de incorporarmos um *ethos* referível a um estereótipo.

Ademais, julgamos relevante apontar que o *ethos*, inserido na perspectiva da AD, não confere ao enunciador liberdade de escolha quanto ao seu papel desempenhado, pois ele está subordinado às coerções que são determinadas pelo seu posicionamento. Não cabe, portanto, ao enunciador, impor esses efeitos, pois até mesmo os enunciados proferidos estão sob a incumbência das práticas discursivas.

Frente ao que expusemos, o *ethos* discursivo é, sem dúvida, uma noção bastante produtiva para o analista do discurso, sobretudo por conta do viés que assumimos neste trabalho. Sendo o enunciador uma instância subjetiva que se manifesta, principalmente, como "voz", o gênero de discurso canção constitui uma prática discursiva propícia para que o *ethos* discursivo seja apreendido de forma consistente e integral.

CAPÍTULO III

CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICO-CULTURAIS DE PRODUÇÃO DA MODA DE VIOLA

Neste capítulo, apresentamos as condições sócio-históricas de produção da moda de viola, produzida em São Paulo, e que se estendeu para as demais regiões caipiras do Brasil. Iniciamos pelo cenário político e social da capital paulista, na década de 1950, e, em seguida, discorremos sobre os principais movimentos estético-musicais, mais especificamente sobre a moda de viola. Esse percurso é fundamental, pois a AD, ao conceber que todo discurso é condicionado pela História, permite-nos compreender o funcionamento discursivo das canções que selecionamos para este trabalho.

3.1. O ambiente político- social de São Paulo na década de 1950

A moda de viola, cuja produção intensa ocorreu na década de 1950, despontou em uma São Paulo que se consolidava no cenário econômico, pois a capital era impulsionada pela forte industrialização que compreendia, principalmente, os setores siderúrgico, petroquímico e automobilístico. O dinamismo e a produtividade da economia culminaram no desejo de crescimento nacional e, com efeito, no anseio de melhorar de vida.

Esses desejos convergiam com a proposta de governo do candidato Getúlio Vargas, que prometeu um governo de industrialização e construção nacional, se reeleito fosse. Em 31 de janeiro de 1951, com 64% dos votos obtidos em São Paulo, Getúlio Vargas retornou à presidência, com o propósito de dinamizar e fomentar o desenvolvimento da economia do país. Contudo a inflação avançava, surtindo fortes repercussões na sociedade, em razão dos problemas decorrentes do alto custo de vida, segundo Fausto (2006).

Por isso, ocorreram inúmeras greves pelo país, sobretudo em São Paulo, cuja capital foi palco de uma das greves mais emblemáticas do país. No

mês de março, do ano de 1953, eclodiu na capital paulista a greve dos 300 mil, a qual reuniu, durante aproximadamente um mês, trabalhadores do setor têxtil e de outras categorias, que reivindicavam um aumento salarial de 60%. De acordo com Hall (2004, p.289), essa greve consistiu em um movimento importante no *sentido de afirmar a democracia contra o autoritarismo*.

Embora nem todas as reivindicações tenham sido atendidas, a greve se destacou também pela capacidade de organização dos participantes, bem como pela resistência demonstrada durante o tempo em que permaneceram sob condições difíceis.

Nesse mesmo ano, a capital de São Paulo se destacava no cenário político, pois restabeleciam-se as eleições diretas para a Prefeitura, o que alçou ao cargo de prefeito Jânio Quadros. O vereador e ex-professor secundário exerceu a função no período de 1953 a 1955, licenciando-se do cargo em 1954, durante a sua campanha para governador. Segundo Queiroz (2004), baseado em uma campanha populista, *a do tostão contra o milhão*, Jânio Quadros uniu a massa trabalhadora à classe média, com a proposta de inovar e combater a corrupção.

A política do país vivia um período conturbado, posto que se havia iniciado a campanha antigetulista, organizada por adversários civis e pelas Forças Armadas, que reivindicava a renúncia do presidente. Na capital paulista, os principais jornais e emissoras combatiam o segundo governo de Getúlio Vargas, pois conclamavam *uma diretriz de desenvolvimento que privilegiava o livre mercado e a associação do capital estrangeiro*, conforme Tota (2004, p.512).

O presidente reagiu intensificando suas posições nacionalistas e retomando seu prestígio junto aos trabalhadores, decretando, em 1º de maio de 1954, um aumento salarial de 100%. Evidentemente, as elites tradicionais do país, vinculadas à agricultura, e os setores importantes do empresariado posicionaram-se contra Getúlio Vargas. Os integrantes da União Democrata Nacional (UDN), principais opositores do governo, e a grande imprensa promoveram uma campanha antigetulista, com o objetivo de minimizar o apoio popular.

Conforme Fausto (2006), a campanha adquiriu forças após o atentado contra Carlos Lacerda, jornalista e principal líder da UDN, em 5 de agosto de 1954, que teve forte repercussão no país. Em decorrência desse atentado, Lacerda sofreu ferimentos leves, mas um dos seus acompanhantes, o major Rubem Vaz, faleceu.

Tendo em vista esclarecer o fato, um inquérito militar instaurado associou o atentado ao presidente, o que desencadeou uma fase ainda mais crítica para o governo. Dezoito dias após o incidente, as Forças Armadas reivindicavam a renúncia do presidente, lançando um manifesto à nação, assinado por 27 generais do Exército, segundo Fausto.

Na manhã de 24 de agosto de 1954, Getúlio Vargas suicidou-se com um tiro no coração, em seus aposentos no Palácio do Catete, após escrever uma carta testamento destinada a todos os brasileiros. O suicídio do presidente provocou uma derrocada em seus adversários, que se depararam com uma reação inesperada da população. Em todas as grandes cidades do país, a população que apoiava o presidente saiu às ruas para protestar com violência contra os inimigos de Getúlio Vargas. Os jornais de oposição, entre eles *O Globo*, foram invadidos e queimados.

Em São Paulo, milhares de pessoas estiveram presentes na Praça da Sé para participar de um comício organizado pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), fundado por Getúlio Vargas. Contudo, o ato acabou dispersado por conta dos confrontos violentos com a polícia.

O vice-presidente Café Filho assumiu, como presidente interino, até as eleições de 1955, ano em que Juscelino Kubitschek e seu vice, João Goulart, foram eleitos, cumprindo um mandato de cinco anos. Sob o governo do JK, o país vivia um período considerado de estabilidade econômica, quando comparado ao governo anterior, de acordo com Fausto. O slogan de sua campanha oficial, “50 anos em 5”, teve forte repercussão nas camadas da população, resultando em otimismo, também por conta dos índices do crescimento econômico.

Conforme Queiroz (2004), o novo governante facilitou a entrada de capitais estrangeiros no país e a importação de bens de produção, tendo em vista o desenvolvimento da industrialização no país. Apesar das críticas, o

Brasil apresentou crescimento e expansão na industrialização, com São Paulo à frente desse processo.

Em 1955, Juvenal Lima de Matos assumiu o cargo de prefeito de São Paulo, pelo PSP (Partido Social Progressista), mas, devido às pressões políticas, renunciou ao cargo em abril de 1956, passando-o a Wladimir de Toledo Piza. Como prefeito do Município de São Paulo, Wladimir de Toledo Piza foi responsável pela implantação de escolas, ao constatar a escassez de vagas para crianças em idade escolar que assolava o município, segundo Tota (2004).

Para viabilizar o projeto e atender à demanda, foram construídas, inicialmente, escolas de madeira, por exigirem um baixo custo, ou alugadas em garagens ou em associações de bairro, de forma um tanto precária. O prefeito investiu também na Companhia Municipal de Transportes Coletivos (CMTCC), aumentando consideravelmente sua frota, pois a cidade crescia de forma acelerada e ininterrupta, gradativamente tornando-se uma metrópole moderna.

A década de 1950 ficou conhecida como “anos dourados”, pois o país caminhava rumo à modernidade, na esteira do modelo do capitalismo norte-americano. A cultura de massa irrompia nas vertentes do rádio, do cinema e da música, fenômeno que a elite paulista via com incômodo, como um atraso sociocultural típico de um país de terceiro mundo.

Partindo dessa concepção, a elite propôs uma atualização cultural que estivesse em consonância com a cultura dos países desenvolvidos. Além de destacar-se no desenvolvimento industrial, São Paulo, a essa altura, adquiria importância no setor cultural. Segundo Napolitano (2008, p.19)

(...) a abastada burguesia paulista resolveu transformar a hegemonia econômica de São Paulo em hegemonia cultural, entrando em franca rivalidade com a supremacia cultural e política do Rio de Janeiro.

Além de se refletir na cultura, essa ideologia invadiu também o cotidiano das donas de casa, cujos lares passaram a ser equipados por aparelhos considerados modernos, como geladeiras, enceradeiras, liquidificadores,

televisores e produtos industrializados. A vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo, em 1958, também constituiu um símbolo de orgulho para os brasileiros, reforçando a certeza de que se estava diante de um país novo. A paisagem urbana de São Paulo se modernizava, com a construção de edifícios e de casas projetadas por um ideal de arquitetura moderno, que condizia com o pensamento nacionalista, o qual almejava o progresso.

O setor industrial foi o principal gerador de renda bruta do estado paulista, principalmente o setor automobilístico, o qual atraiu o investimento de grandes companhias americanas e europeias. O transporte ferroviário e a inauguração de estradas de rodagem propiciaram a instalação de fábricas em locais mais distantes, bem como o povoamento destes locais. No final da década de 1950, São Paulo tinha cerca de 24.519 estabelecimentos fabris e 484.844 trabalhadores, conforme apurou Queiroz (2004).

A industrialização e a atração que os grandes centros urbanos exerciam sobre a população atraíram uma quantidade exponencial de migrantes rurais e nordestinos para a capital paulista. Assim, concordamos com Napolitano quando afirmamos que a industrialização e a migração foram os principais responsáveis pelo processo de urbanização, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

A chegada desses migrantes e a reserva de sua mão de obra contribuíram para reduzir a remuneração da massa dos trabalhadores urbanos por um considerável período. Esses trabalhadores, em sua maioria analfabetos, buscavam no meio fabril e urbano melhores e mais satisfatórias condições de trabalho e de vida, em relação às que tinham no meio rural.

Todavia, eles foram socializados num padrão de submissão frente às camadas superiores. A esse excesso de população, somada aos demais migrantes de outras regiões do país, não eram oferecidas, de forma satisfatória, condições básicas de moradia, saúde, educação e transporte. Com efeito, tornou-se inevitável a presença de uma massa de trabalhadores marginalizados, que teve de apelar para ocupações desordenadas e periféricas no espaço urbano.

Ainda assim, Durhan (1973), ao entrevistar os migrantes rurais sobre o motivo de sua vinda para a capital, constatou que a miséria, a impossibilidade

de melhoria, a falta de conforto, o trabalho demasiadamente duro e a incerteza de produção encontrados em seus lugares de origem foram os principais motivos de mudança. Esses migrantes exerciam as funções de operários, pedreiros, motoristas, chapa, conforme verificou Durhan, enquanto as mulheres, comumente, trabalhavam como empregadas domésticas.

Durhan observou, ainda, que, para muitos destes migrantes rurais, o trabalho industrial conferia uma ascensão ocupacional. Contudo, havia os que não aceitavam exercer o cargo de operário, porque o sistema de trabalho imposto na fábrica opunha-se aos seus valores sociais e aspirações ocupacionais, encontrados no meio rural.

Não podemos ignorar também que muitos não possuíam qualificação técnica, e, tampouco, a documentação mínima exigida pelo mercado de trabalho, como carteira de identificação, carteira profissional, certificado de reservista e título de eleitor, tornando inviável sua contratação. Por isso, recorriam ao subemprego ou à marginalidade ocupacional. Já a população de origem estrangeira estava habituada a uma intensa atividade produtiva e a *uma maior disciplina de trabalho que favoreciam o ajustamento aos empregos urbanos, principalmente na indústria* (DURHAN, 1973, p.148).

Para Martins (2004), a migração não pode ser compreendida exclusivamente como um fenômeno demográfico e econômico, pois essas avaliações ignoram fatores de ordem social. É preciso considerar que o migrante, ao migrar para a cidade, tinha de mudar as suas referências sociais, para que pudesse se socializar no novo espaço. Independentemente de suas aspirações, o migrante era, nos dizeres de Martins, um criador ativo de novas relações sociais.

O migrante é o fora do lugar que precisa interpretar sua nova situação social na sociedade de adoção e a partir dessa interpretação construir as mediações de suas novas relações sociais e as mediações de relacionamento com as antigas. (MARTINS, 2004, p.200).

A partir desse percurso político e social apresentado, é possível verificar, assim como Durhan, que o migrante rural, alocado nas periferias de São Paulo, participou marginalmente dos acontecimentos nacionais, vivendo no mundo restrito das relações primárias. Contudo, devemos considerar que o país se deparava com dificuldades, principalmente no que concerne ao financiamento. Segundo Fausto (2006), foram contratados empréstimos de fontes públicas externas, pois começaram a surgir problemas financeiros e aumento da inflação.

Ainda assim, é possível identificar a tentativa desses migrantes em reinventar as relações sociais às quais Martins (2004) se refere, pois, do contrário, não permaneceriam no lugar que escolheram como novo destino. Com efeito, o discurso da moda de viola e da música sertaneja de raiz é uma das investidas dos sujeitos dispostos a promover novas relações sociais, mas sem desertar as antigas. Isso explica o porquê de não constatarmos nenhuma relutância ou qualquer movimento desses sujeitos no sentido de defender ou reivindicar os anseios de uma classe.

Isso posto, discutiremos, a seguir, a emergência da moda de viola, que despontou nesse contexto sócio-histórico e político sobre o qual discorreremos até o momento. Esse percurso objetiva compreender a imagem do enunciador que se desvela no discurso da moda de viola produzido na década de 1950.

3.2. Os movimentos estético-musicais na década de 1950

Os migrantes provenientes das áreas rurais e urbanas do Centro-Oeste, Sudeste e Nordeste do país somaram-se aos descendentes de escravos, ex-escravos e imigrantes europeus que, desde o fim do século XIX, já estavam instalados nas capitais brasileiras. Esse conjunto heterogêneo da população compôs o cenário cultural da cidade de São Paulo, o que promoveu o surgimento de variados movimentos estético-musicais, entre eles a música sertaneja de raiz.

Convém esclarecer que o termo música sertaneja de raiz compreende os estilos musicais provenientes da cultura do homem caipira, que foram

divulgados inicialmente por Cornélio Pires, na capital paulista, a partir de 1929. O termo sertanejo foi atribuído pelas fábricas de discos e pelos locutores de programas de rádio destinados ao interior, segundo Tinhorão (2006). Neste sentido, a música sertaneja engloba uma variedade enorme de canções particulares de uma vasta zona geográfica, que prioriza o som da viola caipira.

Ao serem apropriados pela indústria fonográfica, esses estilos tiveram de atender às suas exigências, principalmente no que concerne ao tempo de execução das músicas. O depoimento de Tonico e Tinoco ao programa Tino Certo, exibido pela TV Cultura, em 1973, comprova essa assertiva. Os dois afirmam que, na fazenda onde moravam, tocavam romances, histórias prolixas, que duravam horas; mas quando se tornaram artistas urbanos, não puderam gravá-las na íntegra, por conta de sua extensão e monotonia.

Mesmo assim, esses estilos que integram a música sertaneja de raiz mantiveram vestígios da música caipira¹⁴, conservando o tema, o sentimentalismo expresso na letra, a exaltação da terra, o saudosismo do passado que outrora trouxera felicidade. Por isso, julgamos adequado o emprego do termo música sertaneja de raiz, uma vez ele que remete à ideia de origem do homem caipira.

O sucesso da música sertaneja de raiz na capital, sobretudo, e no interior de São Paulo, e a migração rural-urbana são dois fenômenos correlatos. A migração, embora compreenda um deslocamento geográfico, *não implica um abandono das relações primárias que constituem o universo de*

¹⁴ Martins (1975) e Caldas (1979) classificam como música caipira aquela que mediava as relações sociais do homem rural em seu cotidiano, pois estava acoplada à religião, ao trabalho e ao lazer. Na concepção de ambos os autores, a música caipira e a música sertaneja não são modalidades equivalentes, embora esta última tenha se originado da primeira, apresentando elementos comuns quanto à localidade, por exemplo. Afinal, a música sertaneja proliferou na mesma área geográfica em que se disseminou a cultura do homem caipira. Martins (1975) e Caldas (1979) atribuem, inclusive, duas características essenciais à música caipira: o papel de promover a socialização entre os integrantes dos bairros rurais e o anonimato de suas letras. Com a apropriação dessas letras pela indústria fonográfica, a autoria das letras passou a ser reivindicada, principalmente pelos autores. Tinhorão (2013), por sua vez, considera as gravações pioneiras da série lançada por Cornélio Pires, a derradeira mostra da música caipira e folclórica, embora elas se apresentassem sob a forma de produto industrial e comercial, pois é com a série da *Turma Caipira Victor* que a música caipira transmutou-se definitivamente na música popular sertaneja. Para nós, é evidente que a música caipira, assim como o homem caipira, passou por transformações ao chegar à capital paulista, contudo não perdeu a sua essência, ou melhor, a sua raiz. O mesmo processo que fez do homem caipira um migrante rural na capital paulista, fez da música caipira a música sertaneja de raiz. Portanto, concebemos a moda de viola como um estilo que integra esse gênero musical.

origem, mas um rearranjo dessas relações, segundo Durhan (1973, p.138). Nesse sentido, concordamos com a autora, quando afirma que a migração rural-urbana é também um fenômeno de mudança sociocultural, que transforma os padrões de comportamento vigentes até então nas comunidades rurais, para que o migrante se ajuste e se adapte às novas condições da vida urbana.

Além disso, conforme Martins (1975), o migrante era cômico desses ajustes, para que pudesse se ressocializar em seu novo ambiente, e de quais traços culturais podia preservar sem danos para o seu processo de adaptação. Como a migração era um processo familiar, segundo apurou Durhan, em que os integrantes vão levando aos poucos os demais para a cidade, num espaço de tempo considerável, eles mesmos iam se informando sobre quais ajustes eram necessários.

Muitos desses traços culturais, como a religiosidade e as superstições, os quais serão apontados na análise do *corpus* selecionado, estavam impregnados no discurso da música sertaneja de raiz, com o qual o migrante se identificava. Vejamos o que diz Martins (1975, p.115) a esse respeito:

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

Martins traduz a importância do discurso da música sertaneja de raiz para esse público específico, posto que ele consiste em práticas discursivas que estão impregnadas na memória discursiva destes sujeitos. Nessa mesma direção, Tinhorão (2013) constata que o surgimento de duplas caipiras no rádio e nos discos anunciava, na realidade, a existência de um público que, dadas as suas raízes rurais, necessitava de um som que lhes remetesse a sua região.

Com o advento do disco long-playing no Brasil, em 1951, a quantidade de artistas caipiras cresceu de forma surpreendente, o que nos leva a caracterizar a década de 1950 como bastante promissora para a música

sertaneja de raiz. Contudo, a classe média e a elite paulista rechaçavam esse gênero musical que, ao lado de frevos pernambucanos, marchas, sambas de carnaval, samba de enredo, sambas canções, baiões e canções românticas, em geral, ficou marcado como uma produção destinada às grandes massas. (TINHORÃO, 2013).

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

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

Havia, ainda, uma pequena parcela composta pela classe média paulista que não revelava sua preferência, com receio de ser vítima de preconceito, pois a música sertaneja de raiz era considerada música das classes menos favorecidas. Ribeiro (2006b) atesta que esse preconceito não repercutia só na música, mas em tudo que se referia ao mundo rural, posto que comumente carregasse o estigma de atrasado, ignorante. Em contrapartida, a cidade era símbolo de avanço, modernidade e conhecimento.

A indústria cultural, contudo, interessada no lucro, não fazia essa distinção ao constatar o êxito da música sertaneja na capital. Para termos uma ideia desse sucesso, Tinhorão (2013) menciona que esse gênero musical havia conquistado, na década de 1950, cerca de 40% do mercado do disco brasileiro.

Diante disso, além das emissoras de rádio, verificamos que o circo, o teatro, o cinema, as gravações e as turnês empreendidas por empresários nas cidades do interior de São Paulo mantinham os artistas sertanejos em grande

atividade. Entre esses artistas, destacava-se a dupla Tião Carreiro e Pardinho, que foi apadrinhada por Teddy Vieira, diretor do setor sertanejo da gravadora Columbia e autor de modas de viola.

Em 1955, José Dias Nunes, mais conhecido como Tião Carreiro, formou dupla com Antônio Henrique de Lima, Pardinho, apresentando-se na RádioCultura. Devido ao sucesso dessa parceria, a dupla ia galgando prestígio, tornando-se tão popular quanto a dupla Tonico e Tinoco. Além das modas de viola, Tião Carreiro e Pardinho também gravaram tangos e canções rancheiras, alcançando uma vendagem expressiva de discos.

Diante do êxito obtido com esses gêneros musicais, muitas duplas, assim como Tião Carreiro e Pardinho, não se dedicaram somente à música sertaneja de raiz. Algumas duplas, inclusive, apresentaram-se no exterior, voltando com novos ritmos, que foram incorporados à música, dando sinais da chegada da música sertaneja¹⁵. A moda de viola, contudo, foi um estilo musical que resistiu a essas influências, mantendo-se fiel a sua origem.

Os cantores de música sertaneja de raiz divulgaram suas músicas também nos rodeios que iam despontando pelas regiões do Brasil, principalmente no Sudeste e Centro-Oeste, regiões que se configuraram como o berço da cultura caipira. A maior festa de rodeio no país teve sua primeira edição realizada em 1956, na cidade de Barretos, interior de São Paulo, atraindo, desde então, milhares de pessoas anualmente.

Destacamos que, na década de 1950, os autores empregaram com frequência no discurso de letras de moda de viola a representação do peão de boiadeiro. O arquétipo do homem caipira começa a dividir espaço com o homem boiadeiro. A linguagem distanciou-se do código linguareiro caipira, como era comum no discurso de letras de música sertaneja de raiz da década de 1920.

¹⁵ A música sertaneja de raiz influenciou o surgimento da música sertaneja, que despontou na capital paulista a partir da década de 1970. As similitudes entre esses dois gêneros musicais concentram-se no fato de serem disseminados nas mesmas regiões onde proliferou a cultura do homem caipira e na formação de duplas. Contudo, a particularidade da música sertaneja está na inserção de instrumentos musicais elétricos e na composição da letra, cujo discurso retrata o homem já inserido na cidade e adaptado às suas influências. A cena enunciativa desvela o *ethos* de um homem urbano, com suas inquietações, paixões e mágoas. Atualmente, a música sertaneja recebe várias designações por causa da adição de novos ritmos, como: arrochanejo, popnejo, funknejo, sambanejo e sertanejo romântico.

No tocante à vestimenta, em suas apresentações, as duplas abandonam o traje caipira para incorporar um estilo country, composto de calça jeans, camisa xadrez, bota e chapéu. Ressaltamos que havia duplas que, como Tônico e Tinoco, preferiam manter-se fiéis a sua origem, repelindo qualquer inovação em suas músicas ou mudança em suas vestimentas.

Paralelamente, os programas musicais das emissoras de rádio transmitiam outros gêneros populares, como o baião e o xote, do nordeste, popularizados por Luiz Gonzaga, e o bolero, da América Latina. Nepomuceno (1999) lembra-nos que a temática rural se fazia presente também no discurso de letras das músicas de cantores que não eram caipiras, como o maestro Villa-Lobos, Ari Barroso e Lamartine Babo.

O músico Luiz Gonzaga e seus parceiros conquistaram o mercado interno brasileiro ao lançar o baião no mercado musical em 1946, o qual adquiriu célere popularidade devido à vitalidade da contribuição rítmica desse gênero musical, conforme verificou Tinhorão (2013). Mas foi com Waldir Azevedo, introdutor do baião instrumental, que o novo ritmo ficou conhecido no exterior. Segundo Tinhorão (2013, p.257),

Lançado em início de 1951 em disco Continental número 16314-A pelo próprio autor, que tocava magistralmente seu cavaquinho à frente de um conjunto de dois violões e um pandeiro, o baião “Delicado” já tinha conseguido em meados de 1951 o prodígio de vender duzentos mil discos em seis meses (recorde brasileiro na época), quando começaram a chegar da Europa os primeiros pedidos de direitos para sua reprodução.

Esse ritmo estilizado por Luiz Gonzaga, no entanto, viu seu sucesso desvanecer-se pela falta de suporte industrial brasileiro, que fazia com que os lucros de sua industrialização se concentrassem nos países mais desenvolvidos. Contudo, a reputação de Luiz Gonzaga influenciou artistas como Jackson do Pandeiro e Alvarenga e Ranchinho a darem continuidade ao

movimento musical do Nordeste, que compreende o baião, xaxado e o arrasta-pé.

Neste cenário musical, despontavam em São Paulo as canções de João Rubinato, mais conhecido como Adoniran Barbosa, o qual ficou conhecido por retratar a vida paulistana nas letras de seu samba. O público paulistano identificava-se com a linguagem coloquial de suas letras e com as figuras humanas captadas com doses de drama e humor. Embora já conquistasse sucesso em decorrência de sua atuação humorística no rádio e no cinema, Adoniran Barbosa consagrou-se com a música Saudosa Maloca, regravação em 1955 pelo conjunto musical paulista Demônios da Garoa.

Essa variedade musical favorecia a propagação dos gêneros musicais oriundos das classes populares, pois os meios de comunicação estavam dispostos a incluí-los em suas programações, visto que tinham grande audiência. Assim sucedeu-se com a música sertaneja de raiz, que vivenciou na década de 1950 o seu auge, suscitando a aparição de artistas que contribuíram de forma decisiva para o seu crescimento na capital paulista.

Entre cantores e empresários que investiam nesse gênero musical, dominado por homens, destacou-se uma jovem aspirante à atriz e cantora que surpreendeu a sociedade por tocar modas de viola. Inês Madalena Aranha de Lima, mais conhecida como Inezita Barroso, contrariou a sociedade e sua tradicional família paulista para seguir o seu ideal: valorizar a cultura caipira e regional. Em 1953, Inezita Barroso lançou seus primeiros discos de 78 rpm, entre eles *Marvada Pinga*, uma moda que ouviu os caipiras do interior paulista tocarem. Segundo Nepomuceno (1999), além de tocar e cantar, Inezita Barroso viajava pelo país, de norte a sul, recolhendo e documentando as músicas cujos autores identificavam-se com a cultura regional.

Inezita Barroso conduzia o programa dominical *Viola, Minha Viola*, na TV Cultura, desde 1980. A apresentadora, falecida em 08 de março de 2015, admitia somente a participação de violeiros e cantores que possuíam repertório da música sertaneja de raiz, pois considerava essa exigência uma forma de manter viva a cultura do homem caipira.

O papel de Inezita Barroso como difusora dessa cultura só pode ser melhor compreendido se lembrarmos que a música sertaneja de raiz era, sem

dúvida, um dos gêneros musicais que mais renegavam a presença de mulheres, pois tocar violão e, principalmente, viola, era uma exercício destinado somente aos homens.

As mulheres que ousavam ingressar nesse mundo artístico sofriam preconceito, pois não eram consideradas mulheres sérias. Nepomuceno (1999) menciona que a dupla Irmãs Galvão foi uma das poucas a seguir carreira e obter sucesso, mesmo contrariando o prognóstico de seus familiares. Comumente, as duplas femininas, tão logo surgiam, eram desfeitas porque, ao conhecer um pretendente, a condição imposta para se relacionarem era que abandonassem a vida artística.

Esse tipo de segregação entre os sexos estendeu-se também aos gêneros musicais, como ocorreu, por exemplo, no Rio de Janeiro. Tinhorão (2013) constatou que a segregação social, que colocava pobres nos morros e na Zona Norte do Rio, e ricos e remediados na Zona Sul, favorecia o rompimento com o samba popular e, com efeito, a manifestação bossa nova.

Foi assim que, por volta de 1956, um grupo de jovens de famílias abastadas reunia-se, constantemente, no apartamento de Nara Leão, na Avenida Atlântida, em Copacabana, para realizar, *no campo amadorístico, aquilo que os conjuntos de boate já faziam profissionalmente, ou seja, a execução de samba em estilo jazzístico com liberdade de improvisação*. (TINHORÃO, 2013, p.266).

O movimento bossa nova adquiriu consistência musical em 1958, com o baiano João Gilberto que, com seu violão, produziu *uma batida de bossa realmente nova*, agradando a classe média, que o viu tocar na boate Plaza, de Copacabana (TINHORÃO, 2013, p.266). Atraído para o círculo de músicos amadores, João Gilberto foi o introdutor de uma nova música, voltada para a juventude da classe média, criando um estilo pessoal de acompanhamento ao violão, ao incorporar alterações de acordes influenciados pelo jazz.

No ano seguinte, foi lançado o primeiro LP (*Chega de saudade*) de João Gilberto, que dividia o repertório, fazendo parceria com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, como letrista. Segundo consta, esses dois compositores renunciaram os elementos melódicos da bossa nova, ao comporem, em 1956,

a trilha sonora *Se todos fossem iguais a você*, para a peça *Orfeu da Conceição*.

Apesar de adquirir *status*, não havia unanimidade entre a elite, que se viu dividida quanto ao novo estilo. Alguns jovens militantes viam sinal de alienação no discurso das letras, enquanto outros apreciavam a musicalidade que emanava do som de seu violão. Posterior à bossa nova, nasceu, em meados de 1960, a moderna Música Popular Brasileira (MPB), representada por Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros.

No ano anterior, adentrara no país o rock'n roll, considerado pela esquerda estudantil símbolo de alienação política e do culto à sociedade de consumo. Compunham os clubes do rock Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Carlos Imperial, futuros protagonistas da chamada Jovem Guarda. No fim da década de 60, o sucesso da moda de viola e de outros estilos da música sertaneja de raiz começou a desacelerar, pois os cantores tendiam a recusar a imagem do caipira, para aderir ao estilo mais urbano. Consequentemente, suas vestimentas e letras de música vão se distanciando do mundo rural.

Tinhorão (2013, p.222) observa que a mudança consistia em estratégia dos divulgadores da música sertaneja para concorrer com outros gêneros musicais. A dupla representativa desta fase é Léo Canhoto e Robertinho, que se apresentavam em circos, trajados de cowboys, *para cantar, entre correrias e tiros de festim, histórias do faroeste americano como a de Jack, o matador*. Essas apresentações atraíam uma quantidade de público bastante significativa. Tinhorão vê nessa nova imagem americanizada o prenúncio da jovem música sertaneja, destinada a marcar a década de 1970.

3.3. A cultura popular e o caipira

O migrante rural paulista, que começou a chegar a São Paulo a partir de 1929, era descendente do homem caipira que habitou as vastas regiões, que Ribeiro (2006a) designou de Brasil Caipira. Para compreendermos sua formação histórica e, principalmente, cultural, é preciso lançar um olhar, ainda que lépido, à província de São Paulo, a partir do século XVI.

Nesta época, a população paulista encontrava-se à margem do processo econômico da colônia portuguesa, enquanto os engenhos de açúcar do Nordeste prosperavam. Como meio de sobrevivência, os paulistas adentravam as matas em busca de índios, para lhes subsidiar nas tarefas de seus casebres e vilas improvisados que erguiam e, principalmente, para vendê-los como mão de obra escrava aos engenhos de açúcar. Esses paulistas pobres e rudes, denominados bandeirantes, tornaram-se homens de guerra, dispostos a saquear e matar.

Nos períodos em que os homens se ausentavam das vilas, as mulheres ficavam incumbidas de zelar pelas crianças, plantar, cuidar da roça, cozinhar e fazer as roupas, tudo na companhia de índios cativos. Esses, por sua vez, integravam-se ao novo grupo sem dificuldades, pois não eram submetidos a uma disciplina rígida de trabalho, mas às alternâncias de esforços e de lazer. A interação entre ambos era promovida pela língua geral, variante do idioma dos índios Tupi, falada até o final do século XVIII. Segundo Ribeiro (2006a), da convivência com os indígenas, os paulistas incorporaram hábitos alimentares, técnicas de lavoura, utensílios domésticos e a economia de subsistência, todos de base tribal.

Nessas andanças pelos sertões, que ficaram conhecidas como entradas e bandeiras, muitos paulistas optavam por se fixar em regiões distintas, fazendo-se criadores de gados ou lavradores. A maioria, contudo, preferiu continuar, pois tinha esperanças de encontrar minas de ouro, prata ou pedras preciosas. Assim, movidos pela ambição e pelo espírito desbravador, esses bandeirantes descobriram as primeiras lavras de ouro em Taubaté e, no decorrer do século XVIII, em Minas Gerais, Mato Grosso e, depois, Goiás. Essas regiões, antes desertas, atraíram tamanha quantidade de pessoas que, em poucos anos, transformaram-se nas regiões mais povoadas das Américas, conforme Ribeiro (2006a).

Entretanto, não tardou para que os aluviões de Minas, Mato Grosso e Goiás comesçassem a se esgotar, dada à exploração intensiva e desordenada. Em decorrência d, a economia de tais áreas entrou em estagnação, fazendo com que os bandeirantes, antes mineiros, retornassem às formas de vida arcaica dos velhos paulistas. Ali, difundiu-se paulatinamente um modo de vida

que cristalizou como área cultural caipira as regiões do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se sobre as áreas vizinhas do Paraná.

A grande quantidade de mão de obra desocupada e de terras virgens nessas áreas proporcionou o estabelecimento de uma economia de subsistência, ligada à agricultura itinerante, à coleta, à caça e à pesca. Com isso, as necessidades básicas do grupo eram atendidas.

Em relação à posse das terras, os que eram mais abonados obtinham-nas por concessão em sesmarias e os mais pobres ocupavam-nas como posseiros, ignorando a situação legal da terra, ou agregados, moradores denominados por Candido (2003) de transitórios, pois desprovidos de títulos legais, estavam sujeitos a perder a terra a qualquer momento. Possuíam apenas a permissão do proprietário para morar e lavrar a terra.

Os donos das terras, que eram os sitiantes ou fazendeiros, eram considerados moradores permanentes, porém nem sempre integrantes da cultura do caipira, já que se dividiam entre a roça e a cidade.

Essa forma de povoamento ocasionou o surgimento de grupos de convívio unificado pela base territorial, pelo sentimento de localidade e pela participação em formas coletivas de trabalho e de lazer, denominados bairros rurais. Candido observa que, à medida que as famílias cresciam, as propriedades eram divididas, surgindo, dessa maneira, outros bairros.

A música desempenhava papel fundamental na socialização dos integrantes do bairro, pois estava sempre associada a práticas lúdico-religiosas. Essa assertiva é baseada nos estudos de Martins (1975, p.105), para o qual *a música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho e lazer.*

Conforme Martins, o cotidiano do homem caipira era marcado pelas comemorações litúrgicas do catolicismo, como a Festa do Divino, por exemplo. Considerada uma importante festa religiosa, cuja comemoração variava de região para região, conforme o ciclo da colheita agrícola do lugar, ela ocorria em meados do segundo semestre, geralmente em julho ou agosto.

A Folia deslocava-se de um bairro rural para outro e em cada bairro uma casa se transformava em pouso da bandeira. Era o local em que os foliões se alimentavam e pernoitavam, antes de seguirem para outro bairro. Nessa visita, a música era inserida e o rito cumprido: os foliões entregavam a bandeira do Divino ao dono da casa e, em seguida, pediam o adjutório, ou esmola, ao titular da casa. O proprietário, ao receber a bandeira, levava-a a todos os cômodos da casa e, depois, devolvia-a aos foliões, para que prosseguissem a procissão, mas não sem antes fazerem os pedidos de graças.

Outro momento importante de confraternização era denominado de função, momento em que as pessoas bebiam e dançavam ao som dos violeiros. A função ocorria também após o mutirão, atividade coletiva de limpeza da roça ou do pasto, de colheita das plantações, de construção dos ranchos e casebres, com a ajuda voluntária da vizinhança. Como recompensa pelo serviço prestado, o beneficiado, que dispunha de condições, oferecia a “janta”, seguida da função.

Frente ao que expusemos até agora, deparamo-nos com uma variedade de padrões culturais responsáveis por reger o comportamento do homem caipira. Pautados em Geertz (2013, p.33), concebemos que *a cultura não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela*. O seu estudo amplia o conceito de cultura, ao desconsiderá-la simplesmente como complexo de padrões concretos de comportamento, que compreende os costumes, usos, tradições, hábitos.

Em virtude disso, a cultura é, conforme Geertz, um conjunto de mecanismos de controle, que se funda no pressuposto de que o pensamento humano é social e público. E o mais interessante é que o homem é extremamente dependente de tais mecanismos de controle para ordenar seu comportamento. Portanto, é impossível conceber a natureza humana independente da cultura. Nas palavras do próprio Geertz (2013, p.36), *sem homens não haveria cultura; mas sem cultura não haveria homens*.

Apesar das similitudes com o modo de vida dos bandeirantes, cujas bases eram os troncos português e indígena, aos quais viria juntar-se o negro, esse agrupamento caipira era agente ativo de uma cultura popular, por meio da qual é possível apontar fatores identitários desse homem rústico. Candido

(1993, p. 249) define com clareza o caipira, quando afirma que é preciso pensar neste

(...) como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ela sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América.

Essa cultura popular, contudo, não é imune às transformações sociais, o que não significa o decreto de seu fim. O surgimento da lavoura para agroexportação acarretou mudanças profundas na forma de povoamento do caipira, pois colocou em discussão o acesso à propriedade de terra, em 1850, por meio da compra ou da legitimação cartorial da posse, tornando-lhe inviável a aquisição da terra.

A partir de então, Ribeiro (2006a) averiguou que a população caipira passou por um processo de reaglutinação, no qual o Estado interveio, propondo uma reordenação social, por conta do crescimento da cultura do café. O caipira, de lavrador, passou a trabalhar como assalariado rural, muitas vezes em troca de comida e moradia, ou na condição de parceiro, transferindo-se para terras longínquas ou para terras de proprietários que estavam destituídos de recursos que viabilizassem a exploração de novos cultivos.

Na condição de parceiro, como meeiro, o caipira entregava metade da produção ao proprietário; como terceiro, pagava cerca de um terço das colheitas por usufruir da terra. Todavia, essa parceria foi se tornando inviável, pois se confinava às terras mais pobres e distantes do mercado. A chegada maciça da mão de obra imigrante acabou por marginalizar ainda mais o caipira, pois este desconhecia o modo capitalista de trabalho que os colonos dominavam. Além disso, o caipira não encontrou espaço nas fazendas para cultivar o seu modo de vida e seus hábitos tradicionais.

Com base no estudo de Ribeiro (2006a), consideramos a ocupação agrícola das terras, o cercamento dos latifúndios e a expansão dos pastos como fatores determinantes na alteração do ecossistema do caipira. Diante disso, a legião de caipiras não tem muitas opções senão tornar-se posseira

invasora de terras alheias, permanecer na parceria, cada vez mais desfavorável, ou integrar-se às massas urbanas de proletariados.

Candido (2003, p.106) considera a mudança o fim da cultura do caipira, *porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social que a alteração destes provoca derrocada das formas de cultura por eles condicionada*. Para nós, a cultura do caipira existe e persiste mesmo diante das mudanças sociais; prova disso são os discursos de letra de moda de viola que são cultuados de pai para filho nas regiões caipiras e nas festividades e ritos religiosos executados anualmente. Quanto ao caipira exibido nos estudos de Candido (1993, 2003) e Ribeiro (2006a), que povoou, principalmente, o interior de São Paulo, ele apenas transmutou-se devido à modernização e ao sistema educacional, assumindo uma nova configuração.

3.4. A moda de viola e o violeiro

A moda de viola é um estilo musical cuja execução requer a presença de uma dupla de violeiros que cantam à capela, ao mesmo tempo, com duas violas, uma ponteada e outra batida. Esse instrumento musical, que foi difundido na Península Ibérica pelos trovadores, nos séculos XV e XVI, aportou em terras brasileiras na caravana de Cabral, segundo Sousa (2005), para alegrar a tripulação. A viola também foi incorporada pelos jesuítas que aqui chegaram, a partir de 1549, aos rituais indígenas, com o intuito de convertê-los ao cristianismo.

O relato do padre Fernão Cardim, datado de 1585, a respeito das aldeias do Espírito Santo, Santo Antônio e São João Batista, situadas na Bahia, comprova a substituição dos instrumentos musicais indígenas pelos instrumentos musicais europeus, que foram incorporados pelos jesuítas habilitados em tocar.

Em todas estas três aldêas ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios, e alguns mais habeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tanger frautas, **violas**, cravos, e

officiam missas em canto d'orgão, cousas que os pais estimam muito.(CARDIM, 1925, p.315 – grifo nosso).

A partir de então, a viola passou a frequentar diversas modalidades folclóricas brasileiras, sendo reverenciada, principalmente, no universo rural, onde se tornou a *principal porta-voz do homem caipira* (VILELA, 2004, p. 180).

Segundo Sousa (2005), a moda de viola era uma parte cantada do catira ou cateretê, dança ameríndia que foi empregada pelos jesuítas no processo de catequização dos índios, inicialmente em São Paulo. O catira era uma dança que consistia em palmeados e batidas com os pés no chão. Enquanto os índios dançavam, os jesuítas incorporaram trechos bíblicos, que eram cantados ao som da viola, tendo em vista o ensinamento religioso e a conversão dos gentios.

De acordo com Nepomuceno (1999, p. 58), *Anchieta a teria introduzido nas festas de Santa Cruz, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora e São Gonçalo, para tornar mais fácil seu trabalho de substituir Tupã pelo Deus católico*. Do contato com os indígenas, o homem caipira apreendeu o catira, fazendo algumas adaptações, de modo que, atualmente, sua coreografia varia conforme a região do país.

(...) o catira visto hoje no interior mineiro e paulista mantém traços originais na forma de se cantar versos, em solo e coro, acompanhados de sapateado e palmeado. São dois os violeiros-cantadores, que geralmente varam a noite nessa labuta, e vários dançadores- os palmeiros. O catira tem momentos bem definidos: no início, é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado de recortado, quando as "peripécias" com o sapateado chegam ao clímax e a cantoria se mistura a elas (NEPOMUCENO, 1999, p.59).

A dupla de violeiros posiciona-se na extremidade de duas fileiras de homens, que ficam dispostos um de frente para o outro. Enquanto tocam a moda de viola, os dançarinos ficam observando atentamente sua execução.

Após o encerramento de cada estrofe cantada, *os violeiros fazem o recorte, com seu recortado de violas entrecortado por palmas, sapateado e a coreografia dos dançarinos*, conforme Sant'Anna (2000).

Nos bairros rurais, a canção de moda de viola também era executada sem a presença da coreografia. Nesse caso, as pessoas ficavam ao redor dos violeiros, para ouvirem as histórias que cantavam. Comumente, essas modas de viola recebiam o nome de romance, pois segundo Sant'Anna (2000, p. 59), *por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras*, ela é a que *mais homologia apresenta com o Romanceiro*.

Nas comunidades rurais, o violeiro tinha prestígio e respeito, pois, inseparável de sua viola, ficava imbuído de alegrar, divertir e emocionar seus ouvintes. Com efeito, era bem recepcionado por onde passava, recebendo inclusive inúmeros convites para tocar e cantar em casamentos, batizados, sobretudo, em ritos religiosos e durante as funções.

Assim, o violeiro tinha uma vida dinâmica, que lhe consentia viver longe da enxada ou do arado para sobreviver, possibilitando-lhe conhecer inúmeros lugares e várias pessoas. O estilo de vida do violeiro, ou modista, suscitava admiração por parte dos demais homens da comunidade, pois era uma figura que encarnava a aspiração e o sonho do povo. Nos dizeres de Sant'Anna (2000, p.79),

O modista parece ser um “ponteiro de comitiva”, o que aponta o caminho, realiza a travessia de costumes, personaliza e encena o mito do eterno retorno: sempre volta a seu bairro e a sua gente para contar. E o elo da tradição como presente e assim, instituído de gravidade funcional em seu meio, e honrando o passado, garante o respeito e proteção dos ancestrais...

Devido a sua popularidade, foi criada e propalada uma aura de misticismo em torno da imagem do violeiro que, considerado um ser predestinado a tocar, oscilava entre o profano e o sagrado. De acordo com Corrêa (2000, p. 46), os violeiros mais tradicionais acreditavam que *a arte de pontear viola é dom de Deus, quem não nasceu com o dom nunca conseguiria tocá-la, a não ser que faça um pacto-com- o-outro-lado*.

Além da estima social, era atribuído ao violeiro um estereótipo de sedutor, conquistador, bastante arraigado na memória social, que o fazia diferenciar-se dos demais homens, devido ao sucesso obtido entre as mulheres. Corrêa menciona que, em Portugal, foram encontrados documentos datados de 1459, que continham reclamações dos procuradores da cidade de Ponte de Lima, acerca dos males ocasionados pela viola. Desse modo, propalava-se a história do violeiro sedutor, que praticava roubos e dormia com mulheres, filhas e criadas das famílias, que ficavam enfeitiçadas com o som de sua viola.

No Brasil, Nepomuceno enumerou algumas crenças e simpatias associadas ao violeiro, cuja habilidade era atribuída ao pacto com santos ou com o demônio. Um das simpatias mais conhecidas sugeria que o violeiro alisasse vagarosamente a cabeça de um filhote de cobra coral viva com a mão direita. Após passar seu corpo por entre os dedos do violeiro, o filhote deveria ser solto no mesmo lugar em que fora encontrado. Depois disso, era só aguardar alguns dias para que a simpatia lhe oferecesse destreza e habilidade para tocar viola.

Vilela também relata o uso de simpatias para aumentar o domínio do instrumento (2004, p.182):

Me lembro bem de uma viagem de pesquisa onde conversei com um morador dos confins da serra do Caparaó, divisa dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Ele me contou que era fato comum na região os violeiros terem pequenos cramulhões presos em garrafas. Quanto mais diabinhos presos, maior será o poder dos violeiros com seu instrumento.

A moda de viola era, e ainda é, executada por duplas de cantadores masculinos, em duo de vozes terçadas, herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII, conforme averiguou Nepomuceno. O violeiro usa a viola de dez cordas ou cinco cordas dobradas, para fazer o rasqueado nos intervalos da letra e pontear, de forma melódica, com um dedo tocando uma corda de cada vez, menciona Lima (1997).

Vilela (2004, p. 181) faz uma interessante observação quanto ao modo de o homem caipira tocar que, *tendo as mãos duras da lida do campo com instrumentos como a foice e a enxada, dispõe as cordas de uma maneira que com um ou dois dedos ele se acompanha na maioria das músicas que compõem o seu repertório.*

Via de regra, a viola era considerada um instrumento musical masculino, posto que as mulheres não obtinham o consentimento do homem para tocá-la. As que se aventuravam, tinham de aprender às escondidas dos pais, como ousou Helena Meirelles, uma das violeiras mais consagradas do país, cujo trabalho foi, inclusive, reconhecido internacionalmente. Nepomuceno relata que Meirelles aprendeu a tocar viola e violão sozinha, desde os 9 anos de idade, escondida em meio à plantação da fazenda onde nascera, localizada em Mato Grosso do Sul.

Na atualidade, todavia, é perceptível o aumento do número de mulheres que tocam violas em orquestras ou em duplas. Os programas televisivos *Viola*, *Minha Viola* e *Aparecida Sertaneja* têm exibido com certa frequência apresentações de duplas de violeiras, cujo repertório é composto, em sua maioria, por modas de viola.

Outro violeiro de destaque, responsável por conceder maior projeção à moda de viola no país, principalmente na região Centro-Oeste e Sudeste, foi Tião Carreiro. Oriundo de Montes Claros, Minas Gerais, José Dias Nunes, o Tião Carreiro, teve a sorte mudada quando conheceu, em São Paulo, Teddy Vieira, que já tinha uma carreira consolidada como diretor e autor de letras de moda de viola, na década de 1950.

Teddy Vieira apadrinhou Tião Carreiro concebendo-o como o principal intérprete das letras que compunha, entre elas o clássico *Rei do Gado*, que integra nosso *corpus*. É notório que a consolidação da moda de viola na década de 1950 não constitui um fato apartado do sucesso de Tião Carreiro, na capital paulista, pois ele foi um dos responsáveis pela propalação deste estilo musical. Corrêa (2000) constatou, inclusive, que muitos autores afamados confiavam a ele as letras de moda de viola que produziam, pois o sucesso era garantido. Além da voz grave, Tião Carreiro era conhecido por sua maneira peculiar de tocar viola.

O violeiro teve seu trabalho divulgado pela primeira vez em disco em 1956, com a gravação da moda de viola Boiadeiro Punho de Aço, composta por Teddy Vieira. A partir de então, galgou sucesso no meio artístico, chegando a criar o pagode sertanejo, um ritmo sertanejo que consolidou de vez a sua carreira. Mesmo após sua morte, em 1993, Tião Carreiro é considerado fonte de inspiração e referência para os violeiros que despontaram e despontam pelo país.

Por fim, reforçamos que não é por acaso que os violeiros recebem o reconhecimento do ouvinte, pois ele é responsável por articular o poema à melodia para conceder vida à letra de moda de viola. Ao interagir com o público, o violeiro realiza uma *performance* que visa a despertar a atenção e a emoção do ouvinte.

3.5. A contribuição do rádio para a divulgação da moda de viola

O rádio foi o principal veículo de divulgação, não só da moda de viola, mas da música sertaneja de raiz, de modo geral. O seu sucesso não seria possível se não fosse esse aparelho, que se consolidou como veículo hegemônico de comunicação, a partir década de 1950, sobretudo depois de ter se tornado comercial, em 1932, por decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas, conforme Sousa (2005). Era, sem dúvida, um fenômeno das classes populares urbanas que chegava com intensidade também aos camponeses.

Vale mencionar que outros gêneros e estilos regionais urbanos originados nas camadas mais pobres da população também eram difundidos pelo rádio, o que viabilizava a divulgação da ampla variedade musical que o país vivenciava, de modo que atendesse a diferentes públicos.

Como, na década de 1950, o fluxo de migrantes rurais rumo à capital ainda era intenso, as emissoras viram a chance de explorar o mercado da música sertaneja de raiz, que despontou em 1929, com as apresentações de Cornélio Pires e seus violeiros. Com efeito, as emissoras criavam programações destinadas especificamente a esse público, pois a receptividade era positiva e a rentabilidade assegurada.

Os programas radiofônicos ajustavam seus horários aos do público, tendo em vista a audiência. Tinhorão (2006) menciona que, não raro, tais programas eram veiculados muito cedo, porque esse público levantava-se de madrugada para trabalhar, ou à noite, quando os trabalhadores já se encontravam em seus lares. Esse dado assegura-nos que o público da moda de viola era, de fato, composto pela classe mais baixa da sociedade. Segundo Freire (1996, p.65),

pequenas fábricas que tinham expediente depois das seis horas da tarde, deixavam sempre o rádio ligado nos programas sertanejos. Os que acordavam cedo tomavam café ao som da viola. Os programas se multiplicavam, com apresentações de diferentes duplas, uns com mais sucesso, outros com carreira relâmpago. Era uma verdadeira febre. O caipira se transformava em um sucesso nacional.

Entre essas emissoras envolvidas, destacou-se a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, que criou um dos programas sertanejos de maior sucesso, denominado Alma do Sertão, sob o comando do radialista Renato Murce. Em 1959, segundo Saroldi & Moreira (2005), devido ao sucesso do programa anterior, estreou com êxito na mesma emissora o programa diário Alvorada Sertaneja.

A presença, em uma emissora importante como a Nacional, que foi considerada uma das melhores da América Latina, era o desejo de todo artista. Saroldi & Moreira (2005, p. 147) mencionam que

Mesmo as estrelas de primeira grandeza se conformavam com remunerações apenas razoáveis certas de que as ondas médias e curtas da Nacional lhes garantiam farta divulgação e lotações esgotadas nos palcos e auditórios de todo o Brasil.

Além da Nacional, outras rádios do Rio de Janeiro também mostravam interesse pela divulgação da música sertaneja, como a Tupi Carioca, com o

quadro Trinca do Bom Humor. As emissoras cariocas, cuja sintonia não atingia a capital paulista, eram ouvidas no interior do estado, em especial a Mayrink Veiga, a Tupi e a Nacional, por serem as mais potentes, ressaltam Saroldi & Moreira.

Em São Paulo, Nepomuceno (1999) menciona que os programas de maior audiência, como Os Três Batutas do Sertão, da rádio Record, comandado por Torres, Florêncio e Rielli, e Manhãs na Roça, de Chico Carretel, na Cruzeiro do Sul, apresentavam quadros sertanejos, com imitações, piadas, contação de *causos* e duplas caipiras convidadas.

Convém mencionarmos que alguns dos autores de letra de moda de viola mais consagrados, como Teddy Vieira e Raul Torres, tornaram-se radialistas na capital paulista, conciliando essa carreira com a de escritor. Esse fato ajudou a promover a música sertaneja de raiz, a qual conquistou considerável público. Muitos violeiros, autores e humoristas foram revelados nesses programas, entre eles, Zé Carreiro e Carreirinho, uma dupla de violeiros e catireiros que ficou conhecida por animar os comícios do presidencial Getúlio Vargas, em Marília.

Nepomuceno observa que, nesses programas, o caipira sempre levava vantagem diante do homem citadino, como se estivesse se vingando do sujeito que lhe ridiculariza.

Os traços cômicos de sua personalidade, como a mania de mentir para pregar peças no cidadão e divertir os companheiros da roça, eram explorados pelos humoristas. E quando se criticava o governo, a audiência aumentava. (NEPOMUCENO, 1999, p. 121)

As rádios das cidades menores também aderiram à programação caipira das grandes emissoras. A conquista de um espaço nas rádios consistia no maior desejo das duplas caipiras, pois era uma forma de se tornarem conhecidas e populares. Em São Paulo, Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, criou o programa Arraial do Curva Torta, apresentado, a partir de 1939, pela Rádio Difusora, todos os domingos, de 17h30 às 18h30. Conforme Nepomuceno, era um programa de auditório bem conceituado que, além de

conceder prêmios em dinheiro, lançava inúmeros artistas, que passavam a ter sucesso, como Tonico e Tinoco, Hebe Camargo e os acordeonistas Orlando Silveira e Mário Zan.

Depois de incursionar por outros projetos, em outubro de 1952, Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, reassumiu a programação, permanecendo até 30 de maio de 1956. Anteriormente, havia trabalhado na Rádio Cultura de São Paulo, onde, durante dois anos e meio, produziu programas no estilo caipira. Ferrete (1985), afirma que Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, não era somente um grande autor de letras de música sertaneja de raiz e de peças de teatro, como também um especialista em matéria de audições radiofônicas caipiras. Ferrete (1985, p. 64) complementa que o radialista,

ainda trabalhando na Difusora de São Paulo, foi contratado pela São Paulo Alpargatas para coordenar-lhe todos os programas sertanejos patrocinados no Brasil, afazer que proporcionou a Ariovaldo Pires cumprir aquilo que ele mais gostava: viajar por todo país. Viajar fazendo contatos, aprendendo coisas novas, verificando novos hábitos, analisando comportamentos regionais.

A participação nos programas radiofônicos promovia a participação das duplas em outros eventos, como festivais de música, shows em cinemas e auditórios e turnês em circos, que eram fundamentais na projeção dos cantores, bem como na consolidação de sua carreira.

Hodiernamente, há uma quantidade significativa de emissoras que veiculam a música sertaneja, pois seu público vem se expandindo pelo Brasil todo. Segundo dados apurados pela Folha de S. Paulo¹⁶, *se considerados os gêneros das canções executadas, nada menos que oito das dez mais são sertanejas*. Em meio a sua programação, algumas delas destinam parte de seu horário para músicas sertanejas de raiz, inclusive a moda de viola.

¹⁶ Matéria veiculada por Giuliana de Toledo, no Caderno Ilustrada (E1), em 20 de janeiro de 2015.

3.6. Os temas das letras de moda de viola na década de 1950

Apresentadas as condições sócio-histórico-culturais de produção da moda de viola, discorreremos sobre os principais temas que despontaram na década de 1950. Definido por Maingueneau (2008a, p.81) como *aquilo de que um discurso trata*, o tema está relacionado com o posicionamento a que pertence, pois é este que determina o seu tratamento semântico, que é submetido a um sistema de restrições.

Assim, como a moda de viola é uma produção popular, cujo público é, em sua maioria, o migrante rural, um dos temas frequentes é a revanche entre o homem citadino e o homem rural, em que o primeiro menospreza o segundo, por considerar-se superior do ponto de vista econômico, social e cultural. Todavia, quem leva a vantagem é o homem rural, cujo discurso se fundamenta na premissa de que as aparências enganam. Como exemplo, citemos as letras que compõem o *corpus*: *Rei do Gado*, *Boi Soberano*, e *Terra Roxa*.

Outro tema recorrente é o companheirismo, a parceria e a lealdade no universo masculino. Muitas vezes, o enunciador revela cumplicidade mesmo após a morte do amigo, empreendendo todo seu esforço físico para não abandoná-lo. Trata-se de uma conduta bastante valorizada no discurso de letra de moda de viola. Conferimos esse tema nas letras intituladas *Ferreirinha* e *Irmão de Ferreira*, que também fazem parte do *corpus*.

O misticismo, envolvendo almas do outro mundo e a representação do diabo, é um tema comum também, uma vez que integra o imaginário popular, conforme nos revela a letra *O milagre da vela*, que será nosso objeto de análise. Segundo Sant'Anna (2000, p.145), *em geral, o místico, o misterioso são postos no contrato das coisas com as quais não se brinca, que devem ser respeitadas e temidas*.

Aliás, não são raros os discursos em que a alma do outro mundo aparece para cobrar uma promessa do enunciador, ou até mesmo para agradecê-lo por algum favor obtido em vida. O diabo, quando surge, é para causar desordem e desavenças no espaço físico em que se insere o enunciador, advertindo quanto à importância da religião como suporte moral.

O tema lírico-amoroso que, muitas vezes, desemboca num desfecho trágico, é abordado comumente. Quando não é a morte, é a diferença de classe social que impede a união dos jovens apaixonados. Para exemplificar, citemos a letra de moda de viola *Catimbau*, que integra o *corpus* deste trabalho. Salvo algumas exceções, há discursos de letras que apresentam um desfecho feliz, com a superação da diferença de classe social.

Ressaltamos que outros estilos musicais da música sertaneja de raiz também aderiram ao tema lírico-amoroso, bem como a música sertaneja atual. Ribeiro (2006b) afirma que, em razão disso, há uma tendência em considerar a alma dessa música como “pra baixo”, versando só sobre tragédia, dor, traição e morte; no entanto, ressalva que esse universo não se limita à angústia e ao sofrimento.

Não podemos negar a existência de discurso de letras que deprecia a imagem da mulher, considerando-a submissa em relação ao homem, sobretudo quando o enunciador se reveste do estereótipo do homem machista como em *As três cuiabanas*. Esse tema aparece com maior intensidade em outros estilos da música sertaneja de raiz.

Outro tema que conferimos é sobre a relação paternal ou o conselho do mais velho, valorizado no universo do homem caipira e na cultura popular. Essa figura tem o arquétipo do conselheiro, detentor de sabedoria; aquele cuja experiência de vida é propícia para aconselhar o mais jovem.

Um tema emblemático contemplado nas letras de moda de viola da década de 1950 é o boi, considerado uma figura representativa, quase que sagrada, pois sua existência é, muitas vezes, correlata à do próprio enunciador. Além de possuir atributos humanos, o animal também recebe um nome ou apelido, que dá título à letra, como em *Boi Soberano*.

Na região caipira, o boi adquire uma feição humana, evocando afetividade e carinho de seu dono; *enquanto que, no geral, gente da cidade só entende de comer boi, ou tê-lo com o zelo comercial, de troca*, insinua Sant’Anna (2000, p.291). Paradoxalmente, o negro é marginalizado, considerado culpado na letra de moda de viola, reproduzindo o posicionamento racista, ainda que o enunciador não o assuma claramente, visto que é um

discurso atópico. Apontamos, como exemplo, as letras *Preto fugido* e *Preto de alma branca*, as quais serão contempladas na análise.

Há, ainda, letras que evocam como tema a justiça e a punição, para servirem de instrumento de admoestação aos atos considerados moralmente errados. Além desse tema, o cancioneiro de raiz empregou, com bastante recorrência, o tema relacionado ao saudosismo, em que o sujeito reverencia o passado, concebendo o tempo de outrora como uma época feliz, de realizações. Nessas letras, o sujeito lamenta o progresso, dispensando, inclusive, as comodidades das quais ele poderia se beneficiar

Frente ao que expusemos, depreendemos que os temas das letras de moda de viola que despontaram na década de 1950 compõem a memória social, sobretudo a dos migrantes rurais. Contudo, Maingueneau (2009) adverte que, para a AD, não são os temas que determinam a especificidade de um discurso, mesmo porque eles podem despontar em outros discursos. O que determina a especificidade do discurso de letra de moda de viola é o posicionamento do enunciador, conforme veremos com mais propriedade no capítulo de análise.

3.7. O escritor e o cantor da moda de viola

No tocante à produção das letras da moda de viola, lembramos que a autorialidade de tais letras passou a ser reivindicada a partir de 1929, ano que marca a inserção da moda de viola na indústria fonográfica. Devido ao anonimato das letras e à questão dos direitos autorais, radialistas chegaram a convocar em suas programações o comparecimento do verdadeiro escritor. Tendo em vista a possibilidade de conquistar sucesso, não eram poucos os que se apresentavam autointitulando-se como tal, conforme apurou Sousa (2005).

Outro impasse que ocorre no momento de atribuir autorialidade se deve ao fato de que nem sempre o escritor da letra é também aquele que a musicaliza. O violeiro e radialista Ramiro Viola nos explicou que existe o compositor letrista e o compositor violeiro.

O compositor letrista não toca viola ou qualquer outro instrumento, pois sua habilidade está em escrever a letra, sem se preocupar com a melodia e a métrica. Nesse caso, esse compositor dá a parceria ao violeiro ou instrumentista, para que a letra seja musicalizada. Por isso, o mais coerente é que a autoralidade seja atribuída ao letrista e ao violeiro; o que nem sempre ocorre.

Já o compositor violeiro é aquele que tem a habilidade para compor a letra e a melodia juntas, fazendo os ajustes musicais necessários. Muitos dos compositores das letras da moda de viola eram também cantores, que divulgavam suas letras em apresentações pelas rádios e pelos shows realizados em circos. Mas, ainda assim, quem se destacava no cenário musical eram as duplas que tinham fama e prestígio, às quais era, inevitavelmente, imputada a criação das letras que cantavam.

Diante disso, a autoralidade se esvai no tempo, pois a população que cultua a canção não se atém a esse dado, mesmo que as letras sejam conhecidas, como as que integram nosso *corpus*. Por esse motivo, a atenção recai sobre a cenografia, pois é ela que está latente na memória social.

A título de ilustração, mencionamos que as letras da canção *Ferreirinha*, *Boi Soberano* e *Rei do Gado* integram o imaginário popular, que chega a cogitar a possibilidade da narrativa, construída na cenografia, de fato, ter ocorrido. Evidentemente que, para o escritor da letra, isso constitui um dado positivo, na medida em que divulga seu trabalho. Contudo, em se tratando de canção, quem recebe o reconhecimento do público é o cantor, cuja *performance* é apreciada.

Zumthor (1993, p. 223) recorda que *é prática comum desde as velhas civilizações, associarmos uma canção ao nome de quem a executou em tais circunstâncias*. Nesse caso, a autoralidade passa a ser atribuída ao próprio cantor, cujo sucesso contribui, inclusive, para a consolidação do movimento musical no país, como ocorreu com a dupla Tião Carreiro e Pardinho.

Devido ao estilo de tocar viola e à voz grave, Tião Carreiro, principalmente, gravou muitas modas de viola. Ao formar dupla com o violeiro Pardinho, ambos conquistaram o mercado fonográfico, atraindo um considerável público.

CAPÍTULO IV

O DISCURSO LÍTERO-MUSICAL DA MODA DE VIOLA

Com base nos preceitos de ordem enunciativo-discursiva, advindos dos estudos de Maingueneau (2009), neste capítulo discutimos a constituição lítero-musical da moda de viola. Revelamos também a pretensão auto e heteroconstituente dessa prática discursiva, bem como a paratopia que atua em seu processo de criação. Devido à projeção que possui no cenário cultural do país, consideramos esse discurso um *archéion*, posto que contempla um corpo consagrado, que visa a interferir no comportamento e nos atos da coletividade.

4.1. A constituição lítero-musical da moda de viola.

O texto da moda de viola possui traços de criação poética que confirmam seu pertencimento ao campo literário, mas pautarmos-nos somente pelo componente linguístico não é suficiente se, de fato, quisermos apreender essa prática discursiva de forma mais consistente. Certamente, há elementos de ordem musical atuando na liberação dos efeitos de sentido desse discurso, que clamam por reconhecimento.

Assim, o discurso da moda de viola é uma configuração que resulta da junção do campo discursivo literário e do campo discursivo musical. Por isso, ambos não podem ser apartados, uma vez que

uma letra cantada com uma certa melodia, é grande a riqueza de elementos que concorrem para os efeitos de sentido que ela pode produzir, sem falar nas inúmeras variáveis adicionais trazidas pelo arranjo ou pela interpretação de cada cantor. Tanto o componente linguístico quanto o melódico são portadores, cada qual, de muita informação que pode dizer substancialmente um bocado de coisas ao ouvinte. (TATIT & LOPES, 2008, p. 11).

Em relação ao processo de constituição, o discurso da moda de viola articula três registros intrínsecos a todo discurso, principalmente, ao constituinte: a cenografia, o código linguageiro e o *ethos* discursivo. Reiteremos que a cenografia tem papel crucial na cena enunciativa, pois ofusca a cena englobante e a cena genérica, lançando-as para o segundo plano.

Assim, o discurso da moda de viola configura-se em narrativas versificadas, em rimas pobres e externas, que nos remetem ao *causo*, gênero de discurso bastante difundido na cultura do homem caipira, à recordação e ao relato pessoal. A cenografia também evoca uma instância enunciativa que transcende pela fala do enunciatador, fazendo-o ocupar uma posição que oscila entre o mundo humano e as forças maiores. Esse funcionamento do discurso é uma forma de gerar o estatuto constituinte, à medida que a instância se coloca como detentora da verdade e de princípios morais.

Além disso, o discurso da moda de viola, ao trazer um universo que oscila entre o real e o imaginário, atribui sentidos aos atos compartilhados entre os membros da sociedade, ultrapassando os limites do tempo, de maneira a sedimentar uma existência atemporal. Desperta, a partir de então, um mundo que o valida por sua própria emergência, posto que o conteúdo se torna inseparável da cenografia que lhe serve de suporte.

Outro aspecto a ser considerado é que as cenografias mobilizadas não são casuais, pois exprimem sua relação com a sociedade. A cenografia do *causo*, da recordação e do relato pessoal é bastante propícia para identificarmos essa relação, pois o discurso se assenta sobre valores culturais e sociais do homem caipira, com o qual a instância enunciativa se identifica. É desse universo cultural que o co-enunciatador é intimado a participar.

De acordo com Maingueneau (2009, p.252),

É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validados os estatutos do enunciatador e do co-enunciatador, o espaço e o tempo.

A cenografia reveste-se também de um código linguageiro, que deve estar em consonância com o posicionamento imposto, para gerar efeitos de

sentido eficazes. Esse código não é neutro, isento de qualquer intencionalidade, posto que legitima o discurso constituinte.

O discurso da moda de viola investe-se de um código linguageiro informal, penetrado por marcas da oralidade, descumpridor das normas gramaticais, que melhor representa o enunciador e seu mundo, instaurado na cenografia. Diante disso, Maingueneau (2009, p.) afirma que

as formas enunciativas não são aí um simples vetor de ideias, elas representam a instituição no discurso, ao mesmo tempo em que moldam, legitimando-o esse universo social no qual eles vêm se inscrever.

Vale destacar, ainda, que o código linguageiro não necessariamente consiste no código gráfico. A literatura também se vale da oralidade, que impõe um ritmo cadenciado pelo uso da voz, atingindo, com isso, *os registros sensoriais dos ouvintes para suscitar a comunhão* (MAINGUENEAU, 2009, p. 217). Considerando que o destino da letra, ou seja, a materialidade linguística da canção, é ser cantada, não há como ignorar o componente musical, pois, segundo Pimentel (1997, p.198), a moda de viola

(...) um tipo de criação composta de letra e melodia e estruturada, quase sempre, em redondilha maior. Em vez de utilizar-se dos acordes universais codificados em posições definidas como apoio melódico para a vocalização, a moda incorporou a execução da melodia como uma segunda cadeia sintagmática que acompanha toda a evolução da música, detendo-se apenas nos intervalos entre uma estrofe e outra.

Nesse sentido, o discurso da moda de viola nutre-se de atos simbólicos, que são narrados de forma linear, tendo em vista um modelo de coerência que deve ser memorizado pelo público. O impacto que o discurso literário, seja ele escrito ou oral, terá sobre o co-enunciador envolve, portanto, a fusão da mensagem com o seu modo de organização discursiva. Trata-se, segundo

Maingueneau (2009), de superar as oposições fundo e forma, texto e contexto, produção e recepção, cravadas pela análise textual.

Atrelado à cenografia e ao código linguageiro, eclode o *ethos*, por meio do qual conferimos a representação de um corpo investido de valores históricos e culturais. Identificamos esse corpo devido a uma maneira de dizer, que compreende os traços intersemióticos do *ethos*.

É esse corpo em movimento, responsável por nos conduzir a uma dada conjuntura histórica, que convoca o co-enunciador a se identificar com seu posicionamento. A eficácia do discurso constituinte, bem como sua capacidade de conquistar a adesão reside, portanto, no *ethos*.

Precisamos considerar também a relação fincada entre o discurso lítero-musical e a memória, pois todo ato de posicionamento envolve um certo percurso de arquivo literário. No tocante a isso, o discurso que priorizamos nesse trabalho tem uma relação essencial com a memória, na medida em que compõe um arquivo da cultura do homem caipira.

Isso revela que o discurso da moda de viola não consiste em uma prática isolada e alheia aos acontecimentos, pois é constituído pelas relações interdiscursivas que lhe confere uma identidade discursiva e o estatuto de arquivo.

O fato de ser encarado como arquivo revela que tal discurso compõe uma espécie de biblioteca imaginária, expressão cunhada por Maingueneau (2009), pois tem precedentes no enredo literário do Romanceiro Ibérico, conforme atesta Sant'Anna (2000). Evidentemente que a forma e, principalmente, o discurso da moda de viola foram ajustados e adaptados à cultura do homem caipira.

É desse arquivo, instalado na memória social, que o escritor se serve para exercer seu processo de criação. Com efeito, o escritor do discurso da moda de viola tem de perambular por espaços e lugares que fomentem a sua imaginação, e não há lugar mais propício do que o contato direto com o povo, pois ele é simultaneamente o receptáculo e o propulsor de uma cultura.

A entrevista de Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, concedida a Sant'Anna (2000, p.54) corrobora nossa afirmação:

As moda que nós canta têm muito de romance, de imaginação, mas têm muito de verídico, porque o povo comprova as história. Moda de viola é ansim: tem muito de verdade e tem muito de mentira. É que nem um filme de cinema.

Embora não integre o *corpus*, tomemos como exemplo o discurso da moda de viola intitulado *Nova Londrina*¹⁷, para verificarmos a existência e a consulta da biblioteca imaginária. Adaptado para o disco em 1950, por Teddy Vieira e Serrinha, o discurso da canção faz referência ao imperador Carlos Magno e aos Doze Pares da França.

Em depoimento concedido à Sant'Anna, Vieirinha, cantor de moda de viola que apresentou o discurso *Nova Londrina* na íntegra aos dois escritores supracitados, ao ser indagado sobre a origem desse discurso, afirma que não poderia precisar a fonte de muitas informações contidas ali, pois apenas “ouvira” falar.

É oportuno observarmos que a cultura popular consulta essa biblioteca hipotética graças à memória social e coletiva, ainda que o escritor não se dê conta disso. O interessante é como os acontecimentos históricos e os do cotidiano, mesclados à imaginação do povo, são retomados e entrelaçados no interdiscurso, conforme comprovaremos na análise do *corpus* no capítulo seguinte.

Contudo, temos de considerar que a consulta a tal biblioteca pode gerar o anonimato, que ocasiona um certo impasse na hora de atribuir autoralidade a alguns discursos da moda de viola, conforme constatou Lima (1997), em suas

¹⁷ Pra correr o norte do Paraná eu comprei uma mula argentina/ Por ser besta boa pra marchá pus o nome de Campolina/ Vou cortá trinta léguas de mata no dobrar daquelas colinas/Quatro ferraduras de prata e uma fita amarrada na crina/ Me veio na lembrança os treis par de França/Seis home valente matô muita gente/ Eu, Avaco, Rordão naquele sertão de Nova Londrina/Vou passá entre bosque frondoso, terra boa água cristalina/ onde canta o sabiá sonoro, chega a noite caindo neblina/O batido dos casco da mula com o meu coração combina/Meu sofrê ninguém não carcula a saudade é o que me domina/Eu dexo a moreninha lá em Campininha/ Vou tentá a sorte da banda do norte/ Neste meu mulão travesso o sertão de Nova Londrina/ Toda vida foi minha paixão essa rosa da cintura fina/Quem dissé que eu não tenho razão é somente quem não raciocina/Vê de longe parece uma fada nos meus braço parece menina/Apesar da idade avançada teu semblante é o que me fascina/Eu confesso meus pranos no meado do ano lá em Maringá/ Nós vamo casá pra levá um vidão naquele sertão de Nova Londrina/A capricho desta jornada do passeio lá em Tomazina/ Vou comprá um par de aliança dorada por isso desde já se aprevina/Seus parentes de causo pensado vão fazer uma grande arrotina/ Nesse dia eu vou ser obrigado, manobrar a minha carabina/Mas tudo corre bem comigo eles vem pois Deus é quem manda/Eu fazê propaganda do abençoado chão daquele sertão de Nova Londrina.

andanças pelo interior de São Paulo. Não foram raros os encontros com violeiros que se queixavam do fato de suas letras terem sido, injustamente, atribuídas a outros autores, que ousavam alterar o título e alguns versos para se apropriarem da canção.

Lima afirma que chegou a conhecer, no sul de São Paulo, o violeiro Bento Palmiro, que compôs, em 1958, a letra de moda de viola intitulada *Roubar moda caipira hoje é uso*¹⁸, para criticar essa prática. Segundo consta, o violeiro também tivera suas produções atribuídas a outros escritores e cantores que estavam se destacando no cenário musical de São Paulo.

Em relação à biblioteca imaginária, um procedimento que comprova a sua existência é o chamado desdobramento dos discursos da moda de viola, o que visa a dar continuidade à narrativa, conforme verificou Sant'Anna.

O desdobramento ocorre quando o escritor confere que houve uma aceitação positiva do discurso por parte do público, como a que ocorreu com o discurso da moda de viola *Ferreirinha*, que teve os seguintes desdobramentos: *Companheiro de Ferreira*, de Germano Galdino e Pinheirinho, *A alma do Ferreira*, de Zilo e Jeca Mineiro, *Irmão do Ferreira*, composta por Teddy Vieira e Carreirinho, *Filha do Ferreira*, de Carreirinho e *A mãe do Ferreira*, de Zé Carreiro e Carreirinho.

Processo análogo ocorreu com o discurso da canção *Boi Soberano*, considerado um clássico no cancioneiro caipira, que se desdobrou em *O Retrato do Boi Soberano*, composto por Dino Franco e João Caboclo, em 1965, e em *O chifre do Boi Soberano*, de autoria de Caíque, Geraldo Sampaio e José Rosa, gravado em 1979.

Sant'Anna (2000, p. 310) explica que esses desdobramentos se devem ao fato de que o:

¹⁸ Roubar moda caipira, hoje é uso/ Isso é crime e devia ser punido/ Pois são esses violeiro fingido/ Que sem medo de errar eu acuso/ Depois que o rádio apareceu/ O número de violeiros cresceu/ Muito deles já se enriqueceu/ Proveitando a rodada do buso/ Eu conheço uma dupla afamada/ Que tem registrado modinha roubada/ Sua gravação de criminoso abuso/ Zeca Pais, o violeiro famoso/ Já morreu, mais se sempre o admiro/ Desse sorocabano saudoso/ Muita moda roubada eu confiro/ Do Norato, o versinho custoso/ Hoje tem dono noutra retiro/ Há violeiro que belo e formoso/ Gravou moda de Bento Palmiro/ Quem uma moda de outro registra/ É violeiro golpista, é oportunista/ Pior que plagista, é chupança e vampiro/ Adauto e Heleninha sei foi criado/ Zé Mestre, em mil e novecentos/ Quem criou Recordando o Passado/ Zeca Pais, o violeiro talento/ É do nosso Norato Pinto afamado/ Uma tarde sozinho, eu sustento/ Preto Fugido é falsificado/ É a Suzana de Palmiro Bento/ Muito rato cheirou petiscos/ Gravaram em discos, como seu invento.

espírito societário não esteja inteiramente saciado pela mensagem que desencadeara o sonho e, naturalmente, requeira o aparecimento de novas versões e escrituras que serão mais uma vez incorporadas pelo real.

Maingueneau (2009) sentencia que o processo envolvendo a consulta aos arquivos é inerente às obras literárias, pois elas também se alimentam constantemente de outras obras. Os inúmeros depoimentos de escritores à mídia, assumindo as obras que os influenciaram, confirmam isso. O mesmo processo se estende ao campo discursivo lítero-musical, conforme pudemos verificar no discurso da moda de viola.

4.2. A pretensão auto e heteroconstituente

De acordo com Maingueneau (2010, p.158), *só um discurso que se constitui legitimando rigorosamente sua própria constituição pode exercer um papel constituinte em relação a outros discursos*. Diante dessa afirmação, somos levados a refletir como o discurso da moda de viola gera a sua constituição, de maneira que não seja encarado apenas como "sombra" do discurso constituinte literário.

Como cada discurso constituinte tem uma forma específica de reger sua constituição, identificamos a pretensão autoconstituente do discurso das canções que constituem o *corpus* em sua própria configuração narrativa, ou melhor, na cenografia, por meio da qual se manifesta um *ethos* condizente com o mundo que ela representa. Contudo, a dimensão musical não pode ser ignorada, pois é ela que pereniza o discurso através da estabilização da voz, impedindo que se dissipe no tempo.

Tatit (2012) explica que o intérprete sempre diz algo com sua melodia, como o falante com sua entoação de voz. Contudo, a diferença básica entre a canção e a fala advém do fato de que a segunda descarta a cadeia fônica, tão logo a informação se processe, pois

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. (TATIT, 2012, p. 15)

O predomínio da figurativização no discurso, que consiste em evidenciar a fala do enunciador, e o acompanhamento da viola, pontuada por uma dupla de cantadores, geram efeitos de sentido que criam um estilo musical denominado moda de viola. A ausência de refrão, a linearidade da narrativa e os vestígios da passionalização, que acarretam na explosão de um sentimentalismo desmesurado no enunciado, também caracterizam esse discurso como moda de viola.

Assim, o discurso da moda de viola, ao explorar a entoação da fala para perseguir o efeito de realidade sobre o co-enunciador, valorizar a ausência de instrumentos musicais modernos e elétricos e empregar o código linguageiro popular, remete às raízes do homem interiorano, concedendo-lhe o elo entre o passado e o presente.

Concebido como prática discursiva, esse estilo musical promove a interação e a identidade cultural dos sujeitos que aderem ao seu discurso, além de refletir a riqueza e a variedade do cenário musical de nosso país.

O seu modo de execução também atua na pretensão autoconstituente, pois, além de evidenciar a fala do enunciador, a moda de viola não invoca a dança, mantendo o corpo do co-enunciador em estado de repouso, para apreciar o discurso. Durante o interlúdio de uma estrofe e outra, ocorre a execução de um ou dois acordes em toque rasgado. Esses interlúdios, denominados "rojões", segundo Sant'Anna (2000), duram o tempo necessário para o ouvinte assimilar o texto que acabara de ouvir e se preparar para o que virá logo em seguida.

Trata-se de uma ação coercitiva que, obrigatoriamente, coloca o co-enunciador na posição de ouvinte. A cenografia do *causo*, da recordação e do relato pessoal reforça esses efeitos de sentido, como podemos verificar, por exemplo, nos enunciados do discurso das canções que integram o *corpus*: *Me alembro e tenho saudade...*; *Do jeito que me contaram/ Eu vou contá bem*

direitinho...; Estive leno num romance/ De um casal de namorado...; Lá no bairro onde eu moro/ Um dia desses passado, gerando expectativa no co-enunciador.

Outro fator a considerar é a repetição da melodia em toda canção, o que facilita a memorização do texto. Essa rigidez deve-se ao fato de que os violeiros não tinham os conceitos e as técnicas formalizadas, conforme poderemos comprovar mais adiante, na análise dos diagramas melódicos das canções selecionadas.

Aliás, vimos em Sant'Anna, depoimentos de violeiros e cantores que, por não saberem ler e escrever, só se lembravam de suas canções cantando. As inúmeras histórias que recolhiam do povo eram imediatamente musicalizadas, para não serem esquecidas.

Verificamos que esse gesto operante é, inclusive, mencionado e enaltecido pelos cantores em muitos discursos de moda de viola, atestando a pretensão autoconstituente dessa prática discursiva. Como exemplo, temos a moda de viola *Bombardeio*¹⁹, na qual o enunciador considera um dom a habilidade de tocar: *Ai, eu não sô mesmo instruído/ Eu pouco escrevo e pouco leio/ Mas minha sabiduria/ Serve só por meio custeio/ Ai, quando eu passo a mão no pinho/ Eu canto sem ter arreceio/*

No discurso da canção *Campeão Paulista*²⁰, desponta um enunciador que exalta o seu feito, tendo em vista o reconhecimento da população: *Pra cantá e fazê moda/ Prendi arte, eu sou artista/ Eu sou inventor de moda/ Eu invento, eu sô modista/ Eu canto tenho prazer/ Eu quero que o pessoal assista/ Quem duvida dos meus verso/ Que venha fazê revista.*

Esses exemplos constatarem o procedimento intuitivo e envolvente que atua na produção da moda de viola, pois possibilita a articulação linguística e a continuidade melódica, gerando a compatibilidade entre letra e melodia. Reiteremos, com Tatit (2012), que esse procedimento é espontâneo porque se pauta na entoação melódica da fala.

Por essa razão, concordamos com Nietzsche (1992), quando afirma que a melodia é o elemento primeiro e universal, que constitui o germe da estrutura

¹⁹ Produzida por Zé Carreiro e Geraldo Costa, em 1970.

²⁰ Produzida por Vieira e Vieirinha, em 1962.

da canção popular. A melodia é *também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo*, defende Nietzsche (1992, p.48). O filósofo encara a melodia como um elemento superior à poesia, uma vez que é ela que lhe dá à luz, para gerar a partir de si o formato estrófico da canção popular.

Considerando que cada língua tem sua própria estrutura melódica e que essa se reflete no ritmo, na entoação, e, com efeito, no discurso, constatamos que, de fato, a melodia expressa a alma do povo. Por isso, a moda de viola é uma prática discursiva que atesta a identidade cultural de uma nação, conforme verificamos com Tatit.

Ao dedicar-se ao estudo somente das canções populares brasileiras, Tatit captou o esforço do cancionista em preservar a melodia de nossa língua, sem a qual a canção perderia sua identidade. E é *nessa entoação embrionária que está o estilo da cultura gesticulado de modo personalista pelo compositor*, justifica Tatit (2012, p.17).

Além disso, devido à capacidade de alcance e atuação na sociedade, o discurso inscreve-se em uma memória social, pois é apreendido como *archéion*, já que é portador de um corpo consagrado. Desse modo, o discurso da moda de viola não pode ser encarado como um mero entretenimento musical.

A pretensão heteroconstituente é verificada na incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo, cujos modos de dizer e ser acabam por revelar a imposição de valores morais ao comportamento humano. Para isso, o *ethos* se apropria de valores culturais e identitários do homem interiorano, para se posicionar como uma corporalidade legitimada a servir de exemplo ao co-enunciador.

Entre esses valores, destacam-se a prática religiosa, a contemplação do universo machista e a condição submissa da mulher, a propalação do racismo e a valorização do trabalho honesto, sobretudo aquele que exige o esforço físico do homem.

Vale mencionar que a entoação de voz do enunciador, durante a execução da moda de viola, condiciona o co-enunciador a admitir os efeitos de sentido que o discurso pretende impor. De fato, podemos constatar esses

efeitos de sentido ao nos depararmos com o sentimento de orgulho acerca do discurso da moda de viola, e da música sertaneja de raiz, de modo geral, proferido pelos sujeitos que se identificam com suas práticas discursivas, por considerarem-na uma produção que melhor os representa.

Comumente, deparamo-nos em sites de músicas, em legendas televisivas exibidas durante as apresentações de cantores de moda de viola, reproduções de comentários que enaltecem o seu discurso, classificando-o de música de verdade, obra de arte, histórias que trazem recordações dos pais e familiares.

Esses comentários também são reproduzidos pelos sujeitos que têm uma origem rural ou habitam o interior da região Sudeste e Centro-Oeste do país, e, sobretudo, pelos engajados a perpetuarem o discurso dessas canções, como os apresentadores Inezita Barroso e Rolando Boldrin.

Outro aspecto a considerar é que o discurso da moda de viola é veiculado em programas televisivos de canal religioso católico. Um destes programas, denominado Aparecida Sertaneja, exibido semanalmente, tem como apresentador um padre trajado de cowboy. Além de pregar a palavra divina e convidar o ouvinte para a conversão e santidade, o apresentador se dispõe a cantar um repertório de canções religiosas e, principalmente, as sertanejas de raiz, como a moda de viola.

O que nos desperta a atenção é a formatação desse programa e a sinopse²¹ disponível aos telespectadores, o que comprova a hipótese de que o *ethos* do discurso da canção de moda de viola representa um corpo consagrado e reverenciado. Evidentemente, o discurso dessa canção não legitima a Igreja Católica, mas nos oferece uma dimensão acerca de sua relevância na sociedade.

As duplas sertanejas atuais também fazem questão de manter em seus repertórios musicais algumas canções de moda de viola, pois esses discursos legitimam a imagem reivindicada pelos cantores perante o co-enunciador. Essa imagem tem relação direta com a representação do homem simples e genuíno do campo, apegado à tradição e às raízes da cultura do homem caipira. Os

²¹ Programa ideal pra quem gosta de receber conselhos e reflexões em comunhão com Cristo e Nossa Senhora, e ainda curtir uma boa roda de viola com canções que falam do homem do campo, histórias de amor e tudo o que compõe o belo da vida.

depoimentos das duplas sertanejas concedidos às mídias revelam, inclusive, que elas se consideram guardiãs e difusoras da música sertaneja de raiz.

Por fim, o discurso lítero-musical da moda de viola se encontra em sintonia com o seu caráter paratópico que, apreendido pelos princípios da cenografia e do *ethos* discursivo, constitui um lugar com o qual o migrante rural e o homem interiorano se identifica, posto que remete ao seu lugar de origem.

Contudo, a paratopia não consiste em um lugar cuja existência é real, pois é construída discursivamente a partir do posicionamento do enunciador. Também não é propriamente o seu lugar de origem, ou melhor, a roça, o sítio, os bairros rurais, os quais Candido (2003) dedicou-se a estudar, por mais contraditório que nos possa parecer. Trata-se de um lugar que conduz o co-enunciador a um espaço que integra sua cultura, ao mesmo tempo em que o distancia da vida citadina.

4.3. A paratopia criadora e o discurso da moda de viola

A assertiva de Maingueneau (2009, p. 68), de que *aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se nem no exterior e nem no interior da sociedade*, nos provoca a refletir acerca da condição paratópica do discurso da moda de viola.

Maingueneau define a paratopia como uma localidade paradoxal, pois se afasta do mundo ritualizado e, ao mesmo tempo, investe suas forças para se inserir nele. O discurso lítero-musical remete a uma paratopia criadora que é, ao mesmo tempo, a condição e o produto do processo criador. Evidenciamos que essa paratopia só se manifesta mediante a atividade de criação e de enunciação, não sendo, portanto, algo que antecede o discurso da moda de viola e, tampouco, algo que lhe seja exterior.

Vale ressaltar que o lugar a que Maingueneau se refere não equivale à representação que comumente temos em nossa mente, mas um delicado acordo entre o lugar e o não-lugar. Desestruturado pela enunciação lítero-musical, o não-lugar que emerge reside na sua própria impossibilidade de se estabilizar.

Para produzir enunciados que sejam reconhecidos como lítero-musicais, é preciso investir-se do papel de escritor, que também se encontra nessa paratopia, porque sua condição criadora não o destitui da condição de homem e nem de criador. É, portanto, nesse entremeio que o escritor se encontra.

Tendo em vista compreender essa condição paratópica do escritor e do discurso da canção que ele produz, julgamos relevante exemplificar com o relato de Corrêa (1989). Segundo consta, o escritor do discurso da moda de viola intitulada Ferreirinha lhe revelou que a inspiração para criá-lo ocorreu em uma das viagens de trem que fizera entre São Paulo e Sorocaba. Durante a viagem, um desconhecido contou história semelhante a uma que lhe sucedera em Espiradinho, a qual intrigou o escritor.

Ao desembarcar em Sorocaba, Corrêa (1989, p.20) menciona que o homem sugeriu o seguinte desfecho para Carreirinho, caso resolvesse compor a moda: *se o senhor acertar de fazer a moda, não se esqueça de um detalhe. Quando eu conto esta passagem, eu sinto um arrepio nas costas. Parece que aquela friagem não saiu das costas ainda.*

A experiência vivenciada por Carreirinho comprova que a paratopia não permite que o escritor se aparte da sociedade, uma vez que a condição humana lhe serve de inspiração. Mas também não pode ficar confinado a essa realidade, pois do contrário seu discurso se equiparará aos outros tantos discursos, como o jornalístico, por exemplo, que tem a função de retratar os acontecimentos sociais.

A inserção do discurso da moda de viola no campo lítero-musical é validada pela paratopia criadora, que remete o co-enunciador ao não-lugar, o qual é discursivamente construído. É um lugar que renega a cidade, a modernidade e todos os confortos que ela pode oferecer, mas também não é o meio rural, posto que fora esfacelado pelo progresso e pela modernidade.

Além disso, não podemos desconsiderar que o mundo rural também apresentava seus problemas, gerando descontentamento na população, conforme vimos em depoimentos de migrantes rurais recolhidos por Durhan (1973).

Lembramos que as condições sócio-históricas de produção do discurso da canção de moda de viola comprovam que o progresso foi a principal causa

da migração rural para a capital paulista. Por isso, o peão de boiadeiro é uma das figuras que melhor representa essa rejeição, pois, conforme seu estereótipo, ele vive à margem da cidade, posto ser um andarilho por natureza.

Destituído de bens materiais, isolado durante longos meses na estrada, o peão de boiadeiro pressupõe um mundo viril, forte, resistente, que se assenta sobre valores do homem de origem rural. Esse mundo, que não se trata de um espaço real, é identificado pela paratopia espacial. É somente nesse espaço que o enunciador consegue exercer suas práticas discursivas.

A paratopia temporal refere-se a um tempo passado, que, outrora, proporcionara felicidade ao enunciador. Comumente encontramos enunciados que evidenciam essa paratopia como *Me alembro e tenho saudade/ do tempo que vai ficando...; Eu nasci numa data feliz...; No tempo em que...* Notemos que todos eles despertam uma vaga lembrança no co-enunciador.

De acordo com Williams (1989, p.154), a contemplação da vida no campo remonta à antiguidade, pois

(...) uma ideia de campo é uma ideia da infância: não apenas as lembranças localizadas, ou uma lembrança comum idealmente compartilhada, mas também a sensação da infância, de absorção deliciada em nosso próprio mundo, do qual, no decorrer do processo de amadurecimento, terminamos nos distanciando e nos afastando, de modo que esta sensação e o mundo tornam-se coisas que observamos.

A remissão a esse tempo é envolta em felicidade ou saudosismo. Vimos com Martins (1975) que a ausência do espaço rural provoca um colapso na identidade desse sujeito, que não consegue se inserir socialmente em outro espaço que não seja o seu. Por isso, julgamos que a paratopia esteja localizada num tempo e num espaço que distanciam o enunciador da vida citadina e do tempo presente.

Considerada o motor da enunciação, a paratopia revela um enunciador que se sente excluído, uma vez que ele não se identifica com o mundo que nega e que também o nega. Não são raros os discursos que têm como paratopia a premissa de que as aparências enganam. Aquele que é subjugado

por sua aparência é que dá a volta por cima, revelando ser aquele que não parecia ser. Pelo posicionamento e pelo código linguageiro, concebemos esse sujeito o migrante rural, que almeja retornar ao seu lugar de origem e ao tempo de outrora.

Só a paratopia, elemento inerente ao processo de criação, é capaz de promover esse desejo. A eficácia do discurso da moda de viola também está na criação da paratopia, pois está fortemente atrelada à memória discursiva da comunidade que a cultua. Isso explica porque esse discurso é veiculado e eternizado na sociedade, sobretudo nas regiões onde se disseminou a cultura do homem caipira.

Outro tipo de paratopia a se consubstanciar no discurso da moda de viola é a familiar. A relação entre pai e filho é integrante desse não-lugar, pois é valorizada no meio rural. Baseada no respeito, na obediência e até mesmo na subserviência, essa relação evidencia os conselhos paternos, posto que os mais velhos têm experiência e sabedoria consentidas pela sociedade.

A relação amorosa também integra a paratopia criadora, mas de forma recatada, conservadora e, até mesmo, machista. O não-lugar não permite a vulgarização da relação amorosa, pois ele próprio é concebido como um lugar sacralizado. Por isso, a paratopia no discurso da moda de viola representa um lugar idealizado, uma espécie de devaneio.

4.4. O enunciador do discurso da moda de viola

Pautada na teoria da enunciação de caráter polifônico de Ducrot (1987), a AD apreende os efeitos de sentido provocados por uma instância discursiva que se revela no ato da enunciação. Essa instância é o enunciador, que não tem nenhuma relação com o sujeito empírico, permitindo, inclusive, que esse jogue com posições diferentes da sua no discurso.

Maingueneau (1997, p.77) elucida que *os enunciadores são seres cujas vozes estão presentes na enunciação sem que lhes possa, entretanto, atribuir palavras precisas; efetivamente eles não falam, mas a enunciação permite expressar seu ponto de vista.*

Lembramos que é nessa perspectiva que a AD explora a noção de *ethos*, uma vez que não é dito na enunciação, mas mostrado por meio das pistas linguísticas e, sobretudo, a partir da maneira de dizer do enunciador. Portanto, o *ethos* está relacionado à representação do corpo do enunciador, e não à do corpo do autor efetivo.

O enunciador que apreendemos no discurso da moda de viola se situa num contexto sócio-histórico e cultural que remete aos valores e crenças propagados na cultura popular, embora sejam valorizados, principalmente, pelo homem caipira. Portanto, identificamos esse enunciador com base no estereótipo do homem conservador que, apegado às suas raízes, mostra-se engajado na perenização de tais valores.

Considerando que todo discurso é interativo, o enunciador se volta para um co-enunciador que a cenografia pressupõe, ou seja, que tenha relação com o posicionamento assumido por instância discursiva. Situado em um tempo e espaço concretos, o enunciador fala da posição da classe social mais baixa, pois essa o legitima a defender determinados valores e princípios que só podem ser propagados por quem ocupa esse lugar.

Nesse sentido, o enunciador promove um embate entre as diferentes classes sociais, tendo em vista o reconhecimento do seu posicionamento e de sua identidade social. Dada a heterogeneidade da linguagem, o enunciador não é uma instância homogênea, mas multifacetado e marcado pela contradição.

É interessante verificar que, nesse discurso, os dizeres apropriados pelo enunciador chegam fragmentados e dispersos, pois a memória discursiva, lembra-nos Pêcheux (2007), não é uma esfera plena, detentora de um sentido homogêneo. De qualquer forma, esse conflito revela as relações complexas nas quais o enunciador está envolvido, além de atuar na produção dos efeitos de sentido.

Vale mencionar que, no discurso da moda de viola, os enunciadores referendados ocupam um lugar de destaque, como se lhes fosse imputada uma existência real, pois são eles que estão latentes na memória discursiva da população.

Assim, a imagem do escritor desses discursos também está atrelada à da instância enunciativa, pois o co-enunciador identifica similitudes entre ambos. Uma delas se refere ao fato de que, comumente, os dois são originários do meio rural, havendo, portanto, vivenciado experiências e valores peculiares a esse meio.

Ainda que essa relação seja possível, o enunciador é uma construção discursiva que se submete às coerções impostas pelo posicionamento do qual faz parte, para conceber a construção de um universo simbólico que promove a interação entre os sujeitos. Contudo, o enunciador também submete o co-enunciador ao sistema de restrições de seu discurso.

Podemos identificar esse gesto coercitivo nos domínios intersemióticos do discurso da canção, onde o enunciador explora não somente a materialidade linguística, mas sobretudo o ritmo, a entoação e a melodia para gerar efeitos de sentido que mobilizam o co-enunciador a aderir ao seu posicionamento. Tendo em vista esse propósito, o enunciador se coloca como um sujeito detentor da verdade, falando de forma simples e espontânea, para disseminar os valores da cultura popular.

4.5. O *archéion* lítero-musical: um legado para a sociedade.

Em virtude da hegemonia dos discursos constituintes, todos eles têm a sua disposição um corpo de magistrados consagrados e reverenciados denominados *archéion*. Vale reiterar que esse termo grego, do étimo latino *archivum*, concebe esses discursos nobres como arquivos, posto que dispõem de força para interpor autoridade sobre outros discursos, elaborando uma memória discursiva.

Encaramos o discurso da moda de viola como *archéion* por se tratar de uma prática discursiva que revela valores identitários e culturais do homem caipira, cujo modo de vida transmutou-se no decorrer do tempo. Esse discurso se funda na memória discursiva dos sujeitos que o cultuam, sendo perpetuado no tempo.

Os valores históricos e culturais manifestam-se por meio de uma corporalidade que segue os exemplos imputados pelo posicionamento do qual faz parte e, também, atua na manutenção desses exemplos. Essa corporalidade incide sobre o *ethos* discursivo, apreendido como uma representação de um homem mais velho, experiente e conservador, que controla o comportamento social, no intuito de perenizar práticas sociais que julga essenciais para a condição humana.

Dado o seu caráter intersemiótico, o *ethos* discursivo se revela em uma cenografia específica, que lhe é cúmplice na consolidação de um modo de dizer e ser, apreendido por meio do ritmo, da entoação e da melodia. Reiteremos que o predomínio da figurativização converge para a emergência de um *ethos* que fala a verdade, de maneira incisiva e apelativa, além de presentificá-lo durante a enunciação ao co-enunciador. Por isso, defendemos que os traços intersemióticos do *ethos* discursivo legitimam a constituição lítero-musical da moda de viola.

Ademais, o respectivo discurso é revelador do cenário histórico, social e cultural do país, promovendo a conjunção entre a memória coletiva e a história, conforme atestou Davallon (2007). Por isso, concedemos-lhe o estatuto de arquivo, ainda que alguns estudiosos o reneguem, como fez Lima (1997) e Caldas (1979).

O primeiro define a moda de viola como uma tendência musical de característica popularesca comercial e de consumo, que nasceu com o nome de música sertaneja. Lima (1997, p. 26) é contundente ao sentenciar que

a finalidade da música sertaneja nunca foi a de defender particularidades da música folclórica brasileira, mas a de fazer dinheiro, de modo que, com o decorrer do tempo, foram-se incluindo textos, melodias, harmonias, ritmos e instrumentos musicais que nada tem a ver conosco. Contudo, até agora essa música, que já possui a projeção das tevês, é apresentada como tendo raízes o folclore do Brasil.

A postura de Caldas (1979), um dos precursores no estudo da urbanização da música caipira, converge com a de Lima, pois defende que a moda de viola é um produto da chamada indústria cultural. Caldas estende uma ferrenha crítica aos que consideram esses discursos como sendo autênticos do caipira paulista, afirmando que possuem uma visão paternalista.

Sua posição consiste em defender que o espaço urbano é o elemento descaracterizador da música caipira, que acaba gerando seu desaparecimento porque, nesse novo espaço, ela deixa de mediar as relações sociais na qualidade de música para, então, mediá-las na condição de mercadoria. Para Martins (1975, p. 122), *a música não é necessariamente produzida com fins comerciais, mas os compositores desse gênero procuram ajustar-se aos padrões das gravadoras.*

De fato, havia grande interesse por parte de gravadoras, de duplas, de radialistas e de donos de circos em lucrar com os discursos dessas músicas. O próprio Cornélio Pires viu na música caipira uma promissora possibilidade, não somente de revelar o seu talento e o dos seus violeiros de Piracicaba, mas também de ganhar dinheiro. Esse anseio foi impulsionado pela forte adesão do público, o qual acaba por fomentar essa indústria, atraindo uma quantidade exponencial de duplas do interior para a cidade de São Paulo.

Além do mais, concordamos com Corrêa (2000, p.64) em que

as modificações são naturais e dão-se nos repasses de conhecimento e nas adequações às condições socioeconômicas do meio. Em nossa história recente, a luz elétrica, o êxodo rural, a evolução dos meios de comunicação e mais uma série de fatores acabaram provocando, em maior, ou menor grau, alterações significativas na música tradicional caipira (...)

Contudo, o discurso da moda de viola resiste ao tempo, sendo veiculado com intensidade nas regiões do Sudeste e Centro-Oeste, consideradas o berço da cultura do homem caipira. Esses discursos compõem a cultura dessa população, revelando aspectos socioculturais com os quais ela se identifica, além de compor a memória discursiva desses sujeitos.

O modo como esses discursos se estabelecem no decorrer do tempo e a importância que vão adquirindo é que nos permite considerá-los como arquivos, posto que possibilitam uma continuidade com um passado histórico apropriado, segundo Hobsbawm & Ranger (1984).

O discurso da moda de viola assenta-se sobre práticas sociais fixas que, ao se estruturar de modo imutável, resistem às mudanças e inovações do mundo pós-moderno. É nesse sentido que ele está relacionado ao que Hobsbawm & Ranger denominam tradição inventada.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (Hobsbawm & Ranger, 1984, p.9).

Segundo Hobsbawm & Ranger, a expressão “tradição inventada” inclui tanto as tradições que foram construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que despontaram de maneira mais difícil de serem localizadas no tempo. No que tange à moda de viola, seu discurso foi institucionalizado a partir de 1929, data que marca sua inserção na indústria fonográfica. Para isso, teve de se adaptar às exigências desse mercado, sobretudo no que diz respeito ao seu tempo de execução.

A partir de então, o homem interiorano busca no discurso da moda de viola os valores que conferem sentidos às suas práticas discursivas, pois é uma forma também desse sujeito situar-se na sociedade. Com efeito, instala-se um contraste assinalado entre as inovações geradas pela modernidade e a tentativa de se engessar alguns aspectos da vida social.

Frente ao que expusemos, concebemos que o *archéion* lítero-musical da moda de viola funda-se no e pelo discurso, resgatando por meio da memória discursiva práticas que o legitimam como um dos discursos mais expressivos do homem caipira.

Como esses discursos são transmitidos de geração para geração, de pai para filho, a memória discursiva desses sujeitos reatualiza também essas relações. Referendamos que o aniquilamento dos discursos da moda de viola decretaria simbolicamente o fim dessas relações.

É bastante comum afirmações de sujeitos que confessam se emocionar com o discurso da moda de viola, pois avivam lembranças de seus pais e avós, além de remetê-los ao tempo de infância. Esses depoimentos podem ser colhidos entre os mais idosos e as pessoas que são provenientes do interior.

Não podemos deixar de considerar que a forma de se ensinar a tocar viola entre os mais antigos também confirma que estamos diante de um *archéion* lítero-musical. Conforme averiguamos em capítulo precedente, muitos violeiros tornam esse gesto um ritual e uma tradição, que visa a enobrecer a arte de tocar a viola.

Corrêa (2000) menciona que a tradição da arte de pontear viola sempre esteve ligada à oralidade, pois os violeiros, assim como Tião Carreiro e Pardinho, aprendiam a tocá-la com seus pais, avós ou algum violeiro próximo da família que se dispunha a ensinar.

Por fim, o caráter de produto mercadológico atribuído por alguns estudiosos aos discursos da moda de viola é combalido pela força e importância que essas adquirem no decorrer das décadas, a ponto de constituírem um *archéion* lítero-musical.

CAPÍTULO V

ETHOS DISCURSIVO E SUA IMPLICAÇÃO INTERSEMIÓTICA NA CONSTITUÊNCIA LÍTERO-MUSICAL DA MODA DE VIOLA

Neste capítulo, procedemos à análise do *corpus* selecionado, com o objetivo de comprovarmos a tese de que a incorporação dos traços intersemióticos do *ethos* discursivo revela a constituição lítero-musical da moda de viola. Ainda que seja uma produção popular, o discurso da moda de viola revela uma ação fundadora, no sentido de perpetuar valores e influenciar os atos da coletividade.

Além disso, concebemos essa prática social como um *archéion*, posto que está enraizado na memória social e relacionado à identidade cultural do país. Seu discurso possui um corpo histórico investido de valores, que atua sobre o comportamento do co-enunciador.

Entendemos que o modo de dizer do enunciador só pode ser apreendido com eficácia e consistência se consideradas simultaneamente as dimensões linguísticas e melódicas. Isso posto, empregaremos a metodologia de análise e o diagrama melódico propostos por Tatit (1995,1997,1999, 2012), os quais nos permitem verificar a relação entre letra e melodia por meio dos níveis de figurativização, passionalização e tematização.

A figurativização evidencia a voz que fala sobre a voz que canta, por intermédio de um tratamento que aproxima a entoação melódica da pura entoação linguística, segundo Tatit (1997). Como a melodia da canção jamais será totalmente entoativa, Tatit (2012) atribui aos tonemas função de assegurar a entoação melódica e os efeitos de sentido.

A passionalização caracteriza-se pela ampliação do campo da tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas inseridas nos enunciados durante a execução da canção. Consequentemente, há uma tendência para os saltos intervalares e para a exploração da região aguda, *onde as cordas vocais manifestam fisicamente a tensividade. O prolongamento das durações, por sua vez, tem como corolário a desaceleração rítmica e o*

abrandamento da pulsação. (TATIT, 1995, p. 193). Lembramos que esse processo é típico de canções que retratam o sentimento e o estado interno do enunciador.

A tematização é resultado de um nível de aceleração, que tem como foco o campo das durações. Conforme Tatit (1995), a tematização tende a demarcar uma regularidade de pulsação e tempo forte, que privilegiam o ataque rítmico. Ao contrário da passionalização, nesse processo, a duração corresponde a uma *redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos, e, conseqüentemente, a uma valorização das células rítmicas enquanto portadoras de pulsação e estímulos somáticos*. (TATIT, 1995, p.202).

No que diz respeito à moda de viola, especificamente, a tematização manifesta-se de forma recessiva, pois é a figurativização que rege esse discurso, de forma a inaugurar um estilo musical denominado moda de viola. Por essa razão, apreendemos a tematização na regularidade e na repetição dos motivos, pois as estrofes de cada canção repetem o mesmo comportamento melódico, modificando apenas a versão linguística.

A moda de viola tem como fator decisivo o aspecto entoativo, o que justifica o porquê de sua fisionomia musical não apelar para a dança e para a movimentação corporal, como ocorre regularmente com os gêneros musicais tematizantes, que incluem, por exemplo, o rock e o samba.

A passionalização, por sua vez, aparece em caráter residual, pois sua função é mostrar que, por trás da voz que fala, há uma voz cheia de sentimento e emoção. Inferimos que se trata de uma estratégia discursiva, que visa a ocultar o *ethos* discursivo do sujeito autoritário e coercitivo, que emprega o discurso da moda de viola para exercer controle sobre o co-enunciador.

Vale reiterar que esses processos encontram-se imbricados em todo o discurso da canção, seja de forma predominante, recessiva ou residual. A identificação desses níveis revela o projeto de dicção do cancionista, ou melhor, a entoação, o andamento da melodia, a elevação da frequência, a ampla tessitura, todos apreendidos no diagrama melódico.

Pelo fato de a dicção estar sujeita à performance do intérprete, optamos pelas modas de viola interpretadas pela dupla de violeiros Tião Carreiro e

Pardinho, dada a sua representatividade no cenário da música sertaneja de raiz e, principalmente, na propagação das canções que integram o *corpus* deste trabalho.

O objetivo geral consiste, portanto, em examinar de que forma a cenografia e o *ethos* discursivo operam na construção da identidade do enunciador do discurso da moda de viola e nos oferece elementos para identificarmos diferentes interdiscursos que comprovem a sua pretensão fundadora de discurso constituinte.

Dito isso, analisamos 10 discursos de moda de viola produzidos na década de 1950, em São Paulo, e veiculados na sociedade atualmente. De acordo com Ribeiro (2006b), trata-se de discursos bastante conhecidos por estarem arraigados na memória discursiva dos sujeitos que cultuam a música sertaneja de raiz e a moda de viola.

Nesse sentido, concebemos esses discursos como arquivos, posto que retratam práticas e valores identitários da cultura popular, servindo de exemplo para os sujeitos que aderem ao discurso da moda de viola. Essa ação fundadora é benemerita somente aos discursos denominados por Maingueneau (2009) de constituintes, posto que possuem um corpo de magistrados consagrados.

Tal ação fundadora também é verificada no discurso lítero-musical, conforme aponta Costa (2011), que contempla em seus estudos somente canções classificadas como música popular brasileira. No entanto, defendemos que a moda de viola também preceitua uma ação fundadora bastante evidente, como revela o *ethos* discursivo do sujeito que se investe nesse discurso.

Considerando que a AD concebe o discurso como correlato de suas condições sócio-históricas e culturais, veremos que a moda de viola consiste em uma prática discursiva cujo objetivo é promover identidade social aos sujeitos que migravam do interior para a cidade. O fato da categoria de *ethos* discursivo estar relacionada diretamente à imagem e à identidade do sujeito, julgamos que ela é de extrema importância para o funcionamento e eficácia do *corpus* selecionado.

Contudo, o *ethos* só pode ser apreendido se considerada a categoria de cenografia, engendrada no e pelo discurso, pois é ela que o legitima, ou melhor

dizendo, a imagem construída deve harmonizar-se com o mundo de sentido instalado na cenografia. Assim, ao configurar-se em *causos*, recordações ou relatos, a cenografia evidencia a ação de discurso fundador da moda de viola, pois o discurso se constitui em práticas identitárias para o co-enunciador.

A constituição lítero-musical da moda de viola o conduz a um não-lugar, ou seja, a uma paratopia, onde essas práticas possam ser exercidas. A paratopia, segundo Maingueneau (2009), não se localiza nem dentro e, muito menos, fora da sociedade. Trata-se de um lugar discursivo paradoxal para o qual o sujeito é conduzido.

O discurso lítero-musical remete a uma paratopia criadora que é, ao mesmo tempo, a condição e o produto do processo criador. Essa paratopia só se manifesta mediante a atividade de criação e de enunciação, não sendo, portanto, algo que antecede a obra e, tampouco, algo que lhe seja exterior.

Além do mais, é pela cenografia que identificamos a paratopia e o atravessamento de diferentes campos discursivos, os quais revelam a identidade discursiva da moda de viola. Os discursos invocados a constituírem o interdiscurso não são submetidos a uma hierarquia, como se fossem postos de acordo com sua ordem de chegada. Maingueneau (2008a) afirma que os discursos integram e compartilham o mesmo espaço de trocas enunciativas concomitantemente.

Ratificamos também que a existência do interdiscurso está atrelada à memória discursiva, que permite a retomada e a rejeição de enunciados proferidos em outras circunstâncias, para serem reatualizados sob novas condições sócio-históricas. Essa memória é, portanto, exterior e anterior ao sujeito, muito embora esse tenha a ilusão de ser a origem de seus discursos, conforme nos lembra Orlandi (2005). É nessa confluência que os discursos são produzidos, uma vez que não há discurso autônomo, fechado em si mesmo.

Cabe, ainda, esclarecer que os discursos selecionados são analisados na ordem em que foram produzidos, a saber: *Ferreirinha*²² (1950), *As três cuiabanas* (1952), *Irmão do Ferreirinha* (1952), *Preto fugido* (1953), *Boi*

²² Fonte: *Ferreirinha*, *As três cuiabanas*, *Boi Soberano*, *Catimbau*, *Terra Roxa*, *Milagre da Vela* (SANT'ANNA, 2000); *Irmão de Ferreirinha*, *Preto inocente e Preto de alma branca* (RIBEIRO, 2006b); *Rei do Gado* (SOUZA, 1975).

Soberano (1955), *Preto de alma branca* (1955), *Catimbau* (1956), *Rei do Gado* (1956), *Terra Roxa* (1958) e *Milagre da vela* (1959).

A análise discursiva de cada um desses textos contempla os diagramas melódicos dos recortes referentes aos enunciados pertinentes para a apreensão do *ethos* e dos campos discursivos no interdiscurso. Recortamos, portanto, cenas nas quais é possível desvelar os traços identitários e culturais do enunciador e a ação fundadora do discurso da moda de viola.

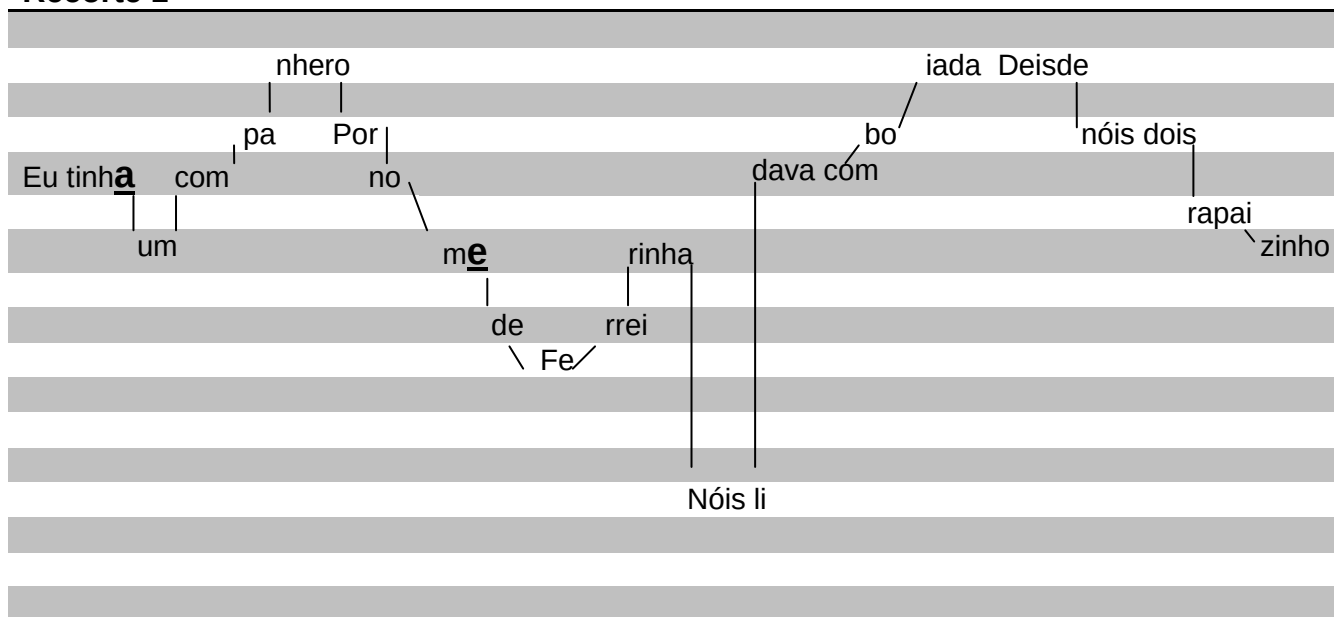
5.1. Texto 1: Ferreirinha

O texto *Ferreirinha*, apreendido como discurso, é um dos mais conhecidos do cancionário da moda de viola e, com efeito, um dos mais tocados e regravados atualmente. O tema trata do sofrimento de um homem que, ao perder o seu melhor amigo, resolve abandonar o ofício de peão de boiadeiro, em que trabalhavam juntos.

Como resultado dessa tragédia, resta-lhe a recordação do amigo, *Ferreirinha*, que é reavivada intensamente na cenografia, onde apreendemos o *ethos* do enunciador, que consiste na maneira de falar de si no discurso. Considerando o caráter intersemiótico desse dispositivo analítico, podemos depreender que, na cenografia do discurso lítero-musical, a melodia atua na construção da imagem do enunciador, pois nos permite captar não somente o que é dito, mas, sobretudo, o modo como é dito.

Com base nessa assertiva, assinalamos que não é sem propósito que o enunciador se manifeste em primeira pessoa do singular. Trata-se de uma estratégia discursiva que visa a conferir efeitos de realidade, para que o co-enunciador se depare com um sujeito inserido no mundo, disposto ao diálogo:

Recorte 1



O discurso engendra uma cenografia da recordação, pois o enunciador fala sobre um acontecimento assentado em uma experiência pessoal, delineada de forma simples e emotiva. Tendo em vista a interação entre enunciador e co-enunciador, o discurso reproduz uma entoação melódica muito próxima à fala, denominada figurativização.

A melodia submete-se às inflexões da fala, pois a voz que fala se sobrepuja à voz que canta, criando efeitos de sentido que conferem verdade e naturalidade ao enunciado, além de corporificar o enunciador durante a execução da canção. O código linguageiro empregado pelo enunciador também concorre para esses efeitos de sentido, visto que *a cenografia implica certo uso da linguagem* (MAINGUENEAU, 2008b, p.52)

Isso posto, o enunciado *Eu tinha um companheiro / Por nome de Ferreirinha / Nós lidava com boiada / Deisde nós dois rapaizinho* revela que a língua está apropriada aos efeitos de sentido produzidos pelo posicionamento que o enunciador assume. A cenografia registra, por meio dos itens lexicais *companheiro, nós e lidava*, traços de um sujeito simples e destituído de *status* social, que se exprime de forma genuína e espontânea.

Tendo em vista a construção da imagem desse sujeito, a cenografia emprega as seguintes coordenadas espaço-temporais, para situar o enunciador e o co-enunciador: a topografia, referindo-se a um campo longínquo, distante da cidade, onde se encontra somente o enunciador e o amigo Ferreirinha, enquanto a cronografia se reporta a um tempo passado, que é reacendido pela força dos tonemas ascendentes, descendentes e suspensivos no final do enunciado.

Assim, no enunciado *Eu tinha um companheiro*, o item lexical *companheiro* corresponde ao tonema ascendente, que gera uma inflexão de voz aguda, cujo efeito de sentido é de continuidade, de que algo será dito posteriormente. É uma forma de promover a interação entre enunciador e co-enunciador.

Considerando que o léxico *companheiro* é o fio condutor da cenografia, a frequência aguda também gera um tom enfático que evidencia a relação de amizade entre o enunciador e o amigo Ferreirinha. O estado emocional do enunciador é revelado no desenho melódico, pois sua entoação declina

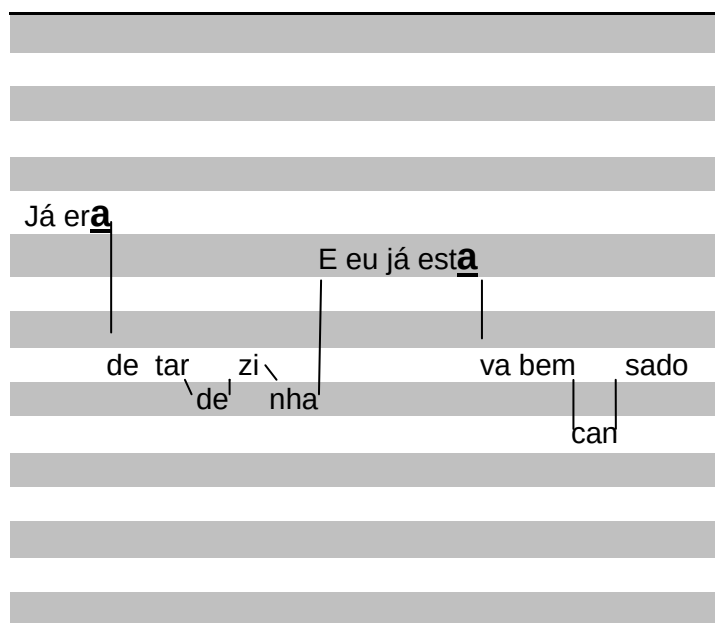
gradativamente, conforme aponta o enunciado *Por nome de Ferreirinha*, presumindo que a tristeza e o desânimo se apossam dele quando menciona o amigo. O prolongamento das vogais em destaque ocasiona a redução do andamento da entoação e o aumento das notas, evidenciando as tensões internas do enunciador.

A passionalização permite que o enunciador extravase suas emoções, de modo a suscitar comoção. Além disso, o tom de lamúria que se instala na cenografia prenuncia a inserção de um conflito, gerando expectativa no co-enunciador.

Em *Nóis lidava com boiada*, deparamo-nos com uma elevação considerável no campo da tessitura, que eleva a flexão de voz do enunciador e, com efeito, o seu tom, acenando para o co-enunciador que a recordação reaviva as suas emoções. Contudo, o co-enunciador não fica imune a essas emoções, pois também é enlaçado pela cenografia a vivenciar o sentimentalismo que se instala no discurso.

Como é da natureza do discurso dialogar com outros, o interdiscurso é atravessado pelo campo discursivo do trabalho, produzindo efeitos de sentido que atuam de forma positiva sobre a imagem do enunciador. A memória discursiva evoca o estereótipo do homem trabalhador, que conquista seu dinheiro honestamente por meio do trabalho, conforme aponta o recorte abaixo:

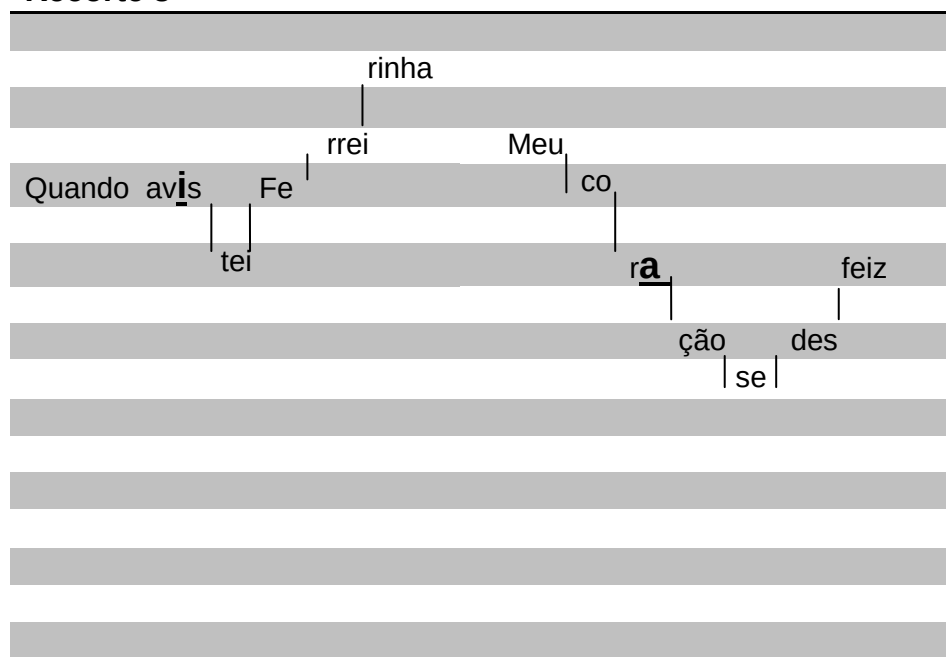
Recorte 2



A melodia harmoniza-se com o discurso, pois a desaceleração da melodia e o alongamento da vogal assinalada evidenciam esse cansaço, de modo que o enunciador aparenta se esforçar para entoá-la. A vocalidade que desponta nesse recorte incide sobre o corpo de um homem cansado por conta do trabalho. Essa teatralização provoca um efeito de realidade sobre o co-enunciador, para que incorpore elementos que concebam a constituição do *ethos* discursivo, que investe todo seu esforço e dedicação no trabalho. A cenografia, portanto, ancora-se em uma cena validada de forma positiva na esfera social.

Embora o amigo seja referendado no título, o discurso evidencia o sentimento do enunciador, revelado na entoação melódica. Assim, no recorte a seguir, a cena enunciativa é perpassada por um tom de sentimentalismo e drama, cujo propósito é comover o co-enunciador:

Recorte 3



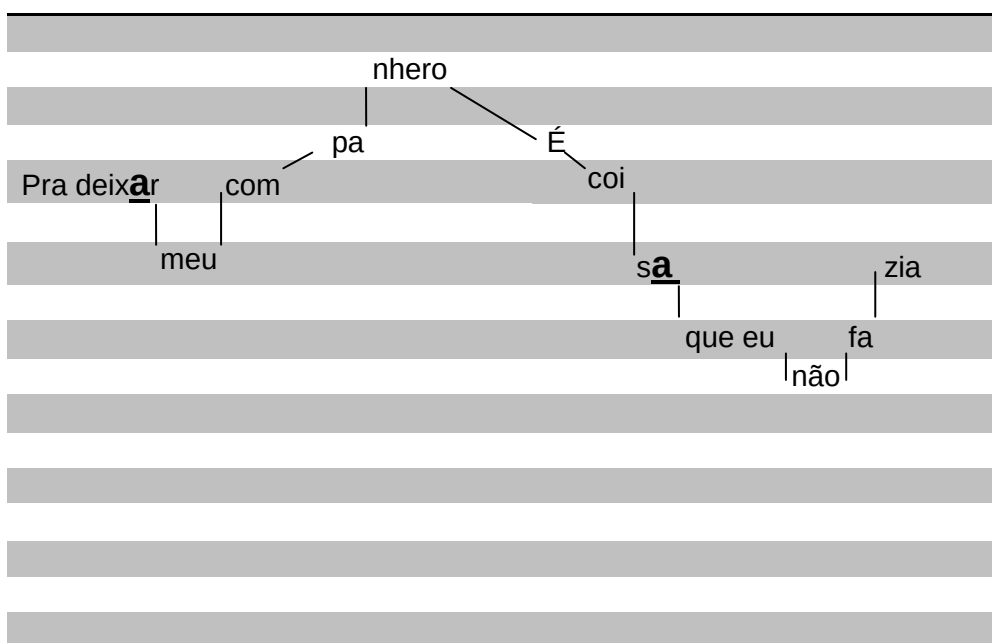
O recorte apresenta vogais alongadas, responsáveis por impor a desaceleração na melodia e o aumento das notas, que captam o estado de surpresa do enunciador diante do corpo do amigo, cujo nome é entoado com ênfase. O desânimo acomete o enunciador, conforme mostra o enunciado *Meu coração se desfez*, pois a sua entoação de voz inflete para as notas mais

graves, evidenciando traços de um *ethos* que se assume sentimentalista. O alongamento da vogal é um indicador de que o sofrimento do enunciador parece não ter fim, além de prenunciar a instalação de uma tragédia na cenografia.

Como o discurso é uma forma de ação que visa a produzir modificações no co-enunciador, esse modo de dizer conduz a uma paratopia criadora que preza os valores humanos, como o companheirismo. Se nos reportarmos às condições sócio-históricas de produção da moda de viola, na década de 1950, veremos que o discurso em análise contrasta com o espírito de modernidade e progresso da época. O enunciador, ao negar essa modernidade, coloca em destaque os valores determinados por seu posicionamento, mobilizando os que aderem a essa prática discursiva. É uma forma de o sujeito promover sua inserção na sociedade e criticar o sistema capitalista vigente, que marcou a sociedade da pós-modernidade.

Depreendemos, com Maingueneau (1997, p.50), que o discurso não consiste em um ponto de vista, mas *em uma organização de restrições que regulam uma atividade específica*. Uma das restrições verificadas no interdiscurso advém do atravessamento do campo discursivo religioso, pois a morte instaurada na cenografia constitui uma provação para o enunciador, testando sua demonstração de amizade e companheirismo:

Recorte 4



A melodia assimila o sentimento de tristeza que acomete o enunciador, pois a morte provocou a disjunção entre ele e seu companheiro. O recorte revela o alongamento das vogais em destaque e a desaceleração da entoação de voz, que consistem na passionalização, cujo foco é a situação emocional do enunciador. O salto intervalar do enunciado *Pra deixar meu companheiro/ É coisa que eu não fazia* evidencia o item lexical *companheiro*, cujas sílabas finais atingem a frequência aguda, imprimindo um tom enfático ao enunciado. Contudo, Maingueneau (1997, p.46) adverte que *o tom, por si só, não recobre o campo do ethos discursivo*, uma vez que ele está associado a um caráter e a uma corporalidade.

Isso posto, vejamos que o tom que desponta incide sobre um caráter leal e fiel que, mesmo após a morte do amigo, continua prezando a amizade entre ambos. Temos, portanto, o *ethos* discursivo de um sujeito fidedigno, decidido e convicto de suas atitudes. Além disso, o fiador desse discurso se vale de uma cena validada de forma positiva na sociedade, pois em seu mundo ético não é concebível abandonar o amigo em hipótese alguma.

Ressaltamos que o *ethos* que emerge não é de livre vontade do enunciador, uma vez que é determinado por seu posicionamento dentro do campo discursivo religioso, mais especificamente, o de viés católico:

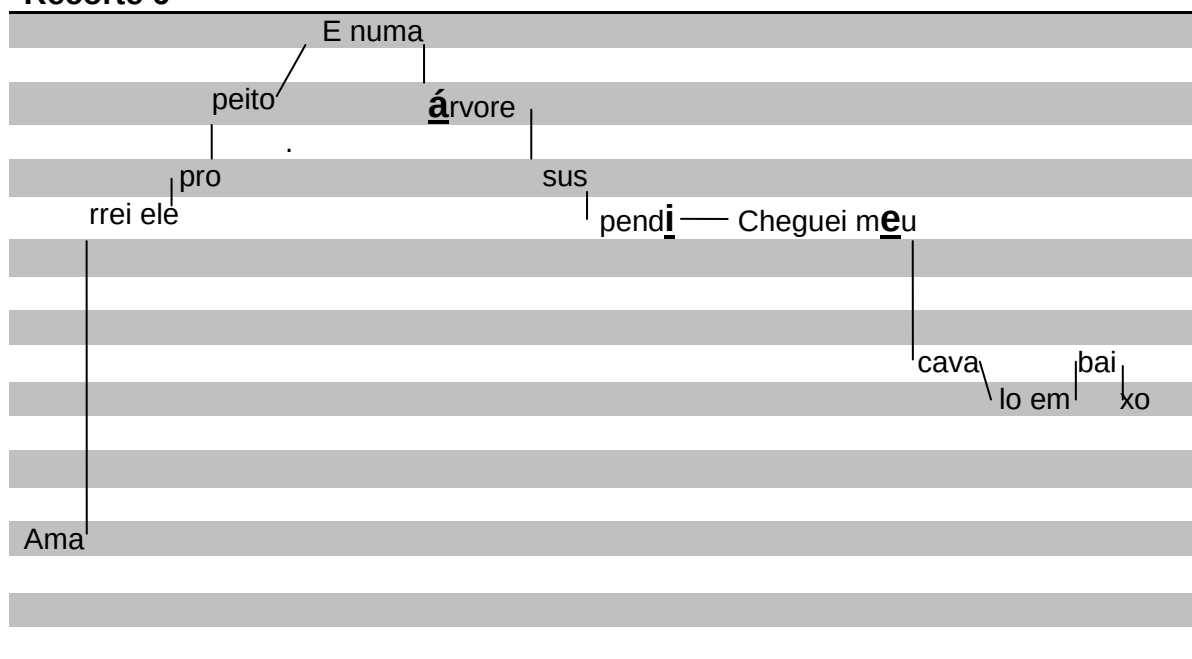
Recorte 5

Deus em no	
	Deixei na porta da igreja
ssa	
nia	
compa	

Assim, os enunciados *Deus em nossa companhia* e *Deixei na porta da igreja* atestam a atuação da religião, com seus princípios reguladores sobre a prática discursiva do enunciador. Portanto, na cenografia, desponta uma corporalidade afiançada por um modo estereotipado, que procurara viver conforme os preceitos do catolicismo.

No próximo recorte, deparamo-nos com uma cenografia instrutiva que se configura em um ensinamento, pois o enunciador descreve sua proeza, para angariar a adesão do co-enunciador para o seu esforço empreendido. Esse ensinamento, na realidade, revela a ação fundadora do discurso da moda de viola, cujo objetivo é conferir sentidos e impor valores morais aos atos da coletividade:

Recorte 6

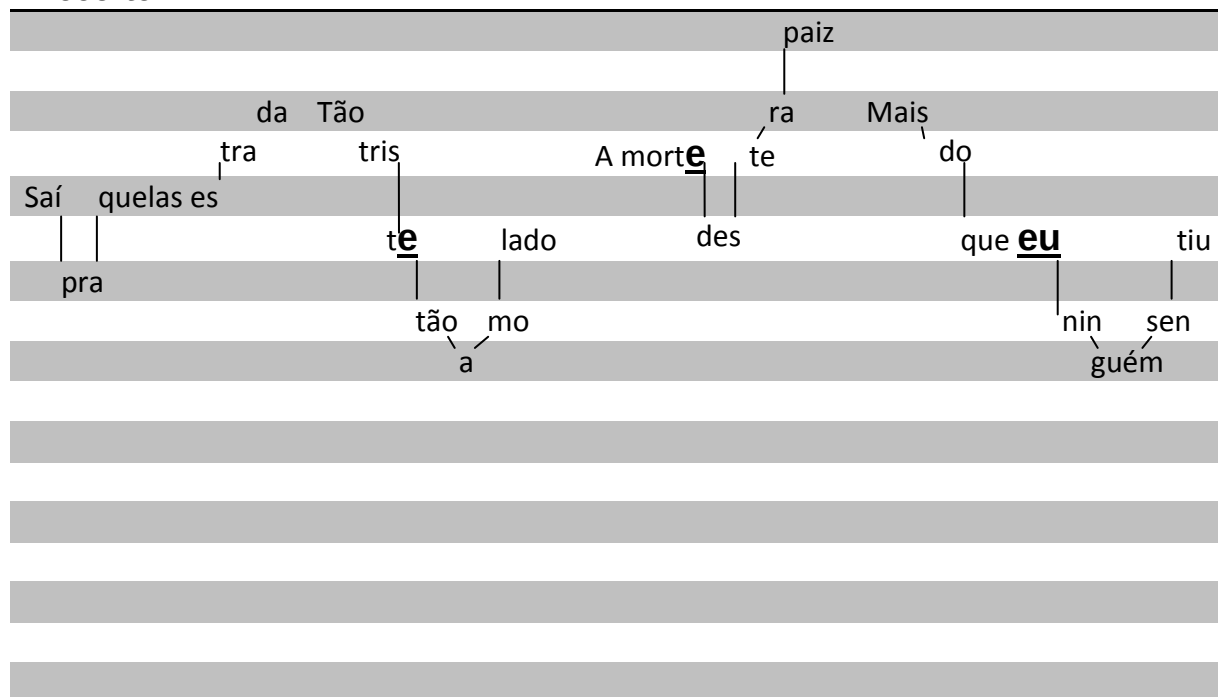


No enunciado *Amarrei ele pro peito*, há uma ascendência brusca, cujo salto intervalar vai da nota grave para a mais aguda, reproduzindo o esforço físico do enunciador empreendido na cena enunciativa, que gera uma melodia compatível com o enunciado. Chama-nos a atenção a marcação regular e acentuada das sílabas tônicas, que fazem ressoar um tom decidido e seguro do que diz. Esse modo de dizer valida os traços psicológicos de um sujeito decidido, determinado e engajado em seu propósito.

Nos enunciados *E numa árvore suspendi* e *Cheguei meu cavalo embaixo*, o enunciador opta pela desaceleração, passando a investir nos alongamentos vocálicos, para assinalar ao co-enunciador que o sentimento de tristeza se apodera dele quando se recorda do amigo. Esse universo de sentido tem a ver com o mundo ético do fiador, que compreende situações estereotípicas de que o verdadeiro amigo não mede esforços pelo outro ou de que nem a morte separa uma amizade verdadeira. Ao apoiar-se sobre uma cena validada de forma positiva na sociedade, fica nítida a intenção do enunciador de se colocar como um modelo a ser seguido.

Não basta o enunciador dizer que está triste; é preciso que ele se mostre assim, para comover o co-enunciador. O *ethos* que se reveste de afetividade é apreendido na entoação melódica, por meio do alongamento das vogais, que tece o tom de um sentimentalismo desmesurado e apelativo. Com isso, o enunciador lança um apelo ao co-enunciador, para que se comova e venha a aderir o seu posicionamento. Já a figurativização é o efeito de sentido que o enunciador promove para imprimir um teor de verdade ao discurso e, conseqüentemente, atribuir credibilidade ao *ethos*:

Recorte 7



O enunciado *Saí praquelas estrada/ Tão triste, tão amolado* reproduz uma inflexão de voz que cai gradativamente, dando a entender que a tristeza assola o enunciador toda vez que se recorda do acontecimento. Também, não é de forma causal que a entoação de voz valoriza o alongamento da vogal no item lexical *eu*, em *Mais do que eu ninguém sentiu*, com vistas a apelar para a atenção do co-enunciador.

Os traços intersemióticos do *ethos* discursivo vão atuando na constituição lítero-musical da moda de viola, na medida que condicionam o seu percurso melódico, de modo a compatibilizar texto e melodia.

Os efeitos de sentido que surtem têm o objetivo de aniquilar a ideia de que o trabalho é um espaço de disputa, concorrência e individualismo. Consideradas as condições sócio-históricas de produção deste discurso, veremos que, na década de 1950, o migrante rural que chegava à capital paulista enfrentava problemas relacionados à acomodação e, principalmente, à inserção no mercado de trabalho.

Ao se deparar com o regime capitalista, em que predominava o individualismo e a concorrência acirrada por uma vaga nas indústrias, o migrante rural sentia-se excluído, pois seu padrão cultural não lhe consentia submeter-se a uma disciplina rígida de trabalho. Além disso, muitos destes migrantes não possuíam qualificação técnica exigida pelas indústrias, o que acabava marginalizando-os, ainda mais, na sociedade.

O enunciador estende uma crítica ao sistema vigente, além de renegar os valores materiais da sociedade, impulsionada pelo espírito de modernidade e progresso da época. A valorização da amizade e do sentimento de perda e saudade é legitimada por uma corporalidade que condiz com o mundo que o enunciador instaura no discurso.

Esse mundo, contudo, não tem uma existência real e física, visto que consiste em um lugar que atua na fronteira da sociedade, ou seja, nem dentro e, tampouco, fora. Estamos nos referindo à paratopia, a qual se manifesta mediante o processo de criação literário. O migrante, por sua vez, identifica-se com essa paratopia, pois ele também não tem um lugar na sociedade onde possa se reconhecer e ser reconhecido.

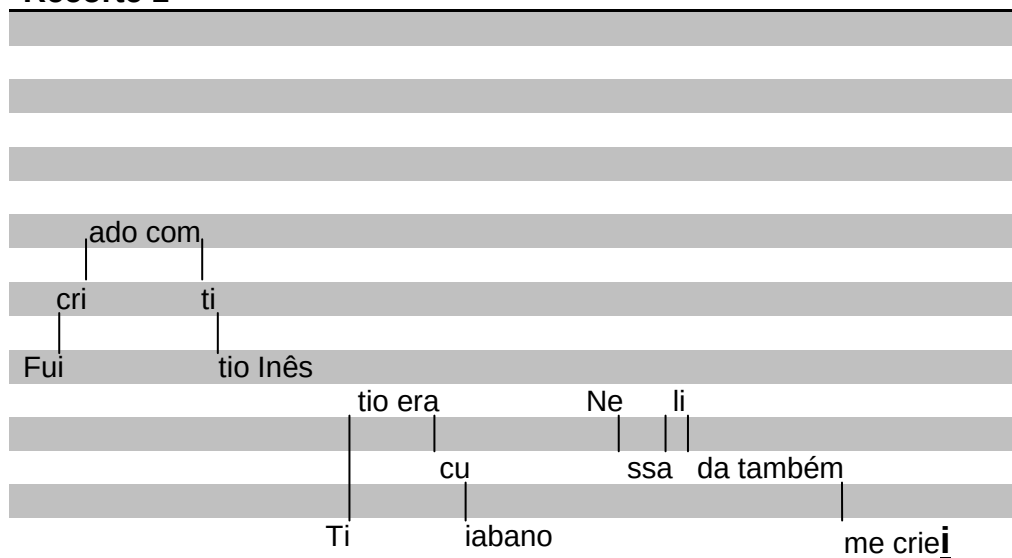
5.2. Texto 2: As três cuiabanas

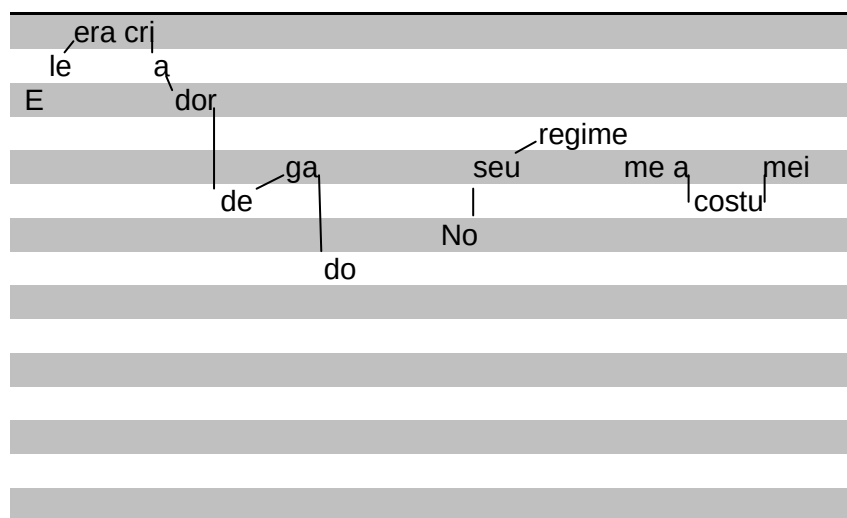
O texto *As três cuiabanas*, apreendido como discurso, tem como tema a paixão de um jovem peão de boiadeiro, habilidoso e exibicionista, pelas três filhas do patrão, conforme acena o título. O jovem envolve-se com as moças, após conhecê-las em uma de suas viagens com a comitiva. O discurso mobiliza a cenografia do relato pessoal, pois o enunciador, que se manifesta em primeira pessoa do singular, fala sobre um episódio relevante em sua vida, que atesta sua masculinidade.

Com o objetivo de construir uma imagem positiva de si, o enunciador revela a influência paterna em sua criação, sobretudo na escolha da profissão. Essa revelação incide sobre o caráter do enunciador, pois evidencia que ele se tornou um homem trabalhador, ao seguir o caminho daquele que foi responsável pela sua criação. Isso explica o tom de orgulho que perpassa o discurso.

Deparamos, então, com um fiador que acata as ordens do pai, demonstrando respeito e gratidão. Assim, verificamos o atravessamento do discurso do trabalho, que instala um universo masculino na cenografia, conforme aponta o recorte abaixo:

Recorte 1





Em relação ao componente melódico, a figurativização põe em destaque a voz do enunciador, de maneira que o co-enunciador se atente para o que ele diz. Destacamos que a figurativização presentifica o enunciador, pois confere um teor de verdade ao discurso, contribuindo para conquistar a adesão do co-enunciador. Como é através do movimento da fala do enunciador que o co-enunciador constrói a representação do *ethos*, esse modo de dizer atesta um tom firme e intimidador.

O prolongamento da vogal destacada e a desaceleração da melodia em *Nessa lida também me criei* extrapolam o sentimento do enunciador, que se recorda com emoção do evento passado. Assim, entendemos que a passionalização também atua na construção da imagem do enunciador, que alimenta uma nostalgia do passado.

A dêixis discursiva instala a cronografia de um tempo transcorrido, que é confirmado pelo enunciado *Vou tomá a linha sorocabana* e pelo tropeirismo, ofício exercido pelo enunciador, que foi extinto na maior parte do país. A topografia reporta-se ao estado de Mato Grosso e de São Paulo, onde a moda de viola é cultuada pela população.

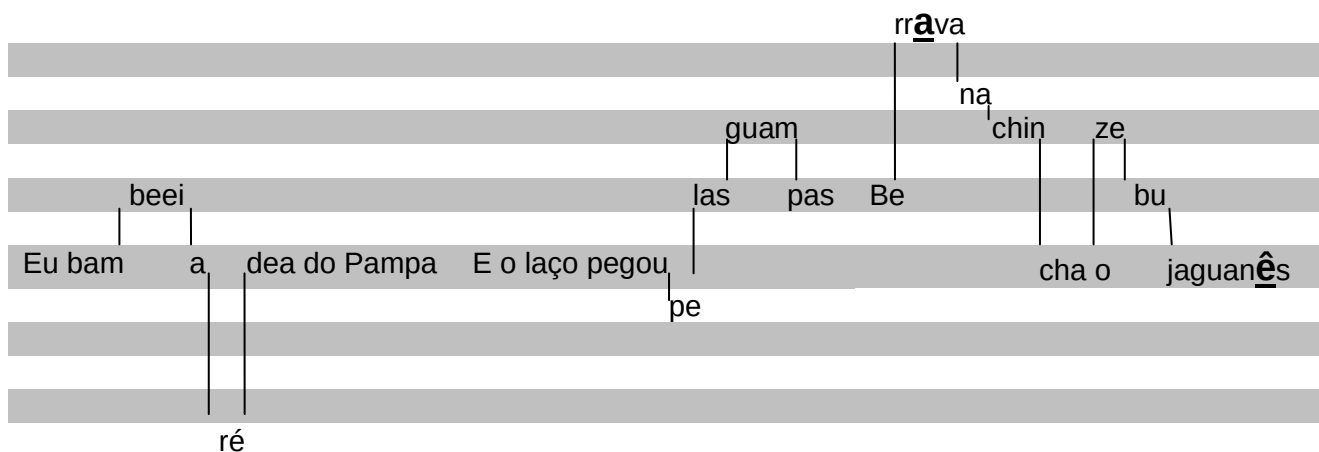
Dessa forma, temos o atravessamento do campo discursivo da História, elucidando que esses estados, de fato, compuseram o itinerário das comitivas e tropas que viajavam pelo país. Destacamos que a presença desse campo

discursivo legitima o discurso da moda de viola enquanto arquivo, posto que registra parte da História do país.

Outro aspecto a evidenciar é o código languageiro mobilizado na cenografia, pois está atrelado ao universo de sentido que ele instaura. Por isso, para garantir sua eficácia, tem de estar necessariamente associado ao *ethos* que lhe corresponde. A linguagem informal empregada é um indicador da classe social do enunciador, conforme temos visto em outros discursos da moda de viola. Ao expressar-se com uma linguagem informal, o enunciador deseja que o co-enunciador o relacione a uma corporalidade simples, porém, engajada na defesa de seus valores.

Além disso, o texto mostra o fiador, aquele que se responsabiliza pela enunciação, na sua maneira de dizer, de modo a revelar o *ethos* de um jovem exibicionista e seguro de si:

Recorte 2



A memória discursiva aciona o estereótipo do homem que conta vantagens para causar uma boa imagem de si e conquistar a adesão do co-enunciador para a sua habilidade e destreza no trabalho. Assim, identificamos um tom de euforia e animação que perpassa o discurso, evidenciando um corpo habilidoso e ágil, que ambiciona ser reconhecido.

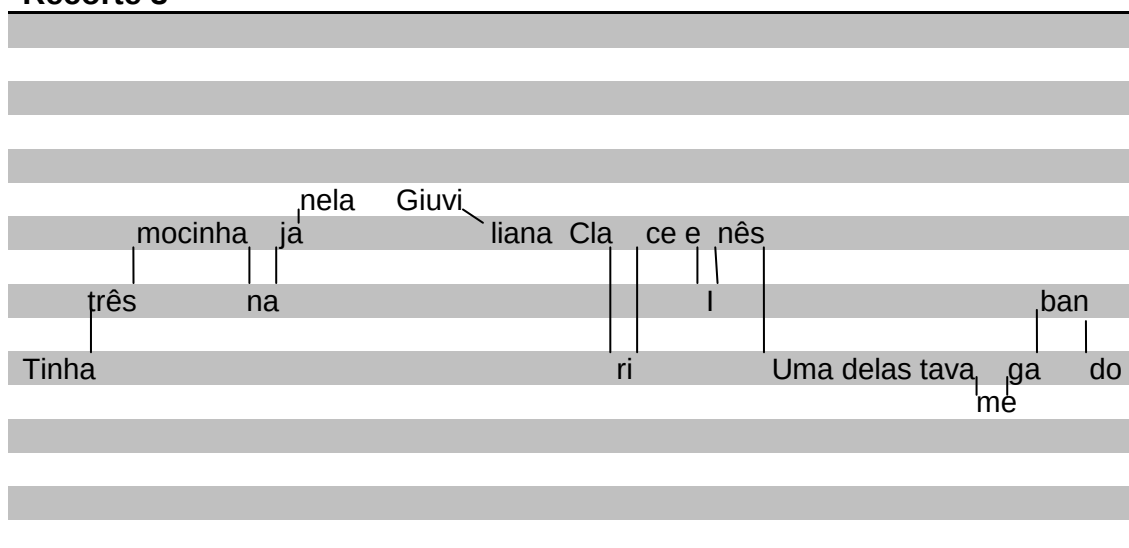
O tom didático e empolgado que desponta e a utilização dos itens lexicais *rédea*, *guampas* e *chinchinha* remetem a um modo de falar dos homens

engajados em sua atividade profissional, posto serem bons no que fazem. Como o *ethos* é uma categoria interativa, esse modo de dizer acaba, sem dúvida, por gerar um universo essencialmente masculino, pois o enunciador pretende ser um estereótipo cativante para o co-enunciador.

No enunciado *Berrava na chinha o zebu jaguanês*, a passionalização, que acarreta na valorização do prolongamento das vogais e na desaceleração da melodia, imprime um tom dramático no discurso, que acaba por envolver o co-enunciador. Ao atingir a nota mais aguda do diagrama, a vogal em destaque desperta a atenção do co-enunciador, além de impressioná-lo.

O *ethos* implicado na cenografia é do rapaz jovem, que exibe a habilidade para evidenciar sua masculinidade. Essa imagem converge com a representação social do sexo masculino, posto que se reveste de coragem e força para impressionar o outro. Além disso, esse exibicionismo não é gratuito, pois faz parte do jogo de conquista e sedução, como revela o recorte seguinte:

Recorte 3



O mundo ético do fiador compreende um mundo viril, do homem aventureiro e conquistador, cuja imagem está instalada na memória social. Podemos considerar que se trata de um traço cultural atribuído à representação masculina. Por isso, o fato de ser assediado pelas três jovens agrega muito à imagem de sedutor, reivindicada pelo enunciador.

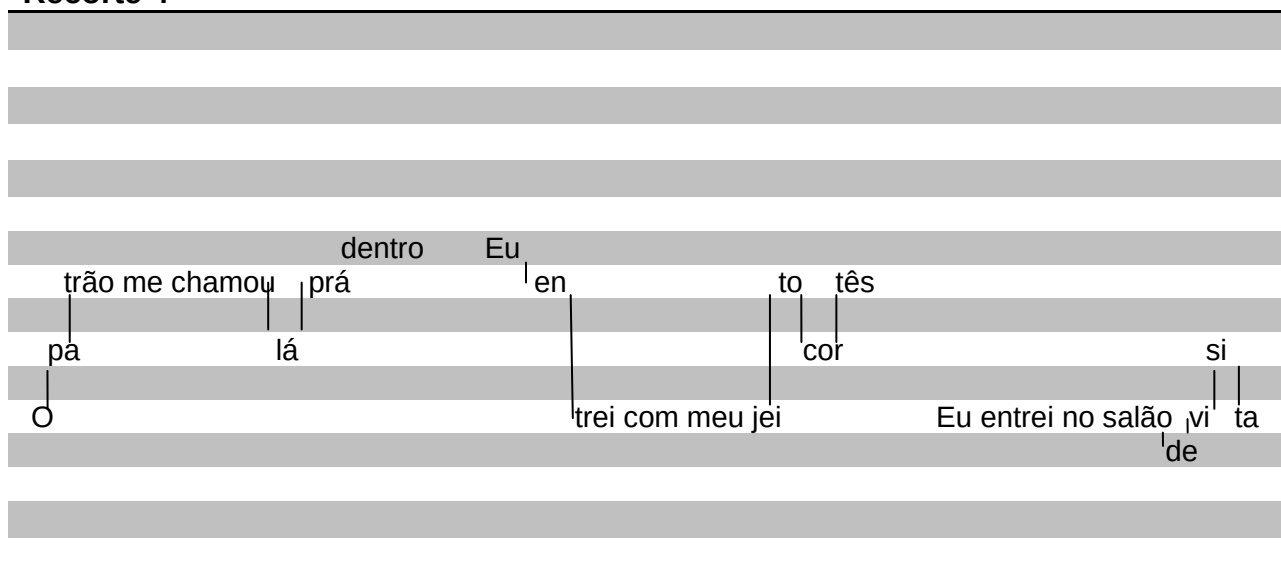
Vale destacar que o ítem lexical *gabando* comprova que o jovem foi correspondido, gerando nuances de euforia e animação no discurso, provocada pela tematização.

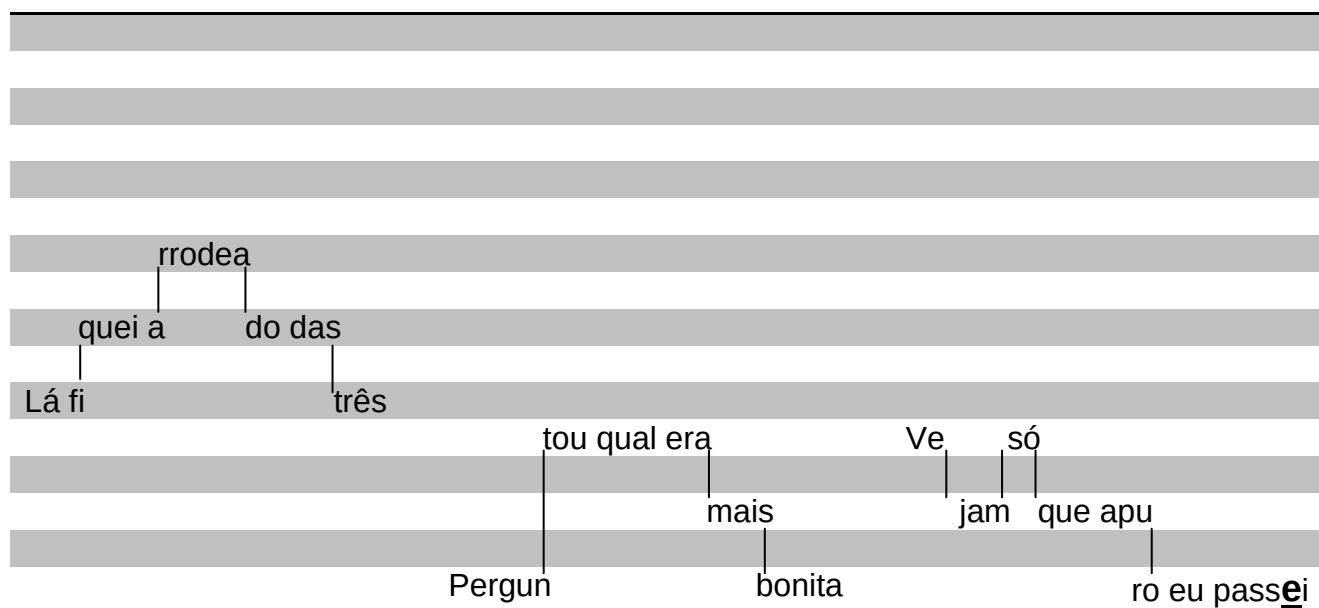
A tematização tende a demarcar uma regularidade de pulsação e tempo forte, que privilegiam o ataque rítmico da canção, incidindo diretamente sobre o discurso e a construção do *ethos*. Assim, não há espaço para a passionalização nesse recorte e a entoação tende a se distanciar da fala, pois, sutilmente, ocorre uma aceleração da melodia, que contagia o co-enunciador.

Posto isso, apreendemos um tom entusiasmado, que converge com uma corporalidade jovem e com vigor, disposta a conquistar, ao mesmo tempo, as três jovens que o cortejavam. Trata-se de uma cena validada de forma positiva, sobretudo entre os que aderem ao posicionamento machista. Contudo, o enunciator não se assume assim, pois prefere se apresentar como um homem cortês a reconhecer seu posicionamento machista.

Isso comprova que o *ethos* é uma categoria que permanece no segundo plano da enunciação, uma vez que deve ser percebido, como aponta o recorte abaixo:

Recorte 4





A cenografia subverte a expectativa do co-enunciador, pois o comum, conforme a representação social de patrão e empregado, seria o patrão chamar o empregado para tratar de negócios e não lhe oferecer uma das filhas como recompensa. Esse discurso autoritário e machista está arraigado na memória social, pois faz menção à família patriarcal, onde cabia ao pai escolher o cônjuge para a filha.

Quanto à mulher, fica evidente que, nesse discurso, *As três cuiabanas*, ela é concebida como objeto e prêmio de recompensa ao homem. O enunciado *Lá fiquei rodeado das três* corrobora esses efeitos de sentido, pois a cena enunciativa determina que somente o enunciador faça a escolha, já que ele, sim, é disputado pelas mulheres. É preciso considerar que esses efeitos de sentido são legitimados pelo contexto cultural do nosso país, que, além de fomentar o posicionamento machista, cobra determinados comportamentos da mulher, como, por exemplo, casar-se.

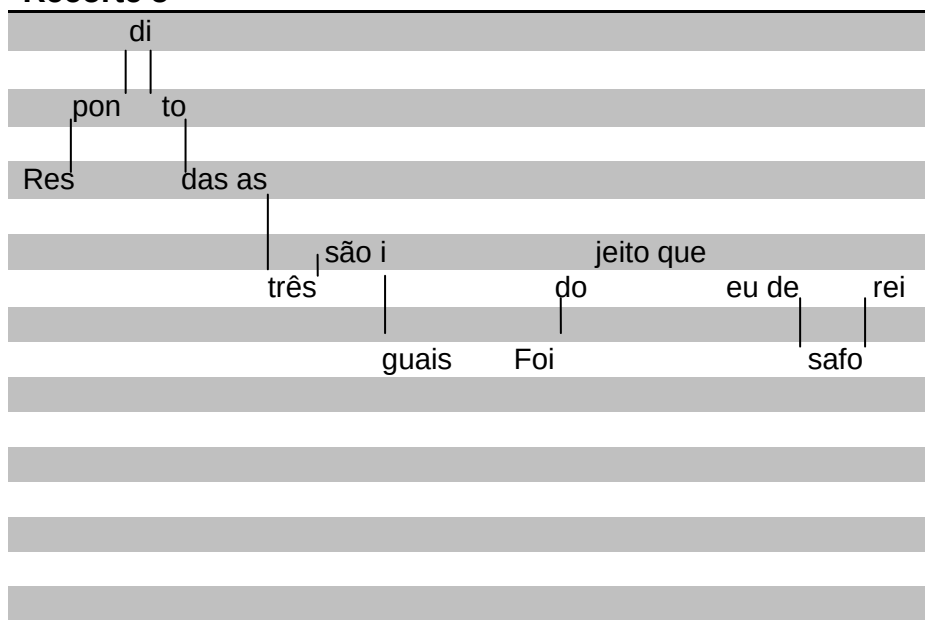
Considerando que esses valores integram a cultura do homem caipira, entendemos porque a moda de viola tem como público principal o migrante rural. Maingueneau (2008c) explica que a eficácia do discurso está em coagir o co-enunciador a se identificar com o movimento de um corpo investido de valores historicamente especificados.

A entoação melódica intimida o co-enunciador a apreender o constrangimento que o enunciador deseja que ele perceba. Assim, a figurativização, cujo propósito é evidenciar a fala, além de presentificar o enunciador, imprime um tom incisivo e convicto, de modo a consolidar a ação fundadora desse discurso. A ausência de grandes saltos intervalares proporciona uma melodia mais estável e próxima da fala, revelando o *ethos* daquele que tem a situação sob controle.

Já em *Vejam só o apurou que eu passei*, o tom tecido é de lamentação, pois o fiador pretende evidenciar para o co-enunciador que foi exposto a uma situação desconfortável, como sugere o prolongamento da vogal em destaque. A passionalização confere um tom dramático à entoação melódica, de modo que identifiquemos o *ethos* discursivo que se vale da vitimização para comover o outro.

Com base no recorte abaixo, depreendemos que o enunciador pretende ser eximido da responsabilidade de ter escolhido concomitantemente as três jovens, como se não tivesse outra escolha:

Recorte 5



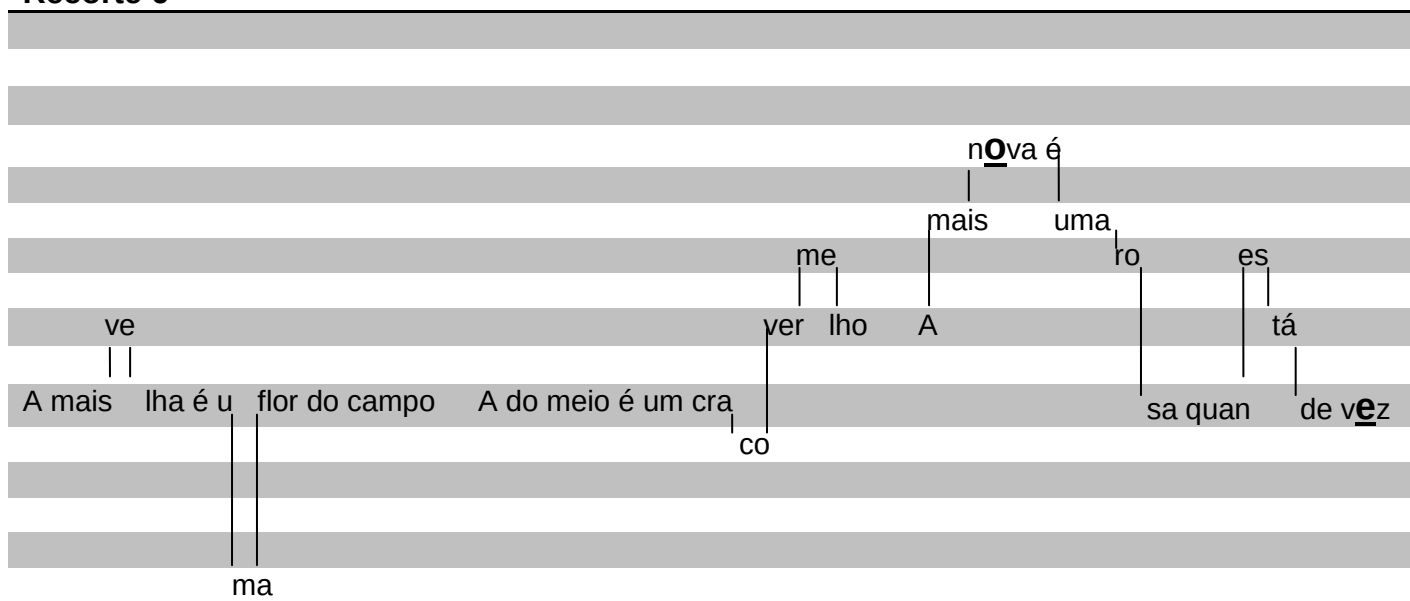
A entoação melódica evidencia o léxico *respondi*, no enunciado *Respondi todas as três são iguais*, que atinge a nota mais aguda no diagrama, com o objetivo de chamar a atenção do co-enunciador para o gesto audacioso

do enunciador. Diante disso, a cenografia faz transparecer um *ethos* que não se intimida perante o patriarca da família.

Esse modo de dizer comprova a existência de um embate na cenografia entre as classes sociais, como temos visto em outros discursos que compõem o *corpus* do trabalho. Temos, então, o patrão, considerado um homem de bens e posição, e o peão, cujo papel social é obedecer às ordens que lhes são atribuídas. Contudo, o enunciador não acata o pedido do patrão, como comprova o item lexical *desaforei*, em *Foi do jeito que eu desaforei*.

Deparamo-nos com uma vocalidade atrevida, que condiz com o *ethos* de um jovem destemido e galanteador. Portanto, o discurso desponta uma corporalidade que tem flexibilidade para sair de situações embaraçosas:

Recorte 6



No recorte acima, notemos que o enunciador pretende evidenciar o seu lado romântico, ao comparar cada uma das jovens a uma flor. Contudo, trata-se de uma manobra discursiva, pois o tom poético camufla o posicionamento machista do enunciador, que poderia comprometer o seu *ethos* e a ação fundadora desse discurso. Cabe aqui citar Maingueneau (2008c), para quem o *ethos* não é dito no enunciado, mas mostrado no ato de enunciação. Por isso, a cenografia emprega as metáforas acima, com a intenção de atenuar a conotação sexual impregnada nesse discurso.

Nossa afirmação sustenta-se no fato de que a idade das mulheres, mencionada como *a mais velha*, *a do meio* e *a mais nova*, não passa despercebida pelo enunciador. Chama-nos a atenção, mais ainda, a expressão *quando está de vez*, pois é uma marca cultural indicadora de que algo está no ponto, evidenciando, portanto, o desejo sexual do fiador.

A melodia reproduz o sentimento de euforia e empolgação que acomete o enunciador, pois as notas vai subindo gradativamente em direção à região mais aguda do diagrama. A vogal prolongada no enunciado *A mais nova é uma flor quando está de vez* e a ampla tessitura reproduzem efeitos de sentido que revelam um estado de ânimo maior do enunciador em relação à mais jovem das três.

Outro aspecto que merece ser mencionado é o fato de as três mulheres aceitaram a relação poligâmica imposta pelo homem, conforme verificamos no recorte abaixo. Lembramos que a ativação desse mundo ético não permite que a mulher invista em um relacionamento como esse, mesmo porque estamos em uma sociedade machista. Já em relação ao homem, esse tipo de comportamento é aturado, visto que acentua sua virilidade:

Recorte 7

The diagram illustrates the pitch contours for the lyrics: "As creve ram car mente pos dei ia na tas Breve ta eu man Quero ver as três cu". The notation consists of horizontal lines representing pitch levels, with vertical lines indicating the pitch of each syllable. The pitch generally rises from "As" to "creve", then fluctuates with a notable rise for "mente" and "pos", and a final sharp rise for "três".

Lyrics: As creve ram car mente pos dei ia na tas Breve ta eu man Quero ver as três cu

Conforme o diagrama, a entoação melódica reproduz um tom alegre e triunfante, que coaduna com o *ethos* de um rapaz jovem, descompromissado e apaixonado, que procura se autoafirmar como macho. Por isso, adere à prática de contar vantagens, para se exibir e evidenciar sua masculinidade.

Dito isso, a paratopia que desponta nesse discurso conduz o co-enunciador ao universo machista, que concebe a mulher como um ser submisso, que deve acatar prontamente as decisões do homem. O tom de euforia e animação, que advém de uma corporalidade jovem, atenua esses efeitos de sentido.

Lembramos que o discurso paratópico, diferentemente de outros discurso comuns, não pode se apartar da sociedade e, tampouco, se prender a ela. Por isso, a cenografia se encarrega de gerar a paratopia criadora, um lugar construído no discurso, mas que visa a conquistar a adesão do co-enunciador.

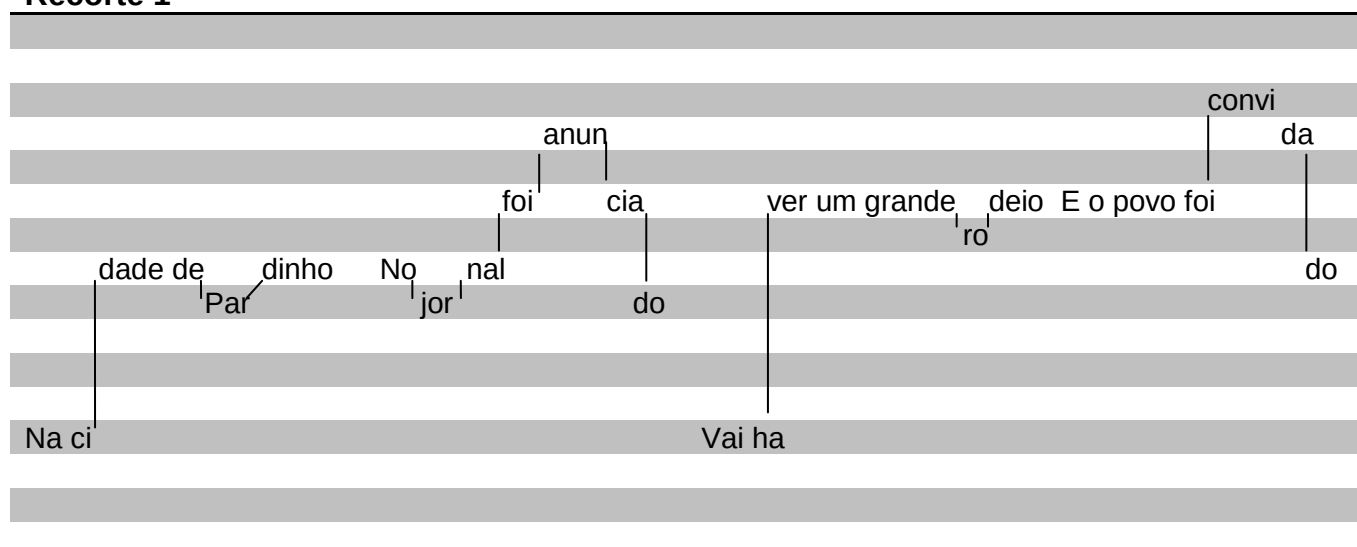
5.3. Texto 3: Irmão do Ferreirinha

O texto *Irmão de Ferreirinha*, cuja abordagem se dará em termos de discurso, trata sobre um peão de boiadeiro que, movido pelo sentimento de vingança, decide montar no potro mais temido, pois causara a morte de seu irmão Ferreirinha. Como o título sugere, o texto evoca o diálogo com o discurso da moda de viola *Ferreirinha*.

Vale lembrar que os escritores de letras de moda de viola comumente empregam esse diálogo, denominado por Sant'Anna (2000) de desdobramento, pois consiste em promover a continuidade do texto da canção cujo discurso teve êxito na sociedade. Além disso, o desdobramento fomenta a biblioteca imaginária consultada por esses escritores.

No tocante à análise do discurso da moda de viola *Irmão de Ferreirinha*, verificamos que desponta o enunciador em primeira pessoa do singular, que assume a enunciação, conferindo ao discurso efeitos de sentido de realidade e naturalidade:

Recorte 1



O discurso engendra a cenografia da recordação, definindo o papel de narrador ao enunciador e, por conseguinte, o papel de ouvinte ao co-enunciador. A melodia assegura a consolidação desses papéis sociais por

meio da figurativização, que gera efeitos de sentido que evidenciam a fala do enunciador, enfatizando, com isso, o discurso.

Tanto a cenografia como a figurativização compreendem as coordenadas espaço-temporais, que situam o co-enunciador em relação ao que vai ser recordado. Conforme o recorte, a cronografia refere-se a um tempo passado, que é reavivado pela entoação de voz do enunciador. O tom incisivo desperta a atenção para a importância do evento divulgado e, principalmente, para a participação do enunciador. A topografia se reporta à cidade de Pardinho, interior do estado de São Paulo, que integra as regiões do reduto cultural do homem caipira.

Considerando que o público da moda de viola era, em maioria, o migrante rural, o lugar construído no discurso não é sem propósito, posto que estabelece uma identificação entre enunciador e co-enunciador. Além do mais, lembramos que o discurso lítero-musical não pode se apartar totalmente da sociedade, nem se manter preso nela, pois é nessa localidade paradoxal que culmina sua paratopia criadora.

No recorte seguinte, a cenografia promove uma interação com o co-enunciador, pois, ao evocar o discurso da moda de viola *Ferreirinha*, acaba induzindo-o a refletir que relação pode haver entre o discurso de ambas as canções. Entendemos que esse gesto revela a pretensão autoconstituente do discurso de moda de viola, pois visa a perenizar na sociedade tais discursos:

Recorte 2

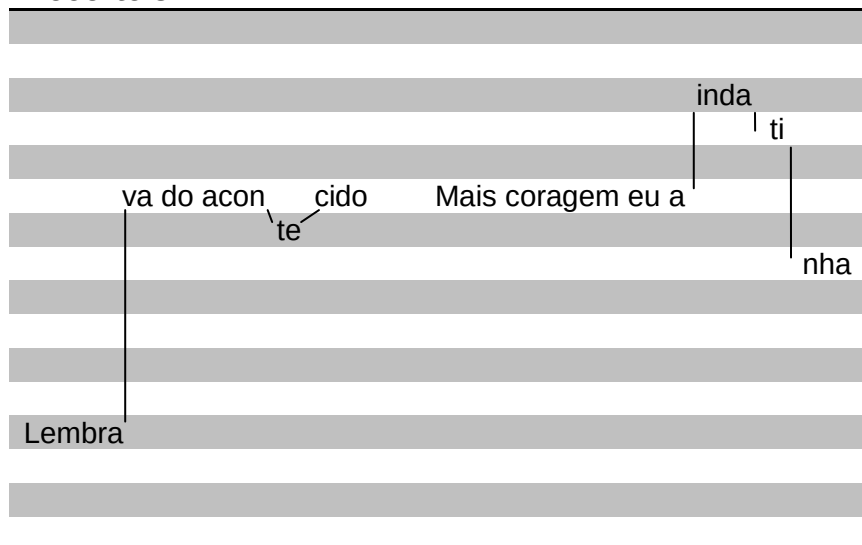
Quando eu li esta notícia O coção se pa rou ber que o Fe rinha Esse potro quem ma tou ai ai

O enunciado *Por saber que o Ferreirinha* gera efeitos de sentido que revelam certa intimidade entre o enunciador e o co-enunciador, sugerindo que ambos conhecem Ferreirinha. Assim, o enunciador não se intimida em demonstrar sua dor, como aponta o item lexical *ai*, identificado em *O coração quase parou, ai* e *Esse potro quem matou, ai*. Os vestígios da passionalização na melodia desses enunciados revelam um *ethos* que se mostra ressentido.

A partir desse dado, a cenografia enlaça o co-enunciador, para que se torne cúmplice do estado emocional do enunciador, rememorando juntos o sentimento de dor que o acomete, quando se recorda do companheiro.

Contudo, prevalece a figurativização, gerando efeitos de sentido que nos permitem constatar que o enunciador não se deixa abalar pelo fato ocorrido. Isso ocorre porque ele é movido por um desejo de vingança, como aponta o recorte abaixo:

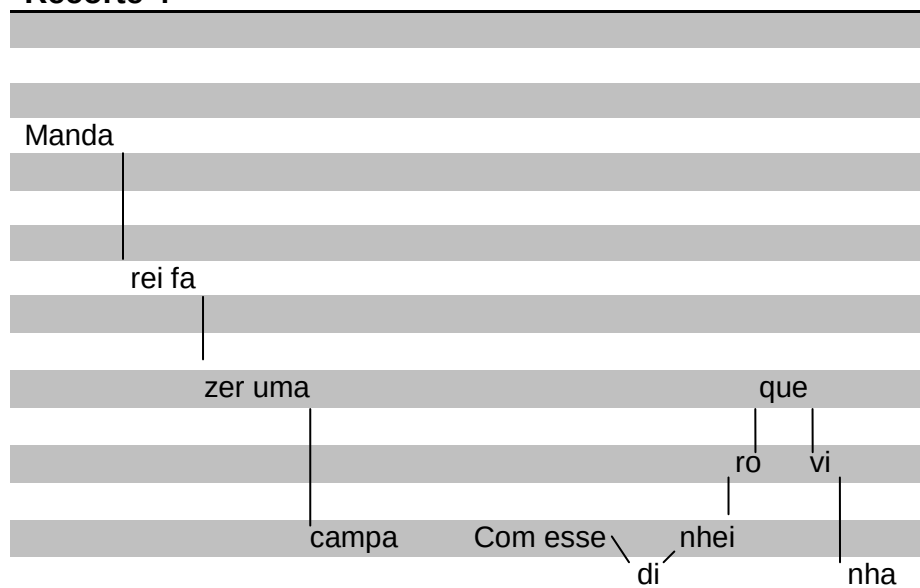
Recorte 3



A melodia reproduz, no discurso, o sentimento de vingança do enunciador, pois a entoação de voz assegura um tom determinado e entusiasmado. O salto intervalar do enunciado *Lembrava do acontecido* reforça esse tom; enquanto o tonema descendente, no enunciado *Mais coragem eu ainda tinha*, imprime um efeito de asseveridade, posto que o enunciador tem certeza do que diz.

A vocalidade que emerge desse enunciado acena para uma compleição física rústica, dotada de força e habilidade, que condiz com o estereótipo de peão, difundido pela memória social. Deparamo-nos, então, com um fiador que se mostra disposto a um acerto de contas, mesmo que sua vida seja colocada em risco. Esse fiador se mostra, também, desambicioso e modesto, já que seu objetivo maior consiste em referendar Ferreirinha, conforme revela o recorte abaixo:

Recorte 4



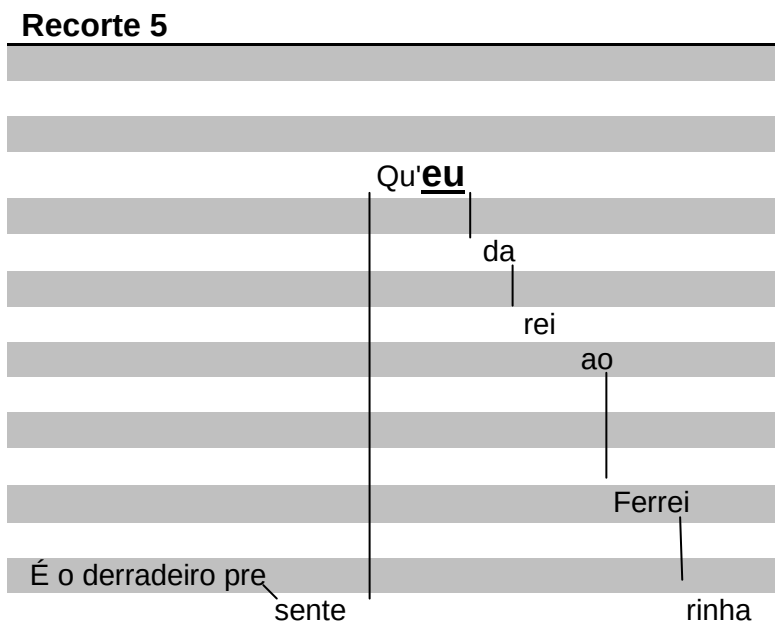
O emprego do léxico *camp* aciona o campo discursivo da morte, que atua de maneira positiva sobre a imagem do enunciador. O processo de incorporação permite que o co-enunciador relacione esses dizeres a um fiador que revela respeito e consideração pelos mortos, bem como desapego aos bens materiais.

Contudo, o gesto do enunciador vai além de honrar a morte de Ferreirinha, uma vez que a diferença de classe social também perpassa o interdiscurso, pois a memória social concebe a *camp* como um indicador socioeconômico. Portanto, inferimos que a ausência de uma *camp* indica a existência de um sujeito de classe social desfavorecida, desprovido de poder aquisitivo.

A cenografia desvela um *ethos* discursivo engajado a reparar essa diferença de classe social, por meio da oferta de uma laje sepulcral decente. O

objetivo é comover o co-enunciador, que é influenciado a aderir ao posicionamento do enunciador.

Nesse sentido, consideramos o recorte abaixo importante para os nossos objetivos, porque o enunciador mostra uma imagem favorável de si, perseguindo um *ethos* de credibilidade, já que pretende se colocar como um exemplo para o co-enunciador:



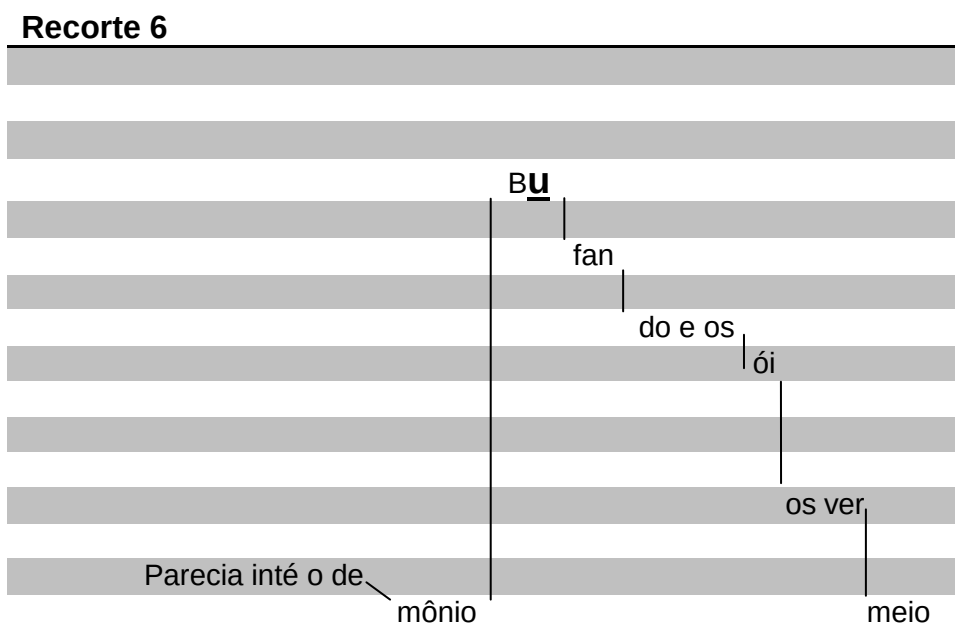
Nesse recorte, a entoação atinge as notas mais graves em *É o derradeiro presente*, aproximando-se bastante da fala. Os efeitos de sentido atribuem veracidade à fala e, com efeito, credibilidade ao *ethos* discursivo. Em contrapartida, o enunciado *Qu'eu darei ao Ferreirinha* apresenta um salto intervalar exagerado, que amplia a frequência aguda, gerando uma explosão de sentimento, que rompe com a monotonia do discurso. As tensões internas do enunciador são transferidas para a emissão alongada das frequências e da duração, valorizando a sonoridade da vogal em destaque e a desaceleração da melodia.

A passionalização valoriza o estado emocional do enunciador, pois este pretende provar ao co-enunciador que sente profundamente a ausência de Ferreirinha. A valorização do prolongamento vocálico do item lexical *eu*, situado

no enunciado *Qu'e eu darei ao Ferreirinha*, revela a subjetividade do enunciadador, de modo a evidenciar o gesto de presentear o amigo.

Todos esses elementos se convertem em traços intersemióticos do *ethos* discursivo, que assume um comportamento dramático e apelativo, mas que, nem por isso, deixa de ser coercitivo. A cenografia camufla essa coerção, pois o co-enunciador não percebe que há uma corporalidade que o intimida a aderir ao seu posicionamento.

A cenografia da recordação desenvolve-se de maneira a realçar a imagem de corajoso reivindicada pelo fiador pois, em seu mundo ético, a coragem é sinal de virilidade. Para isso, o interdiscurso convoca o campo discursivo da religiosidade:



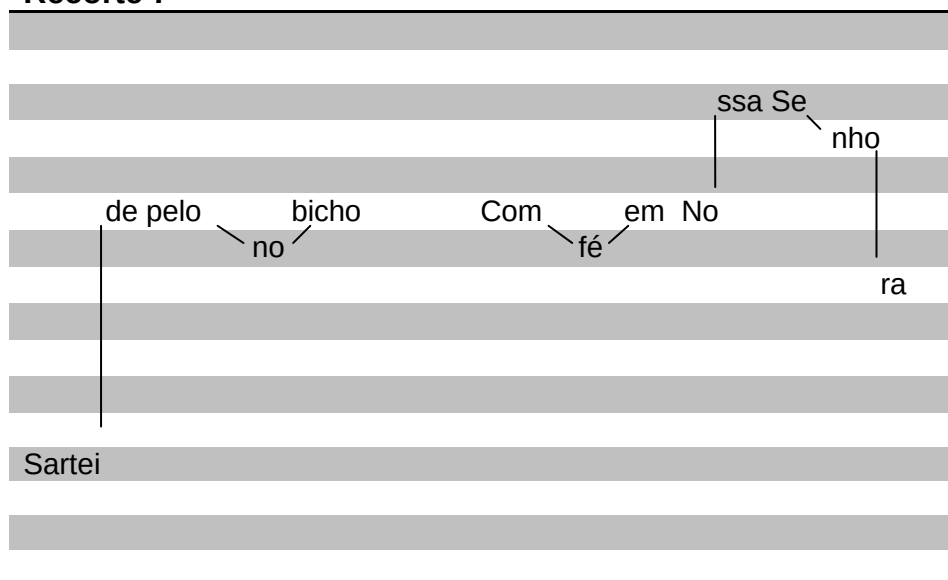
A imagem do demônio representada no enunciado *Parecia inté o demôniol Bufando e os óios vermeio* está alojada na memória social pois, no campo discursivo da religiosidade, o demônio simboliza o mal, constituindo uma cena validada na sociedade. Ao estender essa comparação ao animal, o enunciadador provoca apreensão e expectativa no co-enunciador que, certamente, se posicionará a seu favor. Vejamos que a cenografia é precisa,

pois é capaz de associar a figura do enunciador à do co-enunciador, de maneira que haja uma empatia e afinidade entre ambos.

O código linguageiro informal permite a identificação de um corpo simples, cujo conhecimento popular é pautado na vivência e nas emoções. Portanto, a linguagem também está em conformidade com o universo de sentido construído no discurso.

No recorte seguinte, o campo discursivo religioso, de viés católico, atua na constituição do *ethos* discursivo, que se mostra um competidor corajoso, habilidoso, movido pela fé:

Recorte 7



O enunciado *Sartei de pelo no bicho/ Com fé em Nossa Senhora* nos reporta ao rodeio, uma prática cultural associada à virilidade que, no Brasil, tem como padroeira Nossa Senhora da Conceição Aparecida. A cenografia emprega uma cena validada de forma positiva na sociedade, a qual consiste na evocação de Nossa Senhora, um enunciador consagrado no discurso religioso. A produção dessa cenografia não é casual, pois atua na constituição de um *ethos* que se revela devoto e que, por isso, se coloca como um modelo para o co-enunciador.

O desenho melódico contempla a figurativização, pois a entoação aproxima-se da fala cotidiana. Com isso, depreendemos uma vocalidade que

exprime um tom firme e seguro, que coaduna com um corpo corajoso e competidor. Essa maneira de dizer atesta o *ethos* discursivo de um competidor disposto a vencer a qualquer custo, pois é movido por um desejo de vingança e acerto de contas, já que Ferreirinha era o seu irmão, conforme revela o recorte abaixo:

Recorte 8



A enunciação figurativizada no enunciado *Eu vim lá do Espraia dinho* reproduz um tom de asseveridade, certeza e orgulho, conforme sugere o tonema descendente. Já o enunciado *Sô irmão do Ferreirinha* manifesta a passionalização, pois o enunciador extravasa seu sentimento que, até então, estava contido pela figurativização. O salto intervalar e o alongamento da vogal destacada rompem com a estabilidade do discurso, para evidenciar a revelação da relação consanguínea entre o enunciador e Ferreirinha.

Trata-se de uma estratégia enunciativa para despertar a atenção do co-enunciador para a valorização das relações familiares e, principalmente, para acatar a imagem do enunciador construída na cenografia. Pelas condições sócio-históricas de produção da moda de viola, na década de 1950, vemos que

o enunciador sente necessidade de se autoafirmar, visto que a valorização de sua imagem está em foco no discurso da moda de viola.

O sujeito persegue o reconhecimento do outro, produzindo um discurso que faz dele um exemplo a ser seguido, confirmando o estatuto de discurso constituinte reivindicado pela moda de viola. Nesse sentido, os valores disseminados no discurso *Irmão de Ferreirinha*, como a família, a religião e o desapego aos bens materiais, conferem ao *ethos* uma feição moralizadora.

Dito isso, a paratopia criadora desse discurso remete o co-enunciador a um não-lugar, no qual se cultuam esses valores, constituindo uma referência social para o migrante rural. Ao aderir ao discurso da moda de viola, esse sujeito não deserta as práticas discursivas que integram a sua identidade social.

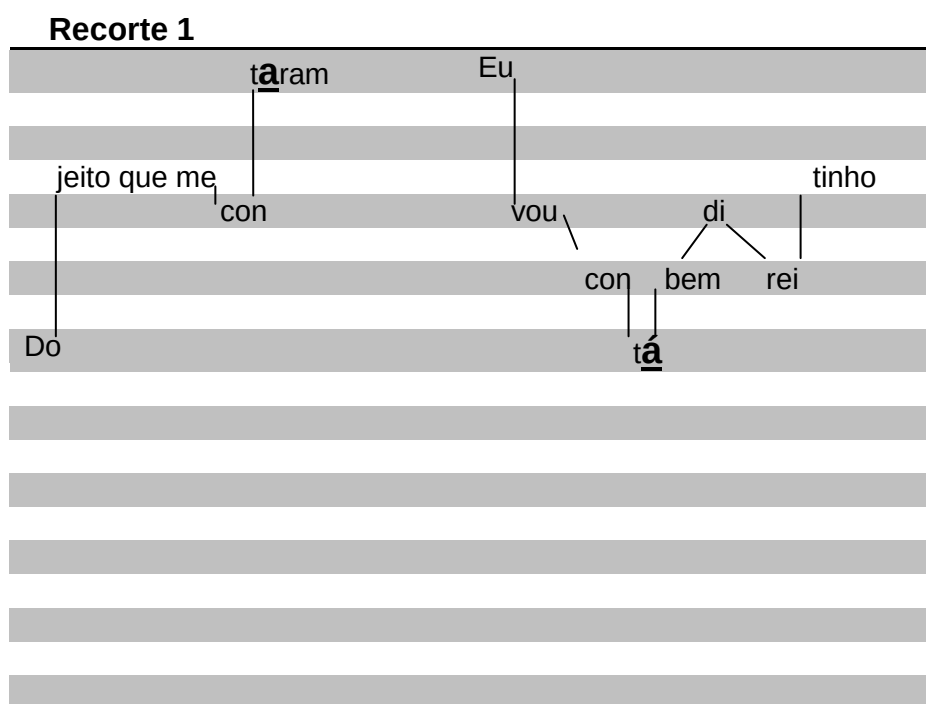
Feitas essas considerações, o *ethos* discursivo desvelado na moda de viola *Irmão de Ferreirinha* não só propaga tais valores, como os impõem de maneira coercitiva. Com base na análise, atestamos que o texto e a melodia se acoplam para atingir este propósito.

5.4. Texto 4: Preto fugido

O texto *Preto fugido*, apreendido como discurso, tem como tema o drama de uma jovem chamada Suzana que, após ser raptada de sua casa por um preto fugido e levada para a mata, é salva pelo próprio pai.

O discurso engendra a cenografia do *causo*, uma prática discursiva propagada com intensidade na cultura do homem caipira. No recorte abaixo, chama-nos a atenção a preocupação do enunciador em atribuir um cunho de verdade ao *causo*, de modo que o co-enunciador lhe dê credibilidade ao que vai ser narrado.

Com efeito, identificamos um sujeito que assume o papel de contador de *causo* fiel à história que ouve e que, por sinal, vai recontá-la. Essa observação é fundamental, pois nos permite identificar a ação fundadora deste discurso:



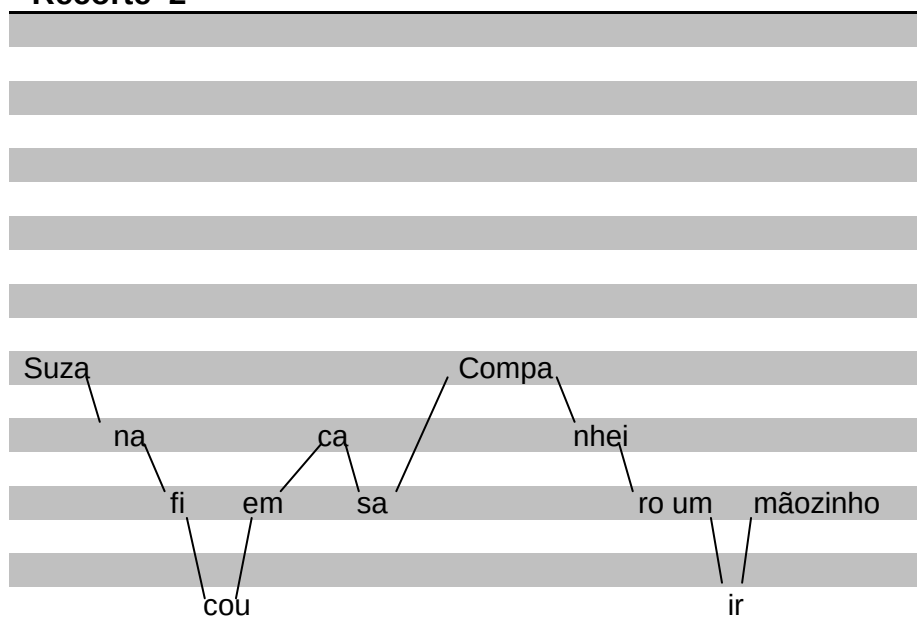
A entoação melódica contempla a figurativização e a passionalização, pois a melodia simultaneamente aproxima-se da entoação da fala e capta o estado emocional do enunciador. Os efeitos de sentido que despontam atuam na construção do *ethos* discursivo, investido de simplicidade e espontaneidade, que propaga práticas discursivas da cultura popular, com o objetivo de interagir

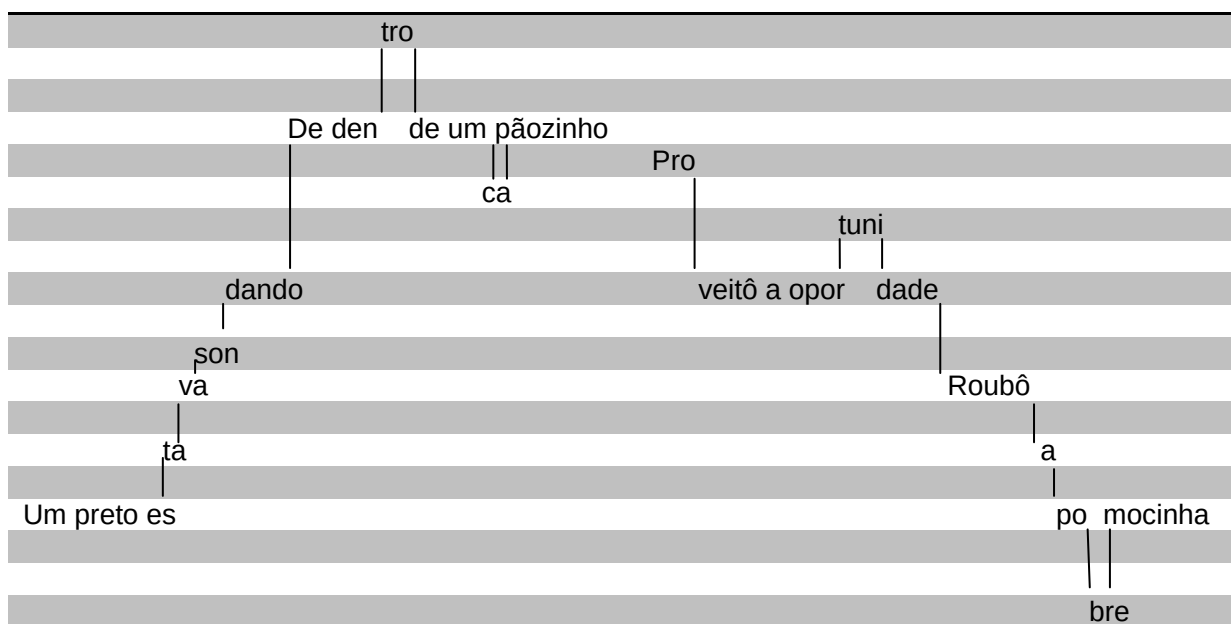
com o co-enunciador. Considerando que o *causo* é uma prática intrínseca à cultura do homem caipira, a memória social evoca o estereótipo do homem caipira e conservador.

Outro aspecto relevante refere-se ao título deste discurso, o qual aciona a memória discursiva relacionada à época da escravidão no Brasil. A expressão "preto fugido" era o nome atribuído aos negros escravos que, não suportando o regime, fugiam para a mata ou para outros locais. Há, portanto, um atravessamento do campo discursivo da História no interdiscurso que dialoga com o campo discursivo lítero-musical da moda de viola. Isso corrobora a ideia de que o discurso da moda de viola é um arquivo da cultura popular brasileira, na medida em que recupera fatos sócio-históricos.

Dito isso, o negro emerge na cenografia como causador da desagregação familiar, instituição valorizada no mundo ético do fiador. Conforme o recorte a seguir, o enunciador se compadece com a família, pois o tom discursivo é de comoção e afetividade, haja vista os itens lexicais empregados no diminutivo: *irmãozinho*, *capãozinho* e *mocinha*. Assim, é nítido que o enunciador pretende mobilizar a afetividade do co-enunciador, para conquistar a sua adesão:

Recorte 2





A dêixis discursiva do *causo* emprega a topografia de uma casa, cujo espaço tem como integrantes o pai, a filha e o irmão mais novo. Trata-se de um espaço valorizado pelo fiador e que não pode ser destituído. A cronografia nos reporta ao tempo da sociedade escravocrata no Brasil, em que os escravos fugiam das fazendas e dos engenhos, para se agruparem em quilombos.

Ressaltamos que a cenografia tem como público-alvo o sujeito que adere à prática discursiva do *causo*, ou seja, o homem integrante do universo rural. Por isso, a cena enunciativa insere a instituição familiar, por se tratar de uma cena validada de forma positiva na sociedade.

Já o léxico *roubô*, no enunciado *Roubô a pobre mocinha*, tem uma carga semântica negativa, que reforça o estereótipo disseminado pela memória discursiva de que todo negro é ladrão. Assim, identificamos o posicionamento racista do enunciador.

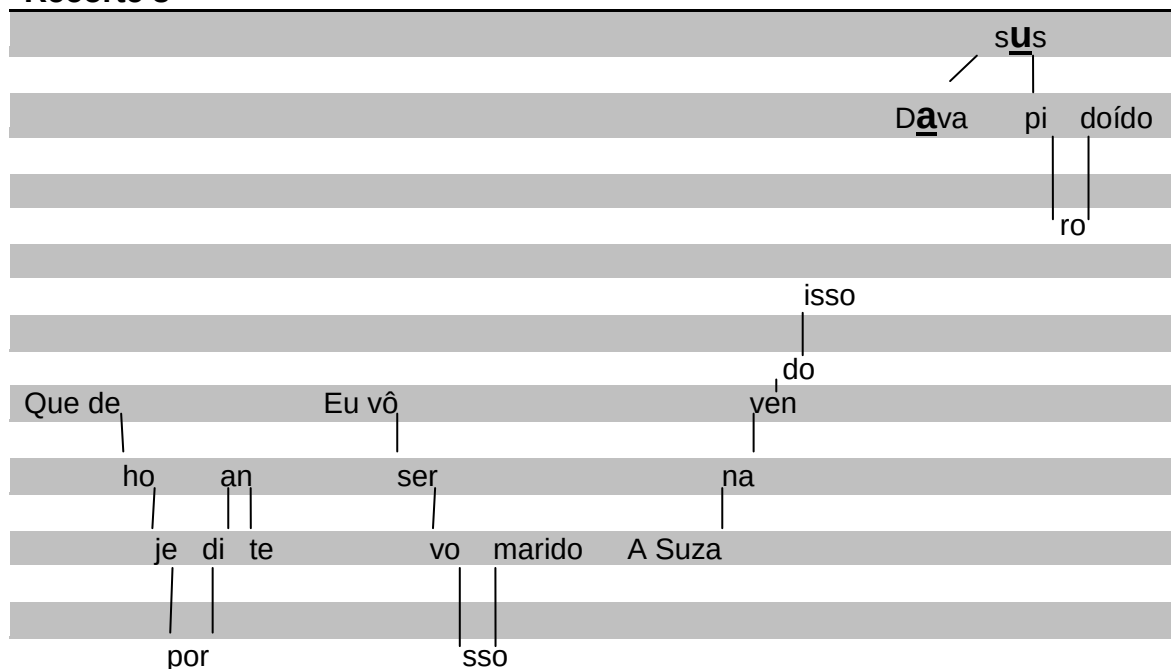
Vale lembrar que o *ethos* se liga ao código linguageiro que, nesse discurso, transgredir a norma culta, induzindo o co-enunciador a assimilar uma corporalidade simples, que enuncia da posição da classe mais desfavorecida; porém engajada na defesa de seus valores.

Assim, o enunciador reproduz e dissemina dizeres que são propalados pela memória social, sem revelar resistência ou criticidade. A entoação

figurativizada concede que desponte o tom discursivo incisivo, pois evidencia a voz que fala, como se o enunciador estivesse presente, interagindo com o co-enunciador. Considerando que a cenografia instalada é a do causo, uma prática discursiva oral, a figurativização contribui para legitimá-la, produzindo efeitos de sentido de realidade.

A cenografia engendrada visa a conquistar a adesão do co-enunciador, para que rejeite qualquer possibilidade de o negro se restabelecer na sociedade. Uma das possibilidades descartadas refere-se à união entre o negro e a mocinha de família, conforme aponta o recorte abaixo, posto que não tem o consentimento do pai:

Recorte 3



O enunciador reproduz o discurso do negro, com o objetivo de conquistar a adesão do co-enunciador, para que se compadeça com a mocinha. A entoação melódica do enunciado *Que de hoje em diante/ Eu vô ser vosso marido* atinge as notas mais graves, surtindo efeitos de sentido de asseveridade que, estrategicamente, atuam de maneira negativa sobre a imagem do negro. Já a entoação melódica apreendida no enunciado *A Suzana vendo isso / Dava suspiro doído* atinge gradualmente a região aguda, gerando

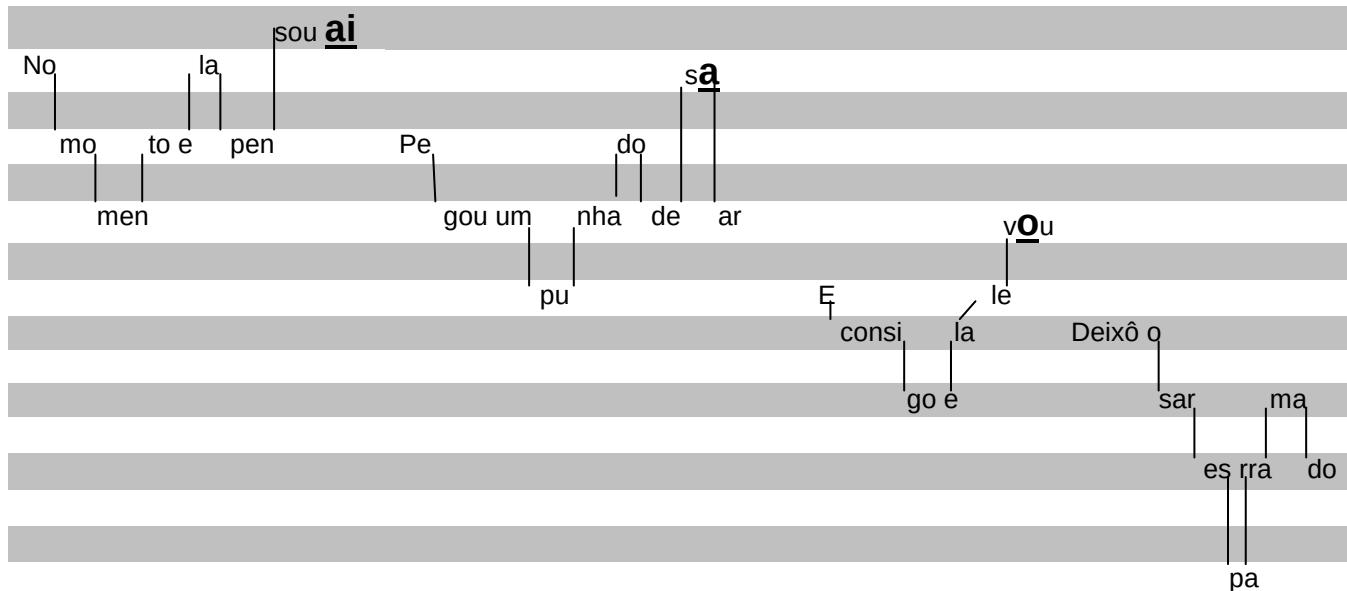
efeitos de tensão na cenografia. O prolongamento das vogais no enunciado *Dava suspiro doído* confere um tom dramático, que pretende revelar a amplitude do sofrimento da jovem e legitimar o discurso.

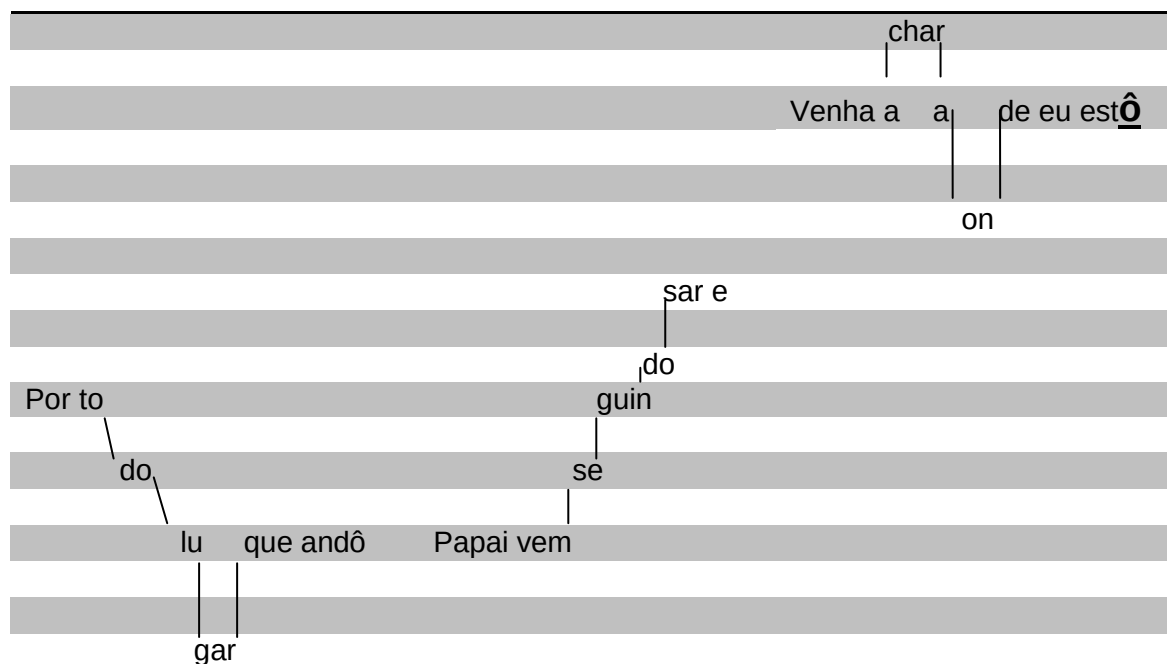
Esse modo de dizer atesta uma vocalidade dramática e tendenciosa, que induz o co-enunciador a aderir ao seu posicionamento racista, embora o enunciador não se assuma como tal. Como a cenografia não pode desvincular-se do *ethos* discursivo que pressupõe e a legitima também, observemos no recorte abaixo uma manobra discursiva que visa a amenizar os traços racistas para não comprometê-lo.

Para atingir esse propósito, o interdiscurso evoca o cruzamento do campo discursivo literário do conto de fadas João e Maria, no qual os irmãos jogam farelos de pão no chão para demarcarem o caminho na mata que os levaria de volta para casa.

Já a cenografia faz a mocinha utilizar-se de uma porção de sal para demarcar o caminho pelo qual foi levada pelo negro:

Recorte 4





A reminiscências do conto de fadas, gênero de discurso que integra a memória social, revela a influência da cultura europeia, bem como o *ethos* discursivo que se mostra fantasioso, lúdico, propenso a criar histórias. Apreendido no ato da enunciação, esse *ethos* acaba por envolver o co-enunciador a interagir com o *causo*.

Quanto à presença do elemento sal na cenografia, entendemos que não é aleatória, pois se reveste de uma simbologia que dialoga com o discurso bíblico. O sal é considerado sagrado não só nas passagens bíblicas, como no *causo* também, pois ele é elemento decisivo por conduzir o pai até à filha.

Diante desse recorte, depreendemos um *ethos* discursivo que se mostra atento ao discurso bíblico, posto que propõe um diálogo com esse discurso constituinte. Evidentemente, essa relação não está explícita no discurso, pois é a memória discursiva e o interdiscurso que conclamam esses dizeres proferidos em outras circunstâncias, para serem reatualizados no *causo*.

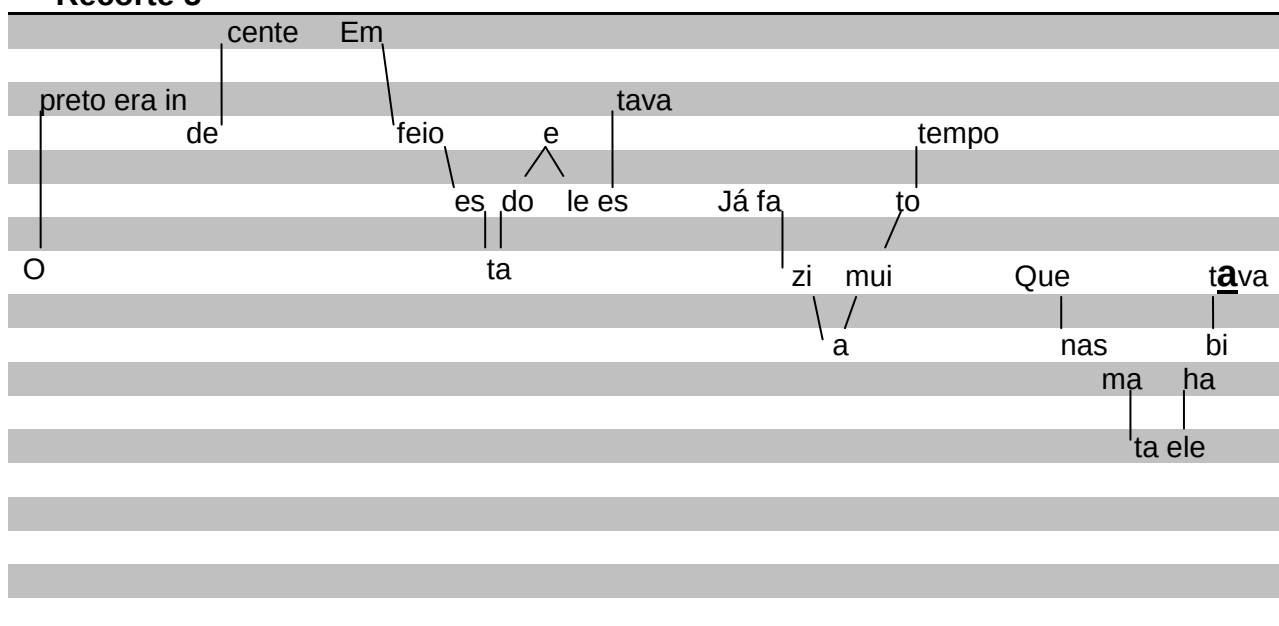
No que concerne à dimensão melódica, os vestígios da passionalização no enunciado *Pegou um punhado de sar e / E consigo ela levou* refletem na enunciação, pois encarnam o conflito instalado na cena enunciativa, permitindo

que o co-enunciador vivencie também o drama encenado pelo enunciador. A entoação melódica do enunciado *Papai vem seguindo sar / Venha achar aonde eu estô*, que reproduzem o discurso de Suzana, manifesta-se de forma gradativa, até atingir a nota mais aguda. A ampliação significativa da tessitura do registro vocal desperta a atenção do co-enunciador para o desespero que o enunciador quer que ele perceba.

Evidenciamos que a nota mais aguda em *Venha achar aonde eu estô* recai justamente no item lexical *achar*, cujo efeito de sentido é de alguém clamando por socorro. Diante disso, o co-enunciador depara-se com uma passagem tensa no discurso, visto que o *causo* retrata a separação entre os integrantes de uma família.

O código linguageiro nos remete à variante caipira, evidenciada pelo emprego do léxico *sar*, que nos leva a assimilar uma corporalidade conservadora, apegada a seus valores. Essa variante não é incorporada totalmente no código linguageiro do enunciador, o que nos leva a inferir que estamos diante de um *ethos* inserido na vida urbana, embora não tenha se desvinculado de suas raízes rurais. À medida que a cenografia é engendrada, vai promovendo a identificação entre o enunciador e o co-enunciador, pois dessa relação depende o seu êxito:

Recorte 5



A maneira como o enunciador se expressa no discurso leva o co-enunciador a construir a imagem de um homem racista, que não concebe a união entre o branco e o negro. O seu discurso evoca, pela memória discursiva, dizeres que legitimam a dominação do branco na sociedade. Nesse sentido, a cenografia promove o apagamento da identidade e da cultura do negro, aludido apenas como "preto fugido".

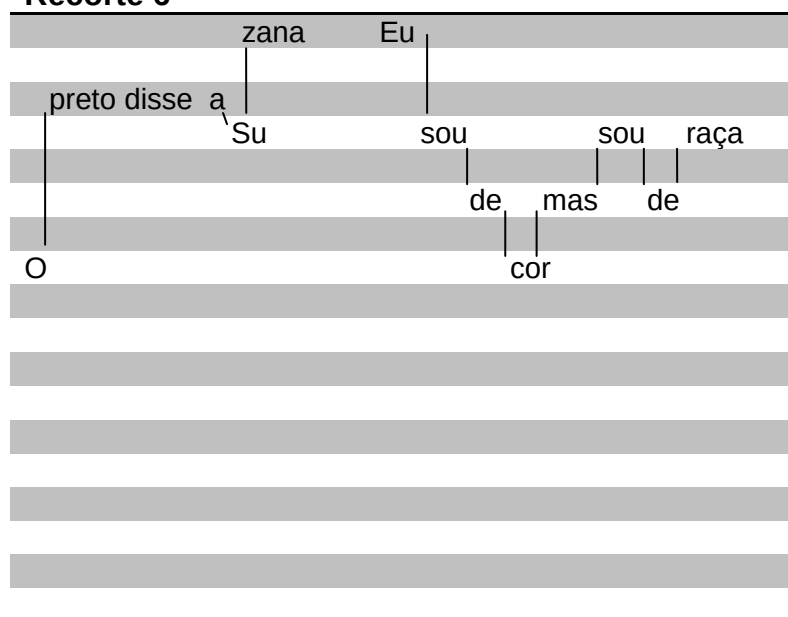
Deparamo-nos, então, com o *ethos* discursivo daquele que deprecia e exclui o negro, inviabilizando a sua reintegração social, pois esse é subjugado em sua condição zoomórfica. Consideramos que os itens lexicais *indecente* e *feio*, no enunciado *O preto era indecente / Em feio estado ele estava*, tonificam esses efeitos de sentido, embora o enunciador não se assuma como racista. Vale destacar que o discurso racista é um discurso atópico, que fica à margem do processo de comunicação.

O enunciador se posiciona como o detentor da verdade e da moral, pois a sua maneira de enunciar, que contempla o linguístico e o melódico, exige do co-enunciador uma postura de ouvinte. Lembramos que a execução da moda de viola requer a atenção do público que, disposto em roda ou sentado, à maneira das rodas de contações de histórias, aguarda o desfecho dos *causos* e relatos entoados ao som da viola pelas duplas de violeiros.

Esse aspecto justifica porque o discurso da moda de viola apela para a entoação melódica semelhante à entoação da fala ou, melhor dizendo, à figurativização. Os tonemas ascendentes também são bastante atuantes na figurativização, pois geram efeitos de sentido que mantêm o co-enunciador em estado de atenção, já que sugerem a necessidade de complementação, ou seja, de que há algo ainda a ser dito.

Os dizeres depreendidos na cenografia geram tensão e polêmica, pois estão impregnados de preconceito racial e não podem ser assumidos no processo de comunicação. Há um sistema de restrição semântica que recai sobre o discurso.

Contudo, se consideradas as condições sócio-históricas de produção desse discurso da moda de viola, veremos que, na década de 1950, os enunciados a seguir eram proferidos com naturalidade:

Recorte 6

Como estratégia discursiva, o enunciador concede a palavra ao negro, que tem a intenção de afirmar-se e conquistar o reconhecimento social. Todavia, o discurso revela um embate, pois a expressão "de cor" possui uma carga simbólica negativa, pejorativa, que advém do posicionamento discursivo do homem branco. Ainda que não seja possível precisar a origem de tal expressão, enfatizamos que ela está entranhada na memória discursiva.

Por isso, a cenografia reforça que, na esfera social, ser negro é um indicador negativo, uma vez que está impregnado de racismo. Diante disso, fica evidente que a cenografia e o *ethos* se enlaçam, com a finalidade de legitimarem o discurso e, com efeito, conquistarem a adesão do co-enunciador para a rejeição do negro na sociedade.

No recorte a seguir, a cenografia recorre ao discurso da violência, pois o enunciador reproduz, de forma intencional, o discurso do negro, que é perpassado por um tom agressivo e ameaçador, evidenciando que a vida da jovem está em risco. Trata-se de uma estratégia discursiva que tem a intenção de atemorizar o co-enunciador:

Recorte 7

Eu te amo, Que é meu traço, Não pense em mim de girar, Não pense em dor

perde paço, não faça, Se você tem, girar, Você deu, fumaça

A entoação melódica se alia ao conteúdo do texto para produzir efeitos de sentido que revelam uma vocalidade incisiva e ameaçadora, visto que a figurativização está mais relacionada à fala do que ao canto. A figurativização

tem o privilégio de presentificar o enunciador e conferir veracidade à cena enunciativa.

Conforme o desenho melódico, vemos que a entoação de voz busca as notas mais agudas no enunciado *Não pense em fugir / Esse paper você não faça*, evidenciando uma vocalidade exaltada, que deseja impor-se perante o outro. Desse modo, atestamos que, de fato, texto e melodia são duas formas de expressão que se compatibilizam no projeto de dicção do cancionista.

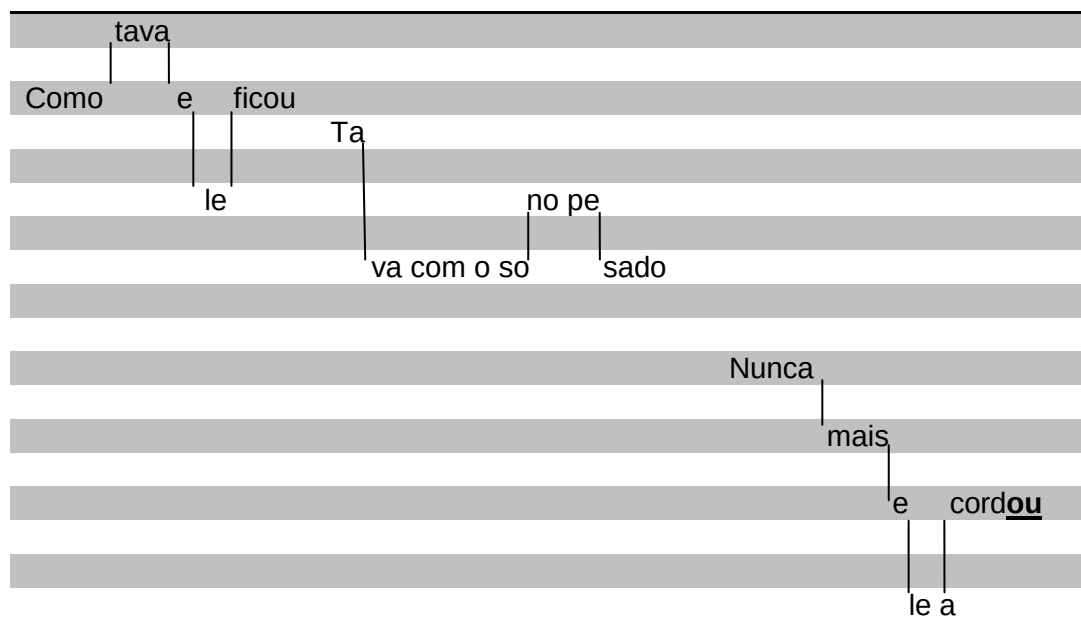
Dessa forma, o vestígio da passionalização, no enunciado *Você deita na fumaça*, produz efeitos de sentido que conferem dramaticidade à cenografia. Essa estratégia entoativa tem como propósito promover interação com o co-enunciador, bem como conquistar a sua adesão para a rejeição do negro.

A partir disso, identificamos, no recorte abaixo, traços do discurso paternal, pois o enunciador evidencia o papel do pai de Suzana como uma figura protetora, conforme o enunciado *E seu querido pai chegou*. A carga semântica do léxico *querido* revela o posicionamento do enunciador, pois em seu mundo ético, o papel da figura paterna como protetor e defensor da família é valorizado:

Recorte 8

The musical notation for 'Recorte 8' is as follows:

Lyrics	Melody Line
E	seu
que	gou
ri	che
pai	Pois o
che	Um ti
Pois o	va
Um ti	do
va	re
do	vi
re	ro e
vi	ta
ro e	vol
ta	no ou
vol	do ai
no ou	le
do ai	parou
le	O preto
parou	ver
O preto	dis



O tom eufemístico ameniza o assassinato do negro, fazendo suscitar efeitos de sentido que revelam uma corporalidade que se posiciona a favor da figura paterna. É preciso mencionar que, para a AD, o que não é dito, o que fica abscôndito, também é alvo de interesse, posto que gera efeitos de sentido.

Nesse caso, as palavras ditas e as não-ditas revelam o posicionamento do enunciador, o qual encara a morte do negro com naturalidade, visto que é um evento sem importância para ele. O *ethos* discursivo, que se mostra racista, não é deliberado, pois é imposto pelo posicionamento do qual o enunciador faz parte.

Assim, conferimos o *ethos* discursivo de um sujeito que reproduz os preconceitos sociais que se dissipam pela memória social, sem questioná-los. Entendemos que o co-enunciador se identifica com a paratopia criadora desse discurso, porque ela contempla uma prática discursiva bastante comum e conhecida em seu meio e em sua memória discursiva. Trata-se de enunciados inscritos na história.

A escolha pela cenografia do *causo* e a paratopia criadora atestam a influência da memória discursiva na construção social, pois o enunciador simplesmente reproduz práticas discursivas das quais não têm controle e

consciência. Courtine (1999) explica que os dizeres, para serem retomados, precisam ser apagados para, posteriormente, serem recuperados pela memória coletiva.

O processo de apagamento e esquecimento, que se manifesta no discurso da moda de viola *Preto fugido*, fica acoplado à memória discursiva, a qual disponibiliza dizeres que chegam até o sujeito, sem que ele tenha acesso ou controle sobre o modo pelo qual os efeitos de sentido se constituem nele. Isso explica porque o posicionamento racista é, ainda, tão propagado na sociedade.

5.5. Texto 5: Boi Soberano

O texto *Boi Soberano*, apreendido como discurso, trata de um fato inusitado envolvendo um boi que, após ser sentenciado pelo patrão e pela comitiva como o animal mais violento e perigoso, salva uma criança de ser pisoteada pelos demais animais, durante o estouro da boiada, no centro da cidade de Barretos.

Nesse discurso, temos um enunciador que, situado no tempo presente, propõe-se a recordar um acontecimento marcante, fundado em uma experiência pessoal. O uso da primeira pessoa do singular não indica simplesmente a pessoa gramatical que fala no discurso, mas um enunciador inserido no mundo e disposto a interagir com o co-enunciador. Desta forma, o discurso alcança o efeito de realidade, que gera confiança no co-enunciador e tonifica a sua ação fundadora.

O discurso engendra a cenografia da recordação, que define os papéis de narrador e ouvinte, a serem assumidos, respectivamente, pelo enunciador e pelo co-enunciador, tendo em vista a interação entre ambos:

Recorte 1

	e tenho	tempo	do
Me alembro			
	de	Do	fican
	sauda	que vai	

Com base no recorte, é possível afirmarmos que o perfil melódico também valida a cenografia da recordação, pois há o predomínio da figurativização, que promove a aproximação da fala e da melodia. Reiteremos que o objetivo é ressaltar a fala que está por trás do canto, de maneira a evidenciar o conteúdo do discurso. A maneira como o enunciador se apropria da língua converge com essa fala figurativizada, pois se apresenta despida das normas da língua padrão, de modo a revelar um homem simples e franco, destituído de posição social.

No enunciado *Me alembro e tenho saudade / Do tempo que vai ficando*, verificamos que a cenografia apresenta duas cronografias opostas, que correspondem, respectivamente, ao presente e ao passado. Os itens lexicais *alembro* e *tenho*, empregados no tempo presente, atingem a frequência aguda, imprimindo um tom incisivo que revela o entusiasmo do enunciador.

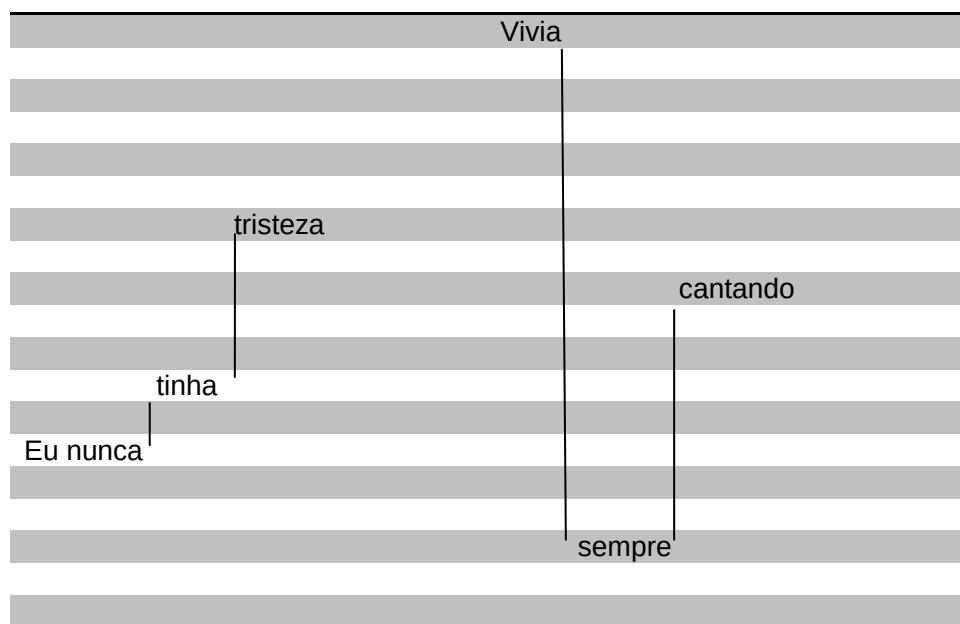
Notemos que, em *Me alembro e tenho saudade*, a inflexão de voz decai abruptamente, insinuando que o sentimento de tristeza acomete o enunciador. Essa forma de dizer acaba por legitimar o discurso, que reivindica o *ethos* de um sujeito saudosista e conservador.

Como todo discurso é uma forma de ação sobre o outro, percebemos, claramente, a intenção do enunciador em agir sobre o co-enunciador, para que venha a aderir o seu posicionamento. Por isso, o *ethos* discursivo investe em uma cenografia que lhe permite recordar esse tempo de outrora.

No enunciado *Do tempo que vai passando*, o léxico *tempo* atinge a inflexão de voz aguda, de modo a sintetizar não somente a emoção, mas tudo aquilo que está na memória discursiva do enunciador. Com base em Maingueneau (2008a), para o qual as palavras tendem a adquirir estatuto de signo de pertencimento, o léxico *tempo* exprime uma relação afetiva entre o enunciador e o tempo pretérito, demarcando sua posição no campo discursivo lítero-musical.

O sentimento de nostalgia contagia o co-enunciador, pois a memória discursiva comumente se reporta à época de outrora como um tempo feliz e pleno de realizações. Assim, surge uma vocalidade que promove a idealização do passado, conforme revela o recorte seguinte:

Recorte 2



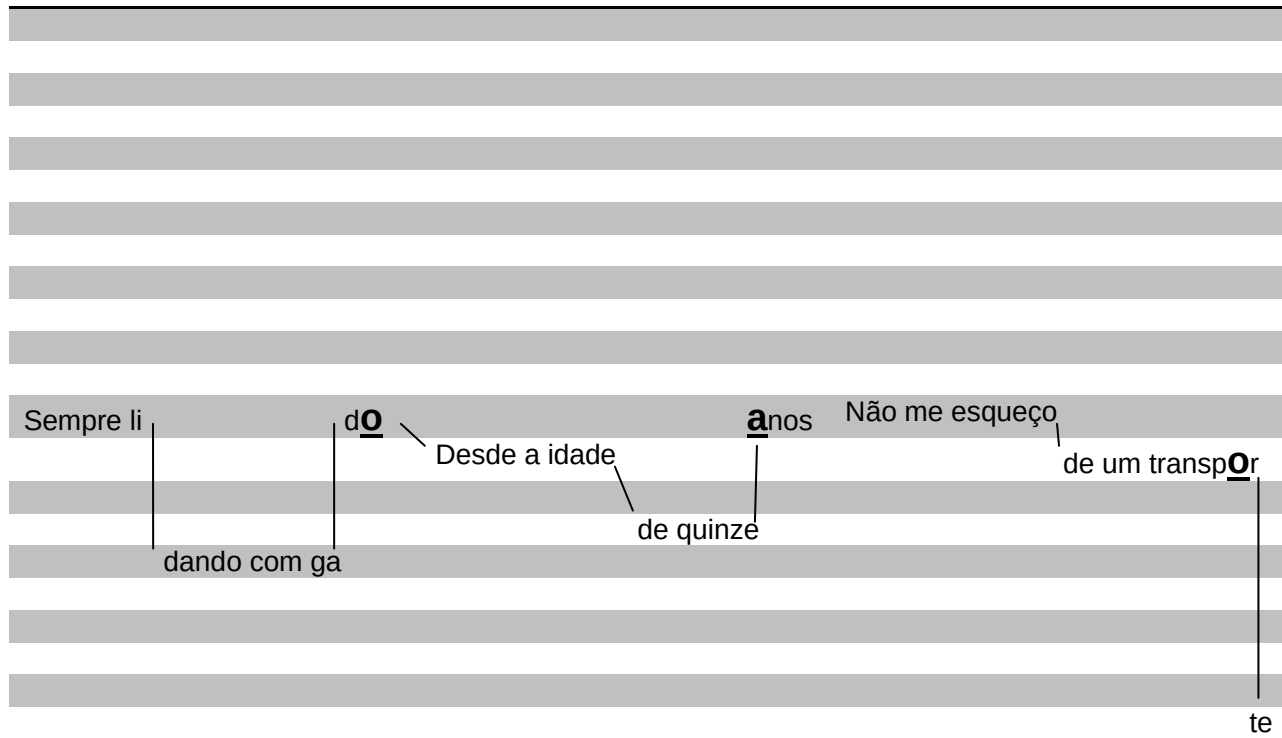
O enunciador lamenta o desaparecimento desse tempo passado, pois implica no abandono de suas práticas discursivas. A melodia apreendida no enunciado *Eu nunca tinha tristeza / Vivia sempre cantando* retrata o estado interno do enunciador, pois reproduz um tom confiante, que converge com uma vocalidade que está segura do que diz. É uma estratégia discursiva que comprova o estado de animação e lamentação que acomete o enunciador, quando esse se reporta ao passado.

A vocalidade que emerge desse recorte induz o co-enunciador a identificar-se com um corpo apegado ao tempo transcorrido e a aderir a esse discurso. A julgar pelo público da moda de viola, que em sua maioria tinha uma origem rural, lembramos que essa identificação favorecia o seu sucesso na capital paulista, bem como sua propalação atualmente na sociedade. O discurso da moda de viola, portanto, propaga dizeres que estão impregnados na memória discursiva de sujeitos que partilham do mesmo posicionamento.

Por meio da entoação melódica, o enunciador vai recuperando dizeres que legitimam o discurso e o *ethos* reivindicado. No recorte a seguir, a inflexão de voz não chega a atingir a frequência aguda, como nos recortes anteriores, concentrando-se na região mais grave. Com isso, o enunciador exprime um

tom mais contido e compassado, que tem o objetivo de gerar apreensão no co-enunciador:

Recorte 3



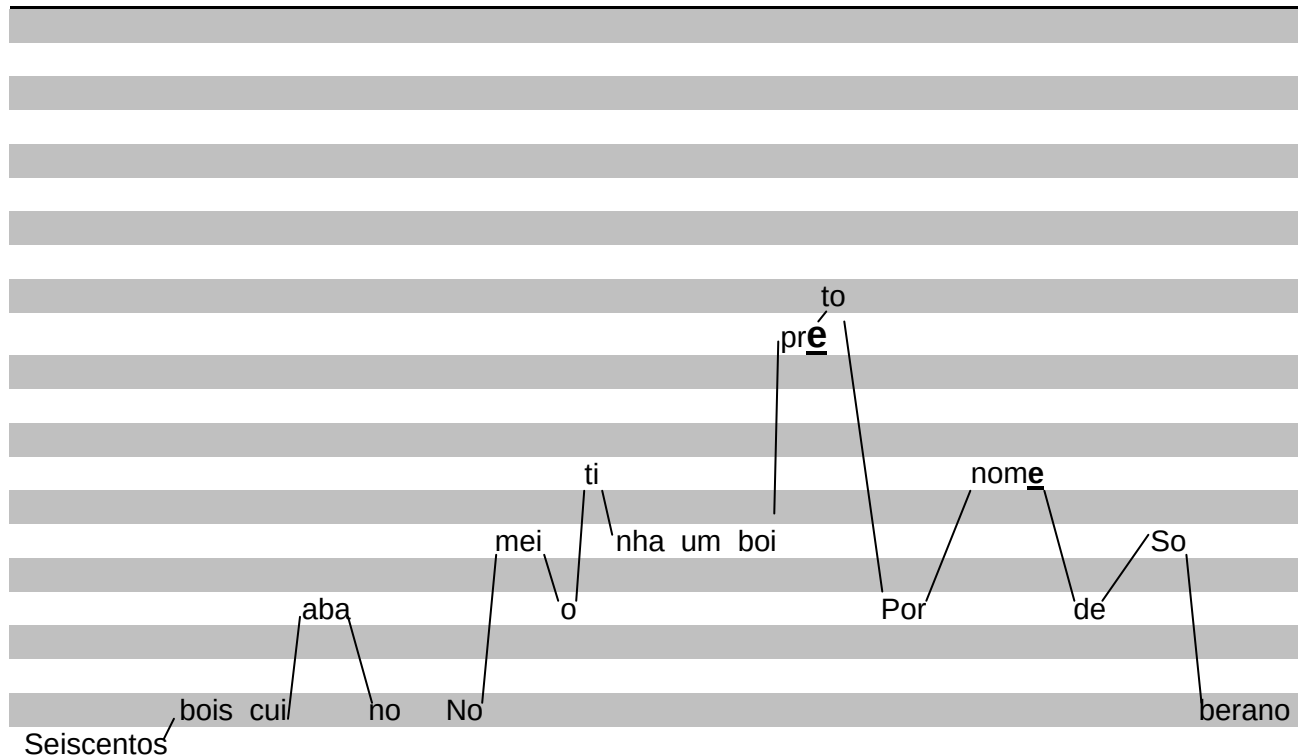
O prolongamento das vogais em destaque dá a entender que o enunciador mostra-se ressentido quando recorda-se do acontecimento a ser revelado. Essa entoação é própria da passionalização, pois gera efeitos de sentido que valorizam a dor e o sofrimento do enunciador, que se comove ao recordar-se do passado. Temos, portanto, o *ethos* discursivo de um sujeito sentimentalista e saudosista.

Como nada é gratuito em entoação, segundo Tatit (2012, p. 44), a melodia capta as tensões internas do enunciador, revelando-nos o seu modo de dizer e, por conseguinte, o seu modo de ser. Essa relação entre discurso e corpo incide sobre uma corporalidade que compreende, além da constituição física, uma maneira de se vestir e de se movimentar na sociedade.

Dessa forma, o movimento da leitura nos permite assimilar a representação de um homem simples, que nutre um sentimento de nostalgia e ressentimento em relação ao passado. Os diferentes domínios semióticos do

ethos levam o co-enunciador a participar emocionalmente desse mundo construído no discurso, da seguinte maneira:

Recorte 4



Com base no recorte, em *Seiscentos bois cuiabano*, a voz inflete para a região grave, procurando o repouso fisiológico, que está associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Considerando que a cenografia é a da recordação, nesse enunciado vemos uma tentativa do enunciador em aproximar sua entoação melódica à entoação da fala. Esse procedimento gera efeito de sentido de realidade, posto que persegue a clareza linguística do texto.

Em contrapartida, o enunciado *No meio tinha um boi preto* apresenta uma inflexão de voz acentuada, que gera um amplo intervalo ascendente, evidenciando a importância daquele que é o mote desse discurso, ou seja, o boi Soberano. Notemos que, nesse enunciado, o item lexical *preto* atinge a nota mais aguda, exigindo um esforço fisiológico do enunciador para entoá-la. A vogal assinalada também é prolongada de forma exagerada, transferindo um tom dramático à cenografia.

Dada a sua carga semântica, o léxico *preto* explicita a subjetividade do enunciador, que o discurso pretende que o co-enunciador perceba, pois insinua a instalação de um conflito na cenografia, apreendido pelo interdiscurso. Esse espaço de trocas enunciativas acusa o atravessamento do discurso racista, pois o léxico *preto* produz efeitos de sentido que derivam da História.

Além disso, a cenografia também confirma esses efeitos de sentido, posto que a cor do boi Soberano contrasta-se com a pelagem dos demais animais da comitiva. Vemos, então, que esse discurso apóia-se em uma cena validada socialmente, pois o racismo está arraigado na memória discursiva do co-enunciador. Tratam-se de já-ditos formulados anteriormente, em outras situações, que retornam nos dizeres do enunciador, sob novas condições de produção.

Aliás, esse é um traço da interdiscursividade, que comprova que o sujeito não é a origem de seus dizeres, muito embora ele tenha a ilusão de sê-lo, conforme adverte Orlandi (2005). Reiteremos que é na confluência entre a memória e a atualidade que os sujeitos produzem seus discursos e se constituem como seres sociais.

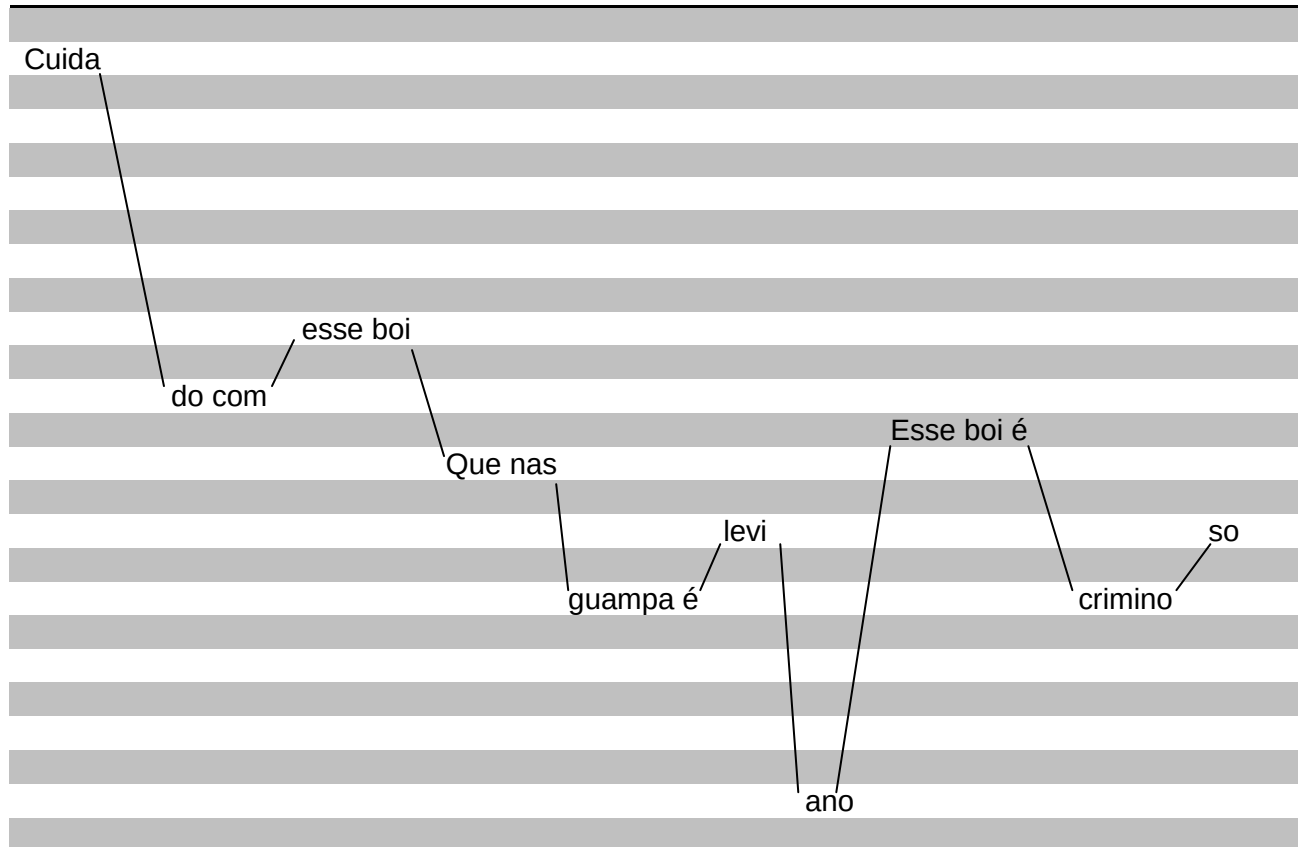
Outro elemento a ser considerado na constituição do *ethos* e na produção dos efeitos de sentido do discurso são os tonemas, que consistem nas terminações melódicas dos enunciados. No enunciado *Seiscentos bois cuiabano / No meio tinha um boi preto/ Por nome de Soberano*, o léxico *Soberano* busca a inflexão de voz mais grave, denominado de tonema descendente, o qual gera um tom de asseveração, de certeza.

Esse modo de enunciar, além de manifestar a subjetividade do enunciador, desperta a curiosidade no co-enunciador para o quadro cênico instalado no discurso, mais especificamente para a figura do boi Soberano, que é referendado no título desse discurso.

No recorte a seguir, os traços do discurso racista que foram insinuados no enunciado *No meio tinha um boi preto* são confirmados na cena enunciativa. Lembramos que é a memória discursiva do co-enunciador que estabelece essa relação, em virtude do discurso racista ser atópico. Mainueneau (2008b) define de atópicos os discursos que, embora presentes, são omitidos pela

sociedade em razão de seu caráter polêmico. Com efeito, esses discursos não são assumidos por seus enunciadores no processo de comunicação:

Recorte 5



O enunciador emprega o discurso direto no enunciado acima, para delegar a responsabilidade da fala citada ao fazendeiro, que enuncia da posição de patrão. Como o texto não é simplesmente um objeto a ser contemplado, verificamos que, de maneira intencional, o enunciador reveste o discurso do patrão de um tom de julgamento, evidenciado pelos itens lexicais *cuidado*, *leviano* e *criminoso*. Apreendidos no interdiscurso, esses itens lexicais atestam a presença do discurso racista, pois a memória discursiva recupera dizeres que associam a imagem do "preto" à marginalidade e ao banditismo.

Além de seu estrito valor semântico, conforme preceitua Maingueneau (2008a, p. 81), o léxico *criminoso* revela o posicionamento da classe dominante, representado nesse discurso pelo patrão, que se refere ao "preto" de forma estereotipada e, com isso, reforça a desigualdade racial.

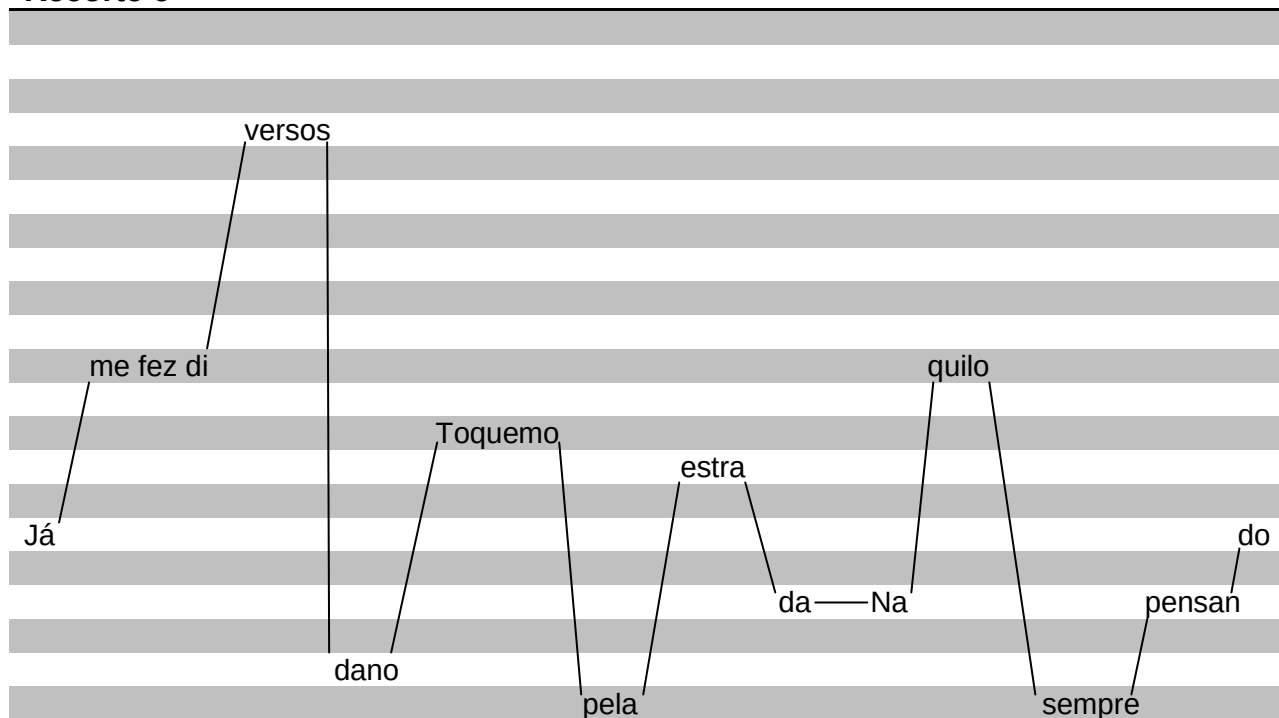
Por meio dos itens lexicais *leviano* e *criminoso*, o interdiscurso também revela reminiscências da fábula, onde os animais são adjetivados com características humanas tendo em vista uma moral que é destinada ao co-enunciador. O título do discurso *Boi Soberano* sinaliza esses efeitos de sentido, posto que o enunciador atribui um nome próprio ao animal, humanizando-o.

Ao trazer ressonâncias da fábula para o seu discurso, o enunciador revela um *ethos* discursivo que prega com rigidez determinados preceitos impostos pelo posicionamento do qual faz parte. Diante disso, é nítido que o enunciador sugere que o co-enunciador aprenda com o exemplo de sua recordação, comprovando a ação fundadora deste discurso de moda de viola.

No que concerne à melodia, apenas o léxico *cuidado* atinge a frequência mais aguda, evidenciando o tom de advertência que reveste o enunciado proferido pelo fazendeiro. Em *Que nas guampa é leviano*, identificamos traços do discurso do dominador, pois a enunciação do fazendeiro, finalizada com o tonema descendente, ressoa como verdadeira, incontestável.

Esses efeitos de sentido se confirmam no recorte abaixo, pois o enunciador acata a ordem do fazendeiro, cujo papel social, representado na cenografia, não permite que seja desacatado:

Recorte 6



A ampla tessitura do enunciado *Já me fez diversos dano* produz efeitos de sentido que ressaltam a enunciação do fazendeiro, além de reforçar o estereótipo negativo que recai sobre o boi Soberano. Já o perfil melódico do enunciado *Toquemo pela estrada / Naquilo sempre pensando* atesta o papel de subserviência assumido pelo enunciador, pois sua condição de empregado não lhe permite contestar. Esses dizeres, portanto, não são de livre escolha do enunciador e nem sempre conscientes, uma vez que ele está subordinado às coerções impostas por seu posicionamento.

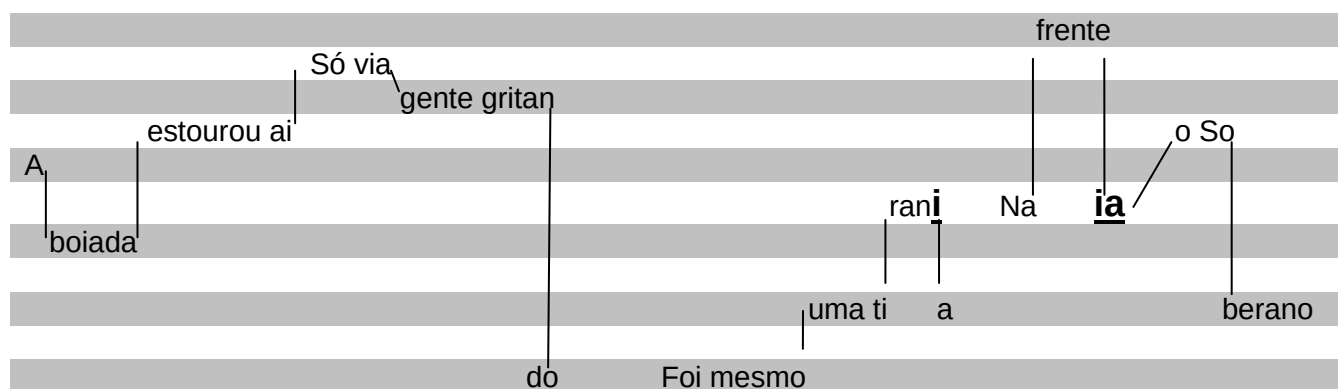
As oscilações entoativas do enunciado acima revelam também o estado de apreensão e desconfiança que consome o enunciador. Como toda cenografia é correlata de um co-enunciador, devemos considerar que esses efeitos de sentido inevitavelmente atuam sobre ele. Portanto, a recordação engendrada pelo discurso enlaça o co-enunciador, induzindo-o a ficar em estado de alerta como requer o enunciador.

As relações interdiscursivas apontadas e o processo de incorporação proposto por Maingueneau (2008a) nos permitem depreender o *ethos* discursivo que camufla o preconceito racial. Embora o enunciador não o faça de forma ostensiva como o patrão, seu preconceito fica oculto na cenografia, pois, do contrário, pode comprometer seu *ethos* e, conseqüentemente, a adesão do co-enunciador.

A partir de manobras enunciativas, o enunciador vai despistando esse *ethos*, induzindo o co-enunciador a assentir o prognóstico do fazendeiro e a reproduzir o preconceito racial. Considerando que o discurso da moda de viola tem a pretensão de interferir no comportamento e nos atos da coletividade, inferimos que os dizeres do enunciador consistem em estratégias para promover um ensinamento ao co-enunciador.

Tendo em vista esse propósito, o *ethos* investe em uma cenografia que constrange o co-enunciador a prejudicar o animal, conforme evidencia o recorte a seguir. É possível perceber, pelo tom, que o enunciador pretende que o co-enunciador caia na artimanha produzida, de forma intencional, pelo discurso, pois só assim esse apreenderá um *ethos* disposto a ensinar e a conscientizar. Vamos à análise do recorte:

Recorte 7

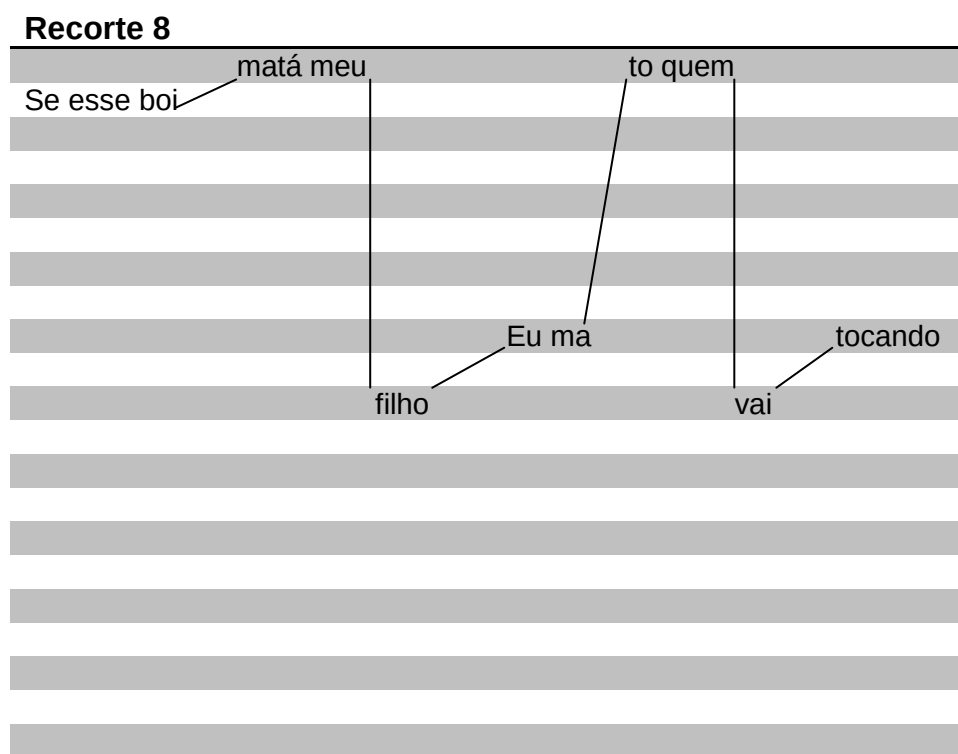


O diagrama acima evidencia o léxico *tirania*, que o enunciador emprega para avaliar o efeito do estouro da boiada na cidade de Barretos. O enunciador explora o prolongamento da vogal, em destaque, para produzir efeitos de sentido que retratam o drama instalado na cenografia, pois não basta apenas dizer. É preciso simular aquilo que se diz e sente para que as palavras provoquem impacto sobre o co-enunciador.

A análise que temos realizado comprova, portanto, a importância de considerar os traços intersemióticos do *ethos* em sua constituição, pois legitimam um modo de dizer que atesta a constituição lítero-musical da moda de viola.

Diante dessas observações, o *ethos* que se mostra no ato de enunciação é tendencioso e dramático, conforme aponta o enunciado *Foi mesmo uma tirania / Na frente ia o Soberano*, pois influencia o co-enunciador a crer que, de fato, o animal é perigoso, já que liderava a boiada.

No recorte abaixo, o relato insere a figura do pai, representante do homem citadino, para tornar a cena mais dramática, posto que ameaça o enunciador. Com base na cena enunciativa, depreendemos que o enunciador reivindica a imagem de vítima, pois almeja a cumplicidade do co-enunciador:



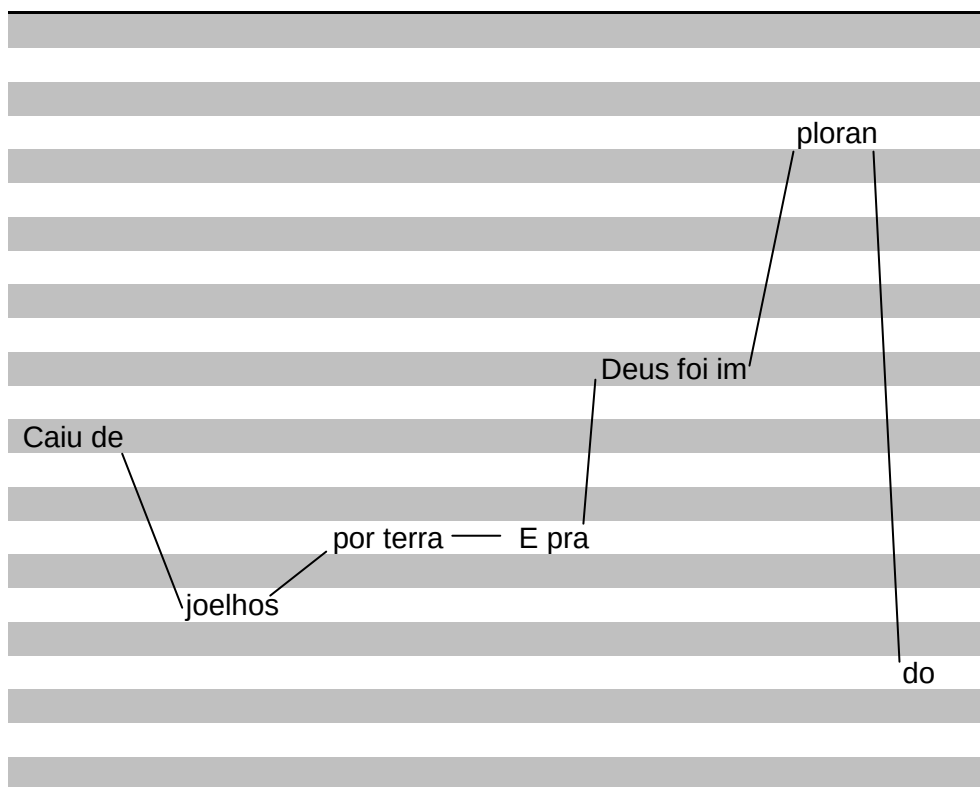
A frequência aguda da entoação vocálica atribuída ao pai e os saltos intervalares condizem com o tom de ameaça, gerando momento de tensão no discurso. Os itens lexicais *matá* e *mato* extrapolam o seu campo semântico, pois fazem alusão ao mundo masculino e violento.

O fato de a culpa recair sobre o enunciador endossa o poder de acusação e o julgamento precipitado daqueles que se acham no direito de proceder assim. Entendemos que o enunciador dispara uma crítica ao homem citadino, que representa a degradação dos valores e costumes do homem rural.

Todavia, o campo discursivo da religiosidade, que compõe o interdiscurso, evidencia a proteção divina sobre o enunciador, pois a

religiosidade integra suas práticas discursivas, conforme aponta o recorte a seguir:

Recorte 9



A cena enunciativa revela a arrogância do pai sendo combalida pela demonstração de fé, evidenciada pelo enunciado *Caiu de joelhos por terra*. A melodia também reforça essa cena enunciativa, pois a entoação de voz vai declinando em direção às notas graves, como se o pai estivesse se recompondo após se exaltar. O léxico *implorando*, no enunciado *E pra Deus foi implorando*, não revela apenas o desejo de súplica feito pelo pai, mas a satisfação do enunciador ao constatar que o homem citadino se converteu.

Diante do exposto, a vocalidade indica que os traços psicológicos do enunciador contemplam a dramaticidade e a comoção para conquistar a adesão do co-enunciador. O processo de incorporação conduz o co-enunciador a constituir um corpo cujo *ethos* discursivo é contundente, firme em suas palavras, mas também ressentido e resignado.

A constituição desse *ethos* pode ser melhor compreendida se acionadas as condições sócio-históricas de produção da moda de viola, na década de 1950. Vimos que o fluxo de migrantes rurais rumo à capital paulista era intenso, devido à atração que os centros urbanos exerciam sobre esta população. A partir da interdiscursividade do discurso em análise, podemos inferir que a boiada que invade a cidade representa a chegada do próprio migrante rural em São Paulo.

Assim como o boi Soberano, o migrante rural também chega à cidade sob o estereótipo negativo, atribuído pelo homem citadino. O estereótipo de homem não civilizado, atrasado e ignorante que fixa sobre este sujeito está entranhado na memória social, manifestando-se em diversos registros sociais como teatro, cinema, pintura.

O discurso da moda de viola *Boi Soberano* constitui uma prática discursiva que visa a contestar esse estereótipo por meio de um *ethos* que não hesita em revelar seu sentimento, captado não só no texto, mas, principalmente, na melodia. A cenografia revela o *ethos* discursivo que se sente ressentido e resignado, pois foi vítima do processo de exclusão social. Isso, de certa forma, justifica o fato de a moda de viola e a música sertaneja de raiz ter como principal público a camada mais baixa da sociedade.

A constituição lítero-musical revela o objetivo de reparar o efeito dessa exclusão, conferindo um "status" ao discurso da moda de viola. Conforme Maingueneau (2008b), a legitimação do enunciado é evidenciada pela esquematização de uma corporalidade que se coloca como detentora da verdade e dos valores morais.

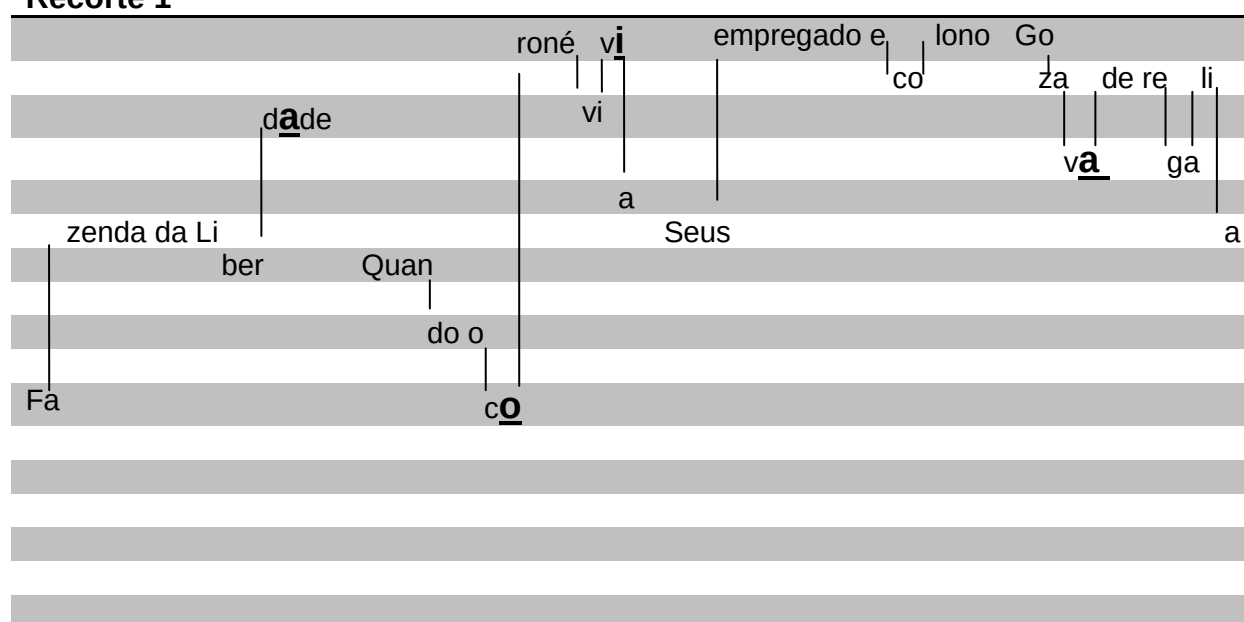
O movimento da leitura desse discurso revela uma paratopia criadora que conduz o co-enunciador a um lugar, onde aquele que é julgado e excluído pela aparência é reconhecido e recompensado.

5.6. Texto 6: Preto de alma branca

O texto *Preto de alma branca*, apreendido como discurso, trata de um empregado negro da fazenda que, ao morrer após salvar a filha do patrão do ataque de um animal enfurecido, é reconhecido como um homem de alma branca. De início, o título desse discurso chama a atenção por instalar a polêmica, pois a expressão "preto de alma branca" apresenta reminiscências do discurso racista.

O discurso instala a cenografia do *causo*, uma prática discursiva característica da cultura do homem caipira, que é transmitida através de gerações. O enunciator, que se exprime em terceira pessoa do singular, assume o papel de contador de *causo*, atribuindo ao co-enunciador o papel de ouvinte. O código linguageiro informal, como revela o recorte abaixo, legitima uma corporalidade simples e humilde, que transita nesse meio rural:

Recorte 1



A dêixis discursiva insere a topografia de uma fazenda, administrada por um coronel, que tinha a seu serviço os empregados e colonos, os quais inferimos serem o caipira, o ex-escravo e o migrante europeu. As condições sócio-históricas de produção do discurso em análise apontam que esses

sujeitos, de fato, trabalharam nas fazendas e plantações de café do interior de São Paulo.

Com efeito, a cenografia nos remete à cronografia relacionada ao tempo do coronelismo, em que os fazendeiros eram chamados de coronel, em referência à época do sistema político que vicejou no período da República Velha (1889-1930). O poder, geralmente, era concentrado nas mãos de um grande proprietário, dono de latifúndio, fazendeiro ou senhor de engenho.

A partir dessas colocações, é possível afirmar que o interdiscurso evoca o atravessamento do campo discursivo da História do Brasil, o que faz do discurso da moda de viola um arquivo, que constitui o registro histórico do país.

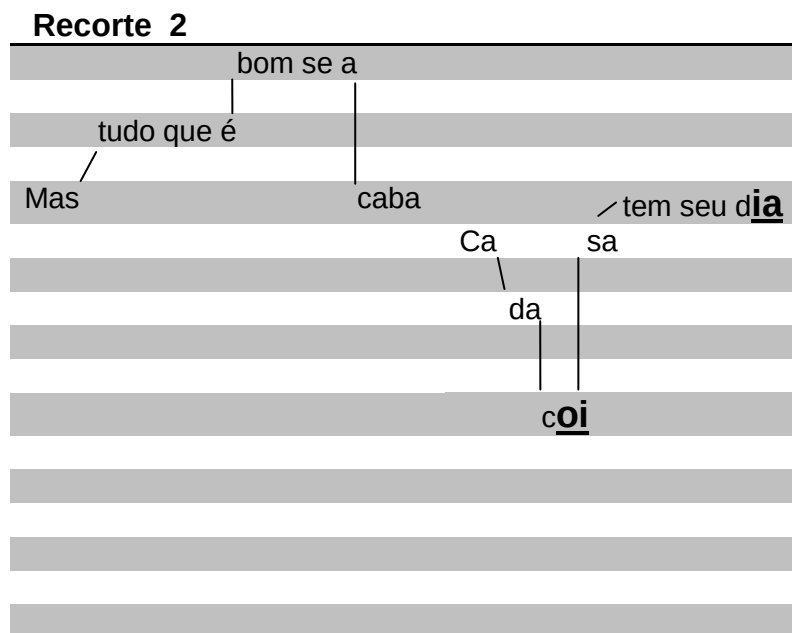
Em relação à dimensão melódica, o predomínio da figurativização coaduna-se com a cenografia do *causo*, pois a prevalência da voz que fala sobre a voz que canta evidencia o conteúdo do discurso, além de favorecer a compreensão por parte do co-enunciador. Há, também, vestígios da passionalização, conforme verificamos em *Fazenda da Liberdade / Quando o coroné vivia*, pois o enunciador revela suas tensões internas no alongamento das vogais e na desaceleração da melodia. Essas tensões permitem que o co-enunciador prenuncie a instalação de um acontecimento doloroso no *causo*.

Outro aspecto que nos chama a atenção é o título *Preto de alma branca* e o item lexical *Liberdade*, pois ambos têm uma carga semântica enraizada na história e na memória discursiva, que geram efeitos de sentido que soam como contraditórios. Além disso, a cena enunciativa revela um embate entre o sistema do coronelismo, retratado pelo campo discursivo da História do país e o enunciado *Gozava de regalias*, que nos faz pensar a que regalias o enunciador se refere.

Ainda que isso nos pareça inconcebível, a cenografia do *causo*, cuja esfera é do campo discursivo literário, não necessariamente tenha de condizer com a realidade. Assim, identificamos o saudosismo ao coronelismo, que nos permite apreender um sujeito que assume o papel de um contador de *causos* fantasioso e envolvente.

No recorte seguinte, a entoação de voz do enunciador busca a frequência mais aguda, no enunciado *Mas tudo que é bom se acaba*, o que

amplia a tessitura do discurso. Diante disso, evidencia-se a voz do enunciador, que visa a despertar a atenção do co-enunciador para o enunciado proferido:



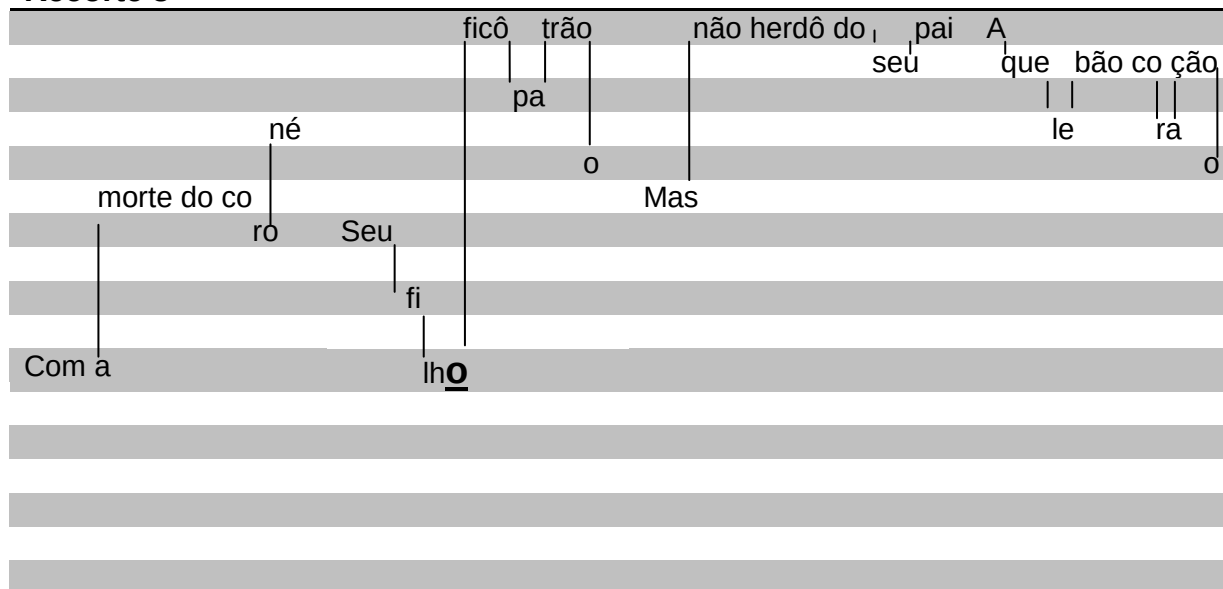
Observemos o tom aconselhador e de advertência que desponta no recorte acima. A melodia também colabora para a emergência desse tom, pois a valorização do prolongamento das vogais e a desaceleração da melodia, no enunciado *Cada coisa tem seu dia*, indicam que o enunciador encontra-se em estado de introspecção. Esse modo de dizer sugere uma corporalidade que, ao se apropriar de dizeres populares para legitimar o discurso, convoca o co-enunciador a aderir sua reflexão.

O código linguageiro informal legitima uma vocalidade simples e espontânea, que enuncia da classe popular. Com efeito, o co-enunciador é levado a se apropriar de características que concebem o estereótipo do homem simples, dotado de sabedoria, mas também de um certo conformismo, posto que o enunciador dissemina, sem contestar, os dizeres populares, com o intuito de aconselhar o co-enunciador.

A cenografia desenvolvida e as marcas linguísticas apontadas nos permitem inferir que o enunciador representa o homem caipira, ou o próprio migrante rural, instalado na capital paulista. Dada à habilidade do enunciador

com o *causo*, o discurso instaura o conflito, de modo a legitimar o enunciado *Mas tudo que é bom se acaba/ Cada coisa tem seu dia*:

Recorte 3



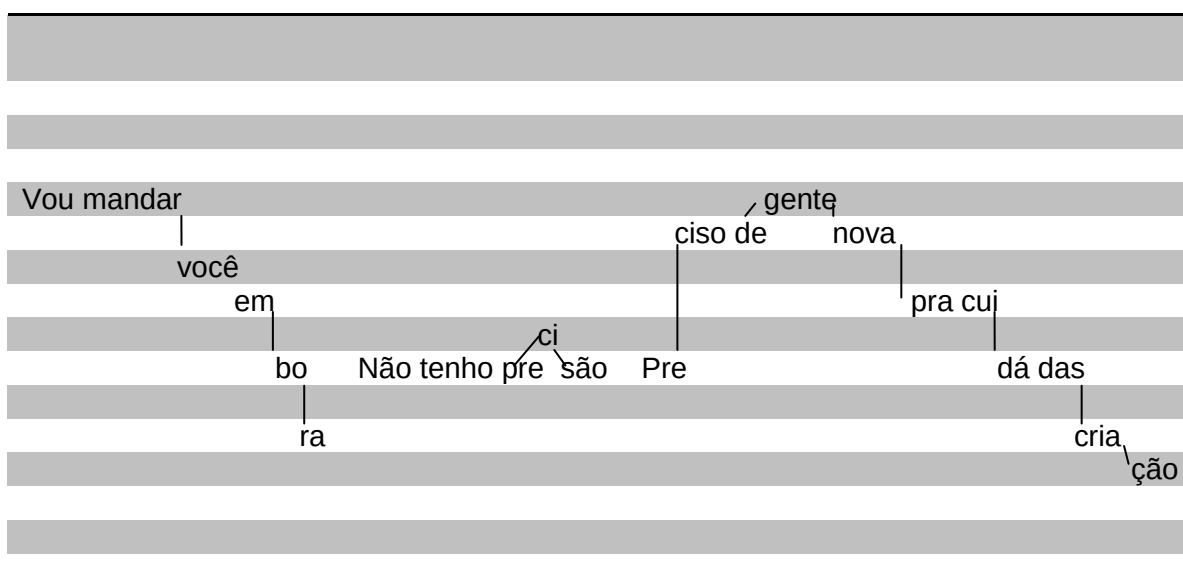
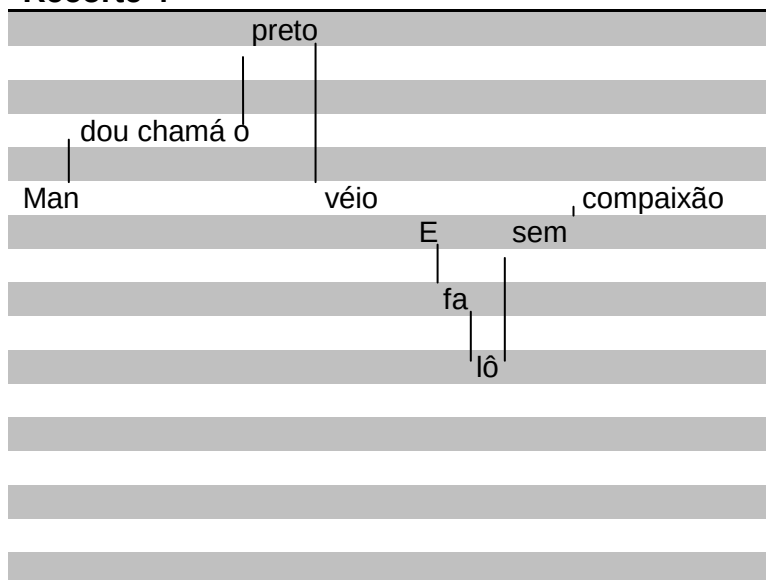
No enunciado *Com a morte do coronel / Seu filho ficô patrão / Mas não herdô do seu pai / Aquele bão coração*, desponta uma vocalidade que lamenta o ocorrido, demonstrando claramente que se posiciona a favor do pai coronel. Assim, o *ethos* discursivo que transparece é de um sujeito mais velho e experiente, que valoriza o papel do pai na criação dos filhos.

O item lexical *herdô*, situado no enunciado *Mas não herdô do seu pai*, revela que, no mundo ético do fiador desse discurso, os valores e princípios passados de pai para filho são mais importantes que o dinheiro e os bens materiais. Signo de pertencimento, o respectivo léxico extrapola seus efeitos de sentido, para adquirir novos sentidos nesse contexto. Estamos, portanto, diante de uma cena validada de forma positiva entre os sujeitos que aderem a esse discurso.

Identificamos, então, a pretensão heteroconstituente do discurso da moda de viola, que consiste em interferir nos atos e comportamentos da coletividade. Vemos que o enunciador não hesita em se colocar como um exemplo de conduta a ser seguido pelo co-enunciador. Assim, desvelamos um

ethos investido de valores históricos e culturais, que invoca o co-enunciador a aderir a eles também, como aponta o recorte a seguir:

Recorte 4



No enunciado *Mandou chamá o preto véio*, o interdiscurso é constituído pelo campo discursivo da cultura, pois a memória discursiva associa a expressão *preto véio* às entidades cultuadas pelas religiões afro-brasileiras, o que comprova que se trata de um descendente de escravo. Lembramos que a cultura do homem caipira é fruto do hibridismo cultural, não só do índio e do

europeu, mas, sobretudo, do negro, cuja contribuição é bastante significativa na cultura do país, de um modo geral. Essa informação reforça a premissa de que o enunciador representa o homem caipira.

O predomínio da figurativização na melodia incide sobre o *ethos* discursivo de um homem mais velho e sábio, pois o co-enunciador depara-se com uma entoação melódica muito próxima da fala, cujo efeito de sentido é de alguém falando consigo. Tendo em vista que a cenografia engendrada é a do *causo*, uma prática discursiva oral, a figurativização corrobora esses efeitos de sentido, além de atuar a favor da ação fundadora deste discurso.

A reprodução do discurso atribuído ao filho do coronel aciona a memória discursiva do posicionamento da sociedade escravocrata. Desse modo, o campo discursivo da História desponta no interdiscurso, pois alude ao momento da abolição da escravatura, cuja consequência foi o despejo de milhares de escravos na sociedade que, em sua maioria, ficaram entregues à própria sorte.

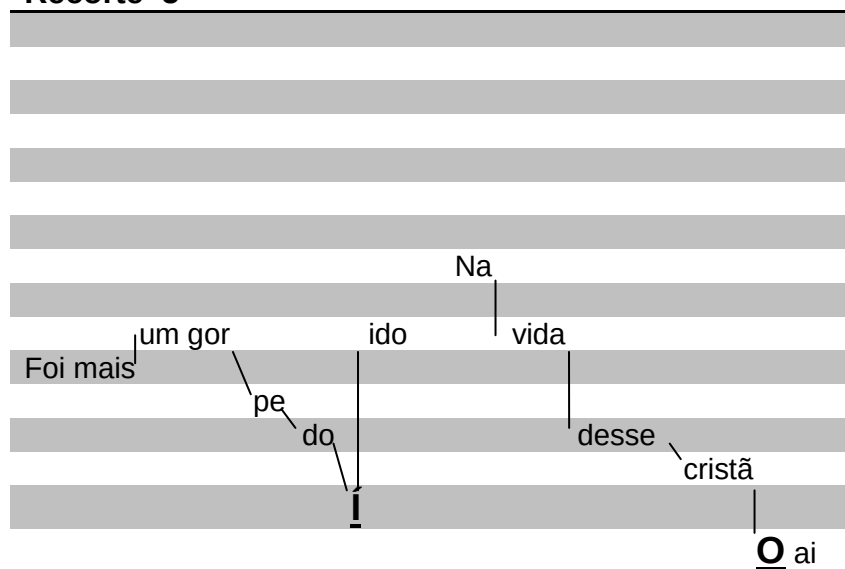
Além disso, o discurso faz menção às técnicas modernas empregadas nas fazendas, o que ocasionou na dispensa da mão de obra composta pelos mais idosos. Ao apurarmos as condições sócio-históricas de produção desse discurso, vimos que esse processo foi um dos responsáveis pela migração rural à capital paulista.

Esses dizeres indicam uma corporalidade que fala com propriedade, pois se mostra ciente de tais problemas, na medida em que está inserido nesse contexto. Por isso, desvelamos um *ethos* que não aprova a injustiça cometida contra o negro.

O aspecto melódico ressalta a figurativização, pois o objetivo é evidenciar a voz que fala sobre a voz que canta, sustentando o efeito de naturalidade. Diante disso, entendemos que a intenção do enunciador é induzir o co-enunciador a reprovar o discurso do filho do coronel, de modo que tome para si a humilhação sofrida pelo negro.

Com o objetivo de causar uma imagem positiva de si, o enunciador revela o seu posicionamento discursivo, ao classificar como *gorpe doído* o discurso proferido pelo filho do coronel, conforme aponta o recorte seguinte:

Recorte 5

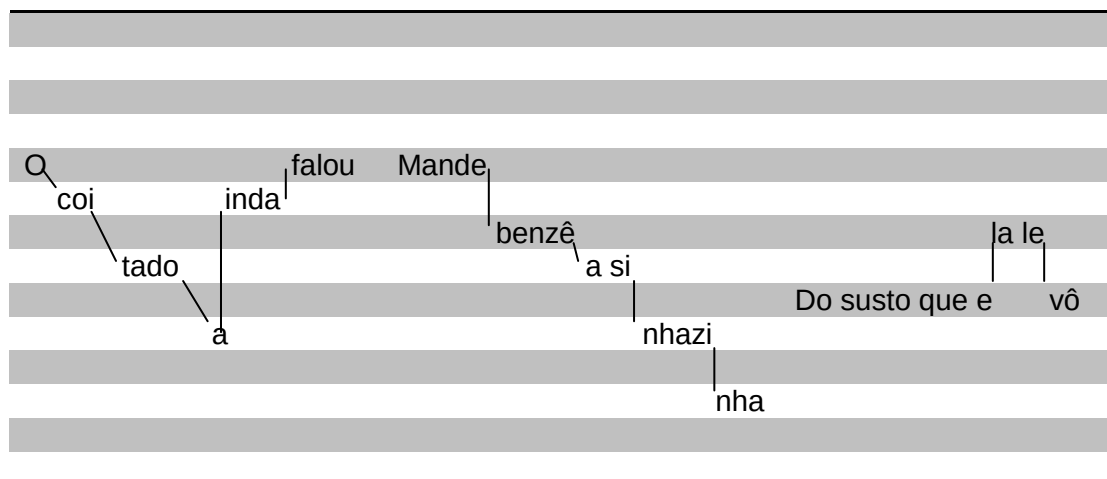


No enunciado acima, a melodia prioriza a passionalização, que consiste na desaceleração melódica e no prolongamento vocálico, já que o foco é o estado emocional do enunciador. Assim, o co-enunciador depara-se com uma vocalidade que se compadece da situação vivenciada pelo preto velho, pois a entoação melódica e a materialidade linguística geram o tom de lamentação e consternação.

O item lexical *cristão*, situado no enunciado *Na vida desse cristão*, além de indicar o posicionamento religioso do enunciador, revela a pretensão de converter o negro ao catolicismo. Com isso, o enunciador promove o apagamento da cultura do negro, numa demonstração de que o branco é uma raça superior.

Desse modo, o enunciador almeja conquistar a adesão do co-enunciador para que aceite o negro na sociedade, mas somente se este for submetido aos princípios do homem branco. Lembramos que o título da canção confirma esses efeitos sentido.

É a partir desses enunciados, concebidos como inscrições, que o discurso da moda de viola funda sua própria existência, tendo em vista integrar a categoria de discurso constituinte. Como essas inscrições só podem ser compreendidas no bojo do interdiscurso, o diálogo com a História do Brasil é inevitável, pois a memória discursiva recupera e apaga dizeres que,



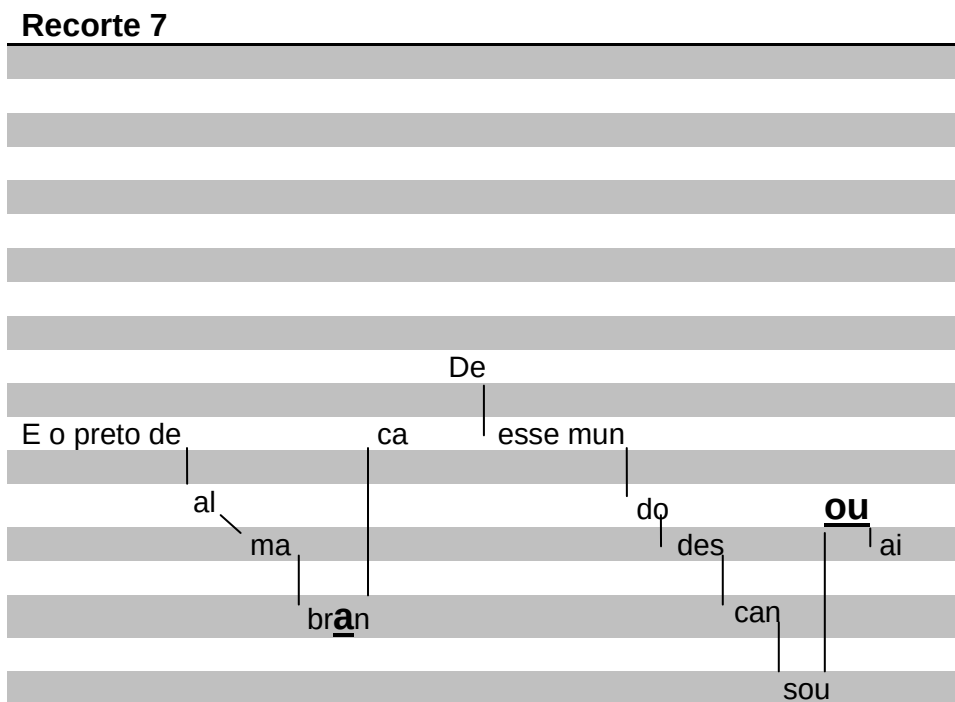
Esse recorte despertou nosso interesse porque reproduz o estado de subserviência do negro frente ao branco, que está arraigado na memória social, além de mostrar o empenho do enunciador em conquistar a adesão do co-enunciador no reconhecimento de uma alma ao negro. Diante disso, a cenografia instalada desvela o *ethos* discursivo, que tem por objetivo promover o negro à condição de ser humano.

Entretanto, o discurso em análise revela-se uma arena de embate, pois o negro não é reconhecido por sua cor, cultura, por exemplo, mas por possuir atributos que são considerados pelo enunciador inerentes ao homem branco.

Pela maneira de dizer, apreendemos um tom condoído com a situação do negro, conforme aponta o enunciado *O coitado ainda falou*, embora esteja permeado de preconceito. O enunciado *Mande benzê a sinhazinha / Do susto que ela levô* manifesta um tom dramático, que desperta a comoção e a piedade no co-enunciador pois, mesmo prestes a morrer, o negro cumpriu o seu papel, que consiste em servir o branco, como acena o item lexical *sinhazinha*.

O gesto de benzer revela-se uma prática discursiva valorizada no mundo ético do fiador, cujo *ethos* corresponde a um sujeito simples, que pereniza práticas da cultura popular. Como o *ethos* é uma categoria interativa, o enunciador comprova para o co-enunciador que o negro assimilou práticas discursivas do branco, entre elas, o benzimento, confirmando o processo de aculturação no país.

A morte do negro é revelada com pesar pelo enunciador, pois a entoação melódica reproduz o seu estado emocional por meio da passionalização:



A passionalização valoriza o prolongamento da vogal, tornando a melodia mais lenta e contínua, permitindo que o co-enunciador seja cúmplice das emoções encenadas pelo enunciador. A cenografia reitera, no enunciado *E o preto de alma branca*, o posicionamento discursivo do enunciador, que consiste em promover o negro à condição de ser humano, mas desde que este possua "atributos" do branco. O enunciador representa, portanto, o posicionamento discursivo daqueles que se julgam superiores ao negro.

Desse modo, a cenografia instalada conduz o co-enunciador a uma paratopia criadora que dissemina na sociedade o preconceito racial. Trata-se de um lugar viabilizado pelo discurso, onde o co-enunciador se reconhece, visto que o preconceito está arraigado na memória social. A paratopia concebe que o negro não é reconhecido como ser humano; ao contrário, é excluído e marginalizado.

enunciado *De um casal de namorado / De Rosinha e Catimbau / Dois jovens apaixonado*.

Pelas condições sócio-históricas de produção do discurso em análise, lembramos que o léxico *romance* era comumente empregado pelas duplas de cantadores e violeiros no universo caipira, pois era o nome que atribuíam às canções extensas, cujo discurso configurava-se em uma história.

A cenografia revela a representação de um homem que, procedente desse universo, pereniza práticas discursivas da cultura popular, como a de contar histórias. Com efeito, a cenografia define também o estatuto do co-enunciador, que consiste na representação do sujeito que compartilha dessas práticas discursivas.

O emprego da linguagem informal e o predomínio da figurativização na melodia geram uma vocalidade genuína e simples, que se assenta sobre a verdade. A corporalidade que desponta é de um homem simples e experiente, que enuncia da posição social do mais desfavorável. Aliás, a questão da posição social é, sem dúvida, o principal indicador de conflito na cenografia, conforme sugere o recorte abaixo:

Recorte 2

Rosinha famí lia ri ca bau e ra um coi ta a do

Ao revelar o posicionamento social de Catimbau, que contrasta com o da namorada Rosinha, o enunciador opta pelo emprego do léxico *coitado*, usado frequentemente na cultura popular para se referir às condições sócio-econômicas do sujeito desprovido de dinheiro. Signo de pertencimento, o léxico está diretamente relacionado ao posicionamento discursivo do enunciador.

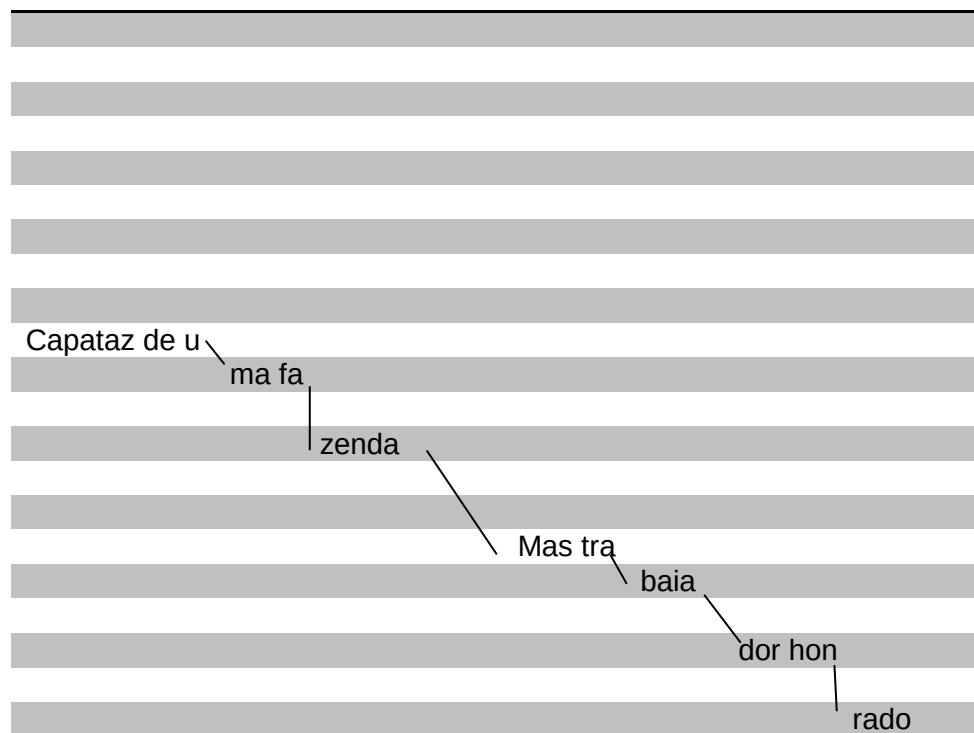
Vemos que a melodia também reproduz o efeito de sentido gerado por tal léxico, pois a declinação em direção às notas mais graves confere um tom de comiseração e piedade, que visa a envolver o co-enunciador na cena enunciativa. Reiteremos que a valorização do alongamento da vogal é um indicador da passionalização, efeito de sentido gerado para propiciar a introspecção do enunciador e revelar o *ethos* de um sujeito sentimentalista e emotivo.

Quanto ao co-enunciador, a memória discursiva permite que recupere dizeres que não consentem a união amorosa entre sujeitos de classes sociais distintas. Trata-se de dizeres que vêm pela História, atravessam o tempo e se propalam na sociedade por meio de diferentes domínios semióticos, como cinema, novelas, músicas, literatura. Assim, diante da cenografia engendrada, o co-enunciador é levado a prenunciar uma disjunção amorosa revelada, principalmente, pelo modo de dizer do enunciador.

Diante dessas considerações, desvelamos um *ethos* discursivo que se mostra ciente de que nenhuma união amorosa resiste à diferença de classe social, posto que ele próprio enuncia desta posição. Essa posição legitima o seu dizer, além de conferir-lhe credibilidade para proferir tal discurso. Por isso, o *ethos* que apreendemos neste discurso se compadece da situação do jovem Catimbau.

O enunciador assume também o papel de fiador, na medida em que se coloca como responsável por aquilo que enuncia no discurso. Assim, o seu mundo ético, ativado nesse discurso, critica o fato de o dinheiro mover as pessoas, bem como servir-lhes de parâmetro para julgar o caráter do outro. Conforme aponta o recorte seguinte, o fiador defende que há outros valores mais importantes a serem considerados nas relações humanas, evidenciando, com isso, a ação fundadora do discurso em análise:

Recorte 3

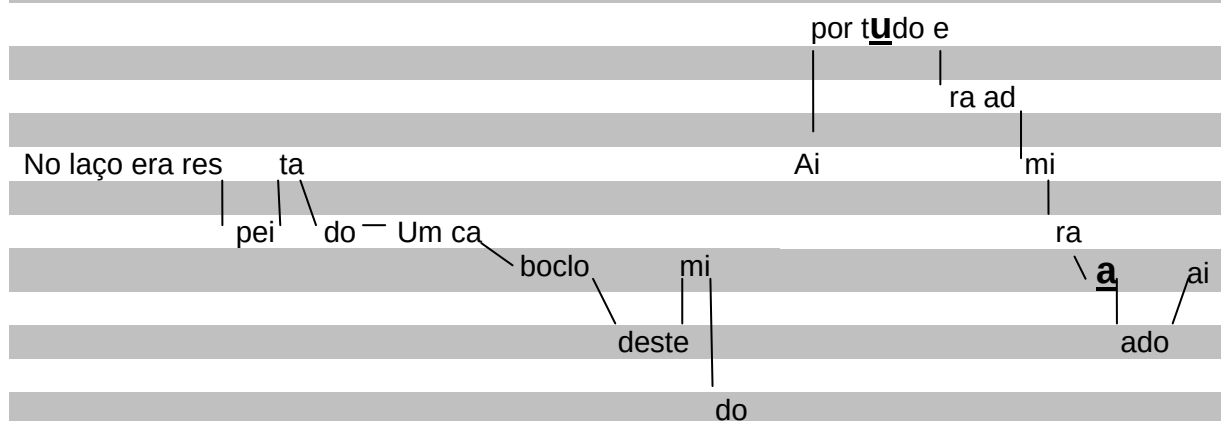


Os enunciados acima privilegiam a figurativização, que evidencia a voz que fala no discurso, pois ela passa a ser detentora da verdade. O tonema descendente, situado no enunciado *Mas trabalhador honrado*, culmina numa vocalidade que tem certeza do que diz e que, portanto, não deseja ser contrariada. Trata-se de uma estratégia discursiva para enlaçar o co-enunciador na cenografia e conquistar sua adesão para os valores disseminados pelo enunciador.

Os itens lexicais *Mas* e *honrado* atenuam a diferença de classe social, posto que o fiador reatualiza pela memória social a premissa de que trabalho honesto dignifica o homem. Portanto, a cenografia explora uma cena validada de forma positiva na sociedade, além de revelar o caráter do enunciador.

Desse modo, a cena enunciativa constitui um *ethos* discursivo que valoriza o trabalho honesto, independente da atividade exercida. Ao conceber que todo trabalho é honrado, o *ethos* se coloca como uma fonte de verdade e sabedoria para o co-enunciador, revelando a pretensão heteroconstituente do discurso da moda de viola. Por isso, é na esfera do trabalho que Catimbau conquista reconhecimento, configurando-se o universo masculino:

Recorte 4



No enunciado *No laço era respeitado / Um caboclo destemido*, a entoação de voz do enunciador concentra-se na região mais grave, de modo a acenar um tom de convicção e, com efeito, o seu caráter psicológico. Depreendemos que, no mundo ético do fiador deste discurso, os léxicos *respeitado* e *destemido* se sobrepõem ao dinheiro e ao *status* social elevado, pois defendem que um homem de verdade deve possuir essas qualidades.

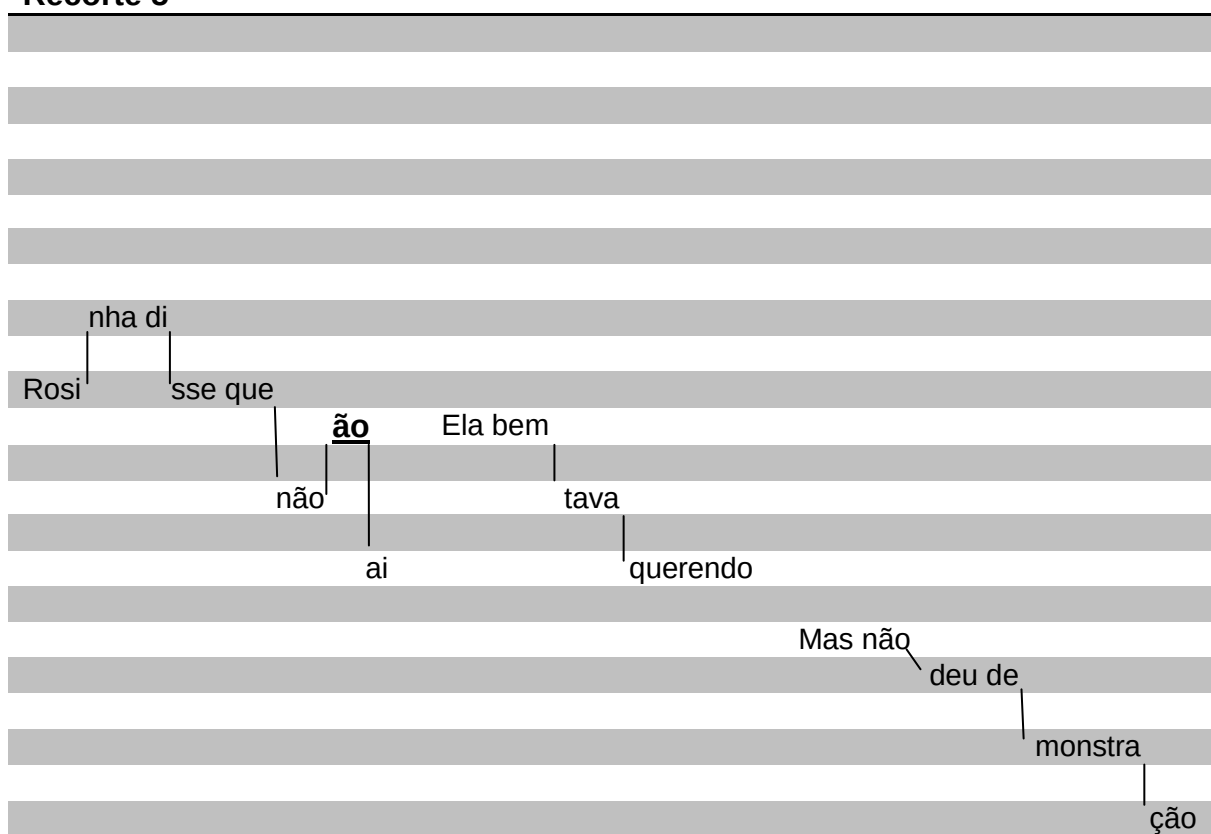
A cenografia insere uma cena validada positivamente na esfera social, pois comprova que o dinheiro não compra tudo. Afora o caráter psicológico, a enunciação cinge sobre uma concepção encarnada de *ethos*, o qual acena para um sujeito oriundo da classe social mais baixa, que se movimenta na sociedade com base nos princípios impostos pelo posicionamento do qual faz parte. Contudo, o enunciado *Ai, por tudo era admirado, ai* revela um embate, pois a entoação de voz do enunciador sugere que esses princípios não são valorizados na classe social mais abastada.

Ainda que o enunciador enfatize que Catimbau era admirado por *tudo*, o modo de dizer apreendido nesse enunciado tonifica o efeito de sentido do léxico *coitado*, situado no enunciado *Catimbau era um coitado, ai*.

A predominância da passionalização, que ocasiona o alongamento das vogais e a desaceleração da melodia, exprime a tensão emocional do enunciador, marcada pelo tom de lamúria e ressentimento. O item lexical *Ai* intensifica esse tom, posto que se trata de um índice linguístico que expressa dor, além de prenunciar a inserção de um infortúnio na cenografia. Tendo em vista o caráter interativo de todo discurso, a cenografia engendrada envolve o co-enunciador a aderir ao sentimentalismo do enunciador.

Como o discurso deve ser considerado no bojo do interdiscurso, identificamos também reminiscência do discurso da sedução feminina:

Recorte 5



A passionalização manifestada no enunciado *Rosinha disse que não, ai* produz um tom de profunda lamentação. A entoação de voz revela que o enunciador compactua com o jovem Catimbau, pois enuncia da posição do homem que lamenta, mas não aceita a rejeição da mulher. Por meio do

enunciado *Ela bem tava querendo / Mas não deu demonstração*, o fiador avalia o gesto feminino como sendo um jogo de sedução.

Como o caráter intersemiótico do *ethos* discursivo reflete na dimensão melódica, inferimos que a entoação de voz, em *Mas não deu demonstração*, ao atingir a nota mais grave do diagrama melódico, gera efeitos de sentido de asseveridade, certeza. Assim, inferimos um *ethos* discursivo que não aceita ser contrariado na esfera do relacionamento amoroso, pois defende que a palavra do homem deve predominar.

O co-enunciador assimila esse *ethos* porque evoca a memória social, responsável por propagar o estereótipo do homem machista, que não aceita atribuir o poder de decisão à mulher. Contudo, essa imagem machista não é assumida de forma explícita pelo enunciador, uma vez que se trata de um discurso atópico, gerador de polêmica.

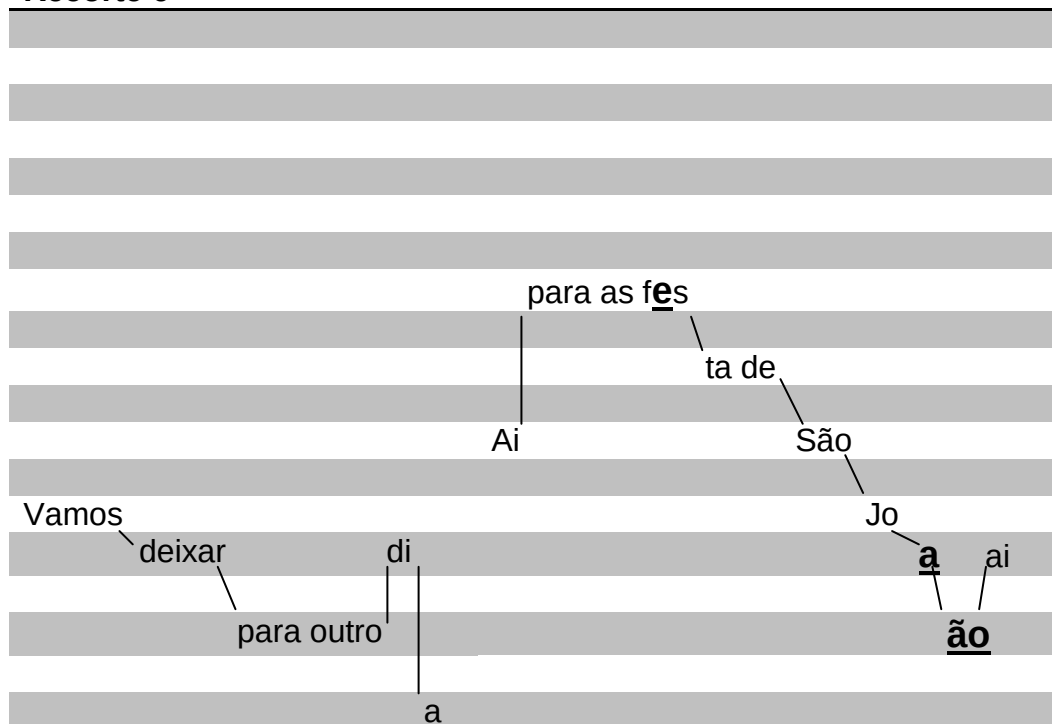
A análise aponta que o discurso da moda de viola não se aparta da sociedade, pois reflete um *ethos* cultural que dialoga e interage com o co-enunciador, para perenizar determinados valores. Como o *ethos* está fortemente relacionado à identidade cultural, julgamos que se trata de um poderoso mecanismo de controle social, à medida que propaga comportamento, ideias e valores.

Reiteremos que o seu modo de dizer é determinante para que o co-enunciador venha a perceber as ideias que são impostas no e pelo discurso. Por isso, entendemos que o *ethos* e seus traços intersemióticos são fundamentais na constituição lítero-musical do discurso em análise.

Dito isso, é possível indicarmos que estamos diante de um discurso coercitivo, que consiste num sistema de restrição, que visa a controlar o comportamento social. Logo, não há discurso neutro e isento de intencionalidades, mesmo que se revista de uma aparente simplicidade.

Assim, no recorte seguinte, vemos que o *ethos* investe na cenografia, com o objetivo de revelar o poder de sedução da jovem, no entanto, o faz de forma recatada, pois as circunstâncias de enunciação do discurso referendam um tempo que cultua o namoro à moda antiga:

Recorte 6



Identificamos no recorte acima a presença do Outro no nível linguístico, pois o enunciador delega a fala à Rosinha, criando efeito de sentido de objetividade. Contudo, a subjetividade é inerente a toda linguagem, pois o funcionamento da língua é um ato individual e único. Desse modo, podemos, sim, captar as intenções do enunciador na reprodução destes dizeres.

A partir dessa assertiva, depreendemos que o enunciador almeja conquistar a adesão do co-enunciador a não se sujeitar às decisões impostas pela mulher. A passionalização, presente no enunciado *Ai para as festa de São João, ai*, imprime um tom de insatisfação e lamúria no discurso, que revela o posicionamento do enunciador.

Lembramos que as tensões decorrentes da ampliação da frequência e da duração das notas compatibilizam-se com o estado passional de separação e desunião amorosa. O *ethos* discursivo encarna esse sentimentalismo, provocando expectativa no co-enunciador, além de sugerir a instalação de um drama na cena enunciativa. A insinuação do poder de sedução de Rosinha é confirmada no recorte seguinte, visto que ela convence Catimbau a aceitar o desafio proposto pelo pai:

Recorte 7

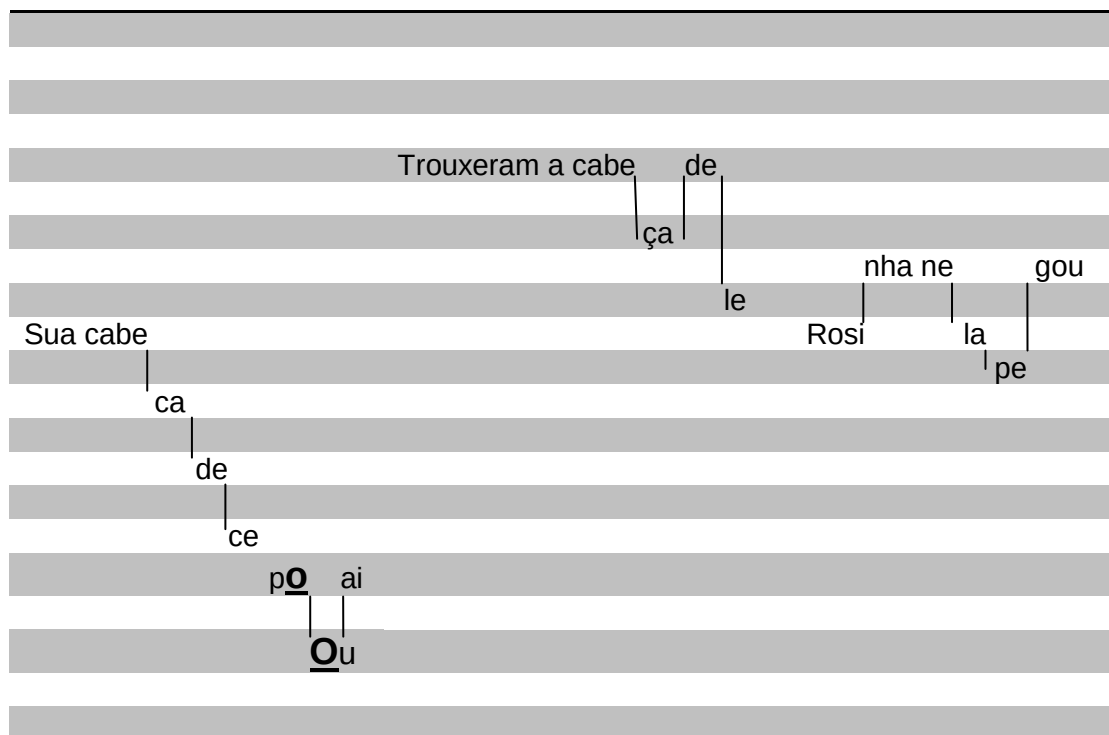
Rosinha disse
 meu bem zê o pe meu
 Catimbau é co jo
 ra
 vá fa dido
 ssa hora
 so Mas ne estre
 ceu
 me
 ai

A figurativização, presente no enunciado acima, gera efeitos de sentido que conferem verdade ao que se diz, pois a melodia se submete às inflexões da fala. Esse efeito não é casual, visto que a fala é atribuída à Rosinha.

Ainda assim, é possível apreender a subjetividade do enunciador por meio de sua maneira de dizer. Notemos que o item lexical *meu bem* abranda o efeito de sentido gerado pela expressão *vá fazer*, que indica uma ordem. Trata-se de uma marca cultural, que caracteriza o funcionamento discursivo veiculado em nossa sociedade.

O objetivo do enunciador consiste em levar o co-enunciador a evocar, pela memória social, o estereótipo da mulher ardilosa, que usa da artimanha e da sedução para conquistar o que deseja. O enunciado *Catimbau é corajoso/ Mas nessa hora estremeceu, ai* produz efeitos de sentido que revelam não somente o impacto do pedido de Rosinha, mas principalmente a instalação de um mau presságio. Diante disso, somos levados a depreender o *ethos* discursivo que preza pela razão, alertando o co-enunciador para que não se deixe levar pela paixão, já que a sedução feminina pode fazer o homem perder a cabeça, conforme verificamos no recorte seguinte:

Recorte 8



No enunciado *Sua cabeça decepou, ai*, a passionalização revela o estado emocional do enunciador, que se comove com a morte de Catimbau. A entoação melódica reproduz essa comoção, de modo a evidenciar o sentimento de tristeza que acomete o enunciador, bem como impactar o co-enunciador.

Em contrapartida, o enunciado *Trouxeram a cabeça dele / Rosinha nela pegou*, marcado pela figurativização, indica que o enunciador se recompõe do momento de dor e tristeza, pois a entoação de voz é conduzida com naturalidade, muito próxima à entoação da fala.

O modo de dizer do enunciador induz o co-enunciador a vitimizar Catimbau, pois esse perde a cabeça por Rosinha, justamente como fora insinuado. Os efeitos de sentido que levantamos apontam que a jovem atraiu o namorado para a morte, embora não seja possível apreender tais efeitos na materialidade do texto.

Contudo, o interdiscurso e a memória discursiva asseguram esses efeitos de sentido, pois evocam o campo discursivo bíblico, mais especificamente o relato de Mateus 14:6, do Novo Testamento. Conforme o

relato, Salomé, uma mulher sedutora e provocante, após ser cortejada pelo rei Herodes, foi convencida pela mãe a pedir a cabeça de João Batista: " Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João, o Batista."

É exatamente nessa passagem que identificamos a relação entre Salomé e Rosinha, pois o enunciador insinua que os seus dizeres condenaram à morte, respectivamente, João Batista e Catimbau. Diante dessas considerações, o *ethos* discursivo que se mostra é machista e conservador, cujo discurso serve de admoestação ao co-enunciador, para que não se deixe seduzir pelo discurso feminino. Desse modo, o co-enunciador é conduzido à paratopia criadora, que adverte o homem no tocante ao poder de sedução feminino, pois pode levá-lo às consequências trágicas.

Além disso, devemos considerar que o posicionamento do qual o enunciador faz parte não consente uma relação amorosa indiferente à condição social e econômica do pretendente. Por isso, é nítido que o enunciador pertence à classe social mais desfavorável.

Se acionadas as condições sócio-histórica de produção do discurso *Catimbau*, veremos que o seu público era, em maioria, composto pela classe social mais baixa. Portanto, há uma identificação entre enunciador e co-enunciador, de modo a garantir a adesão ao que propõe o discurso.

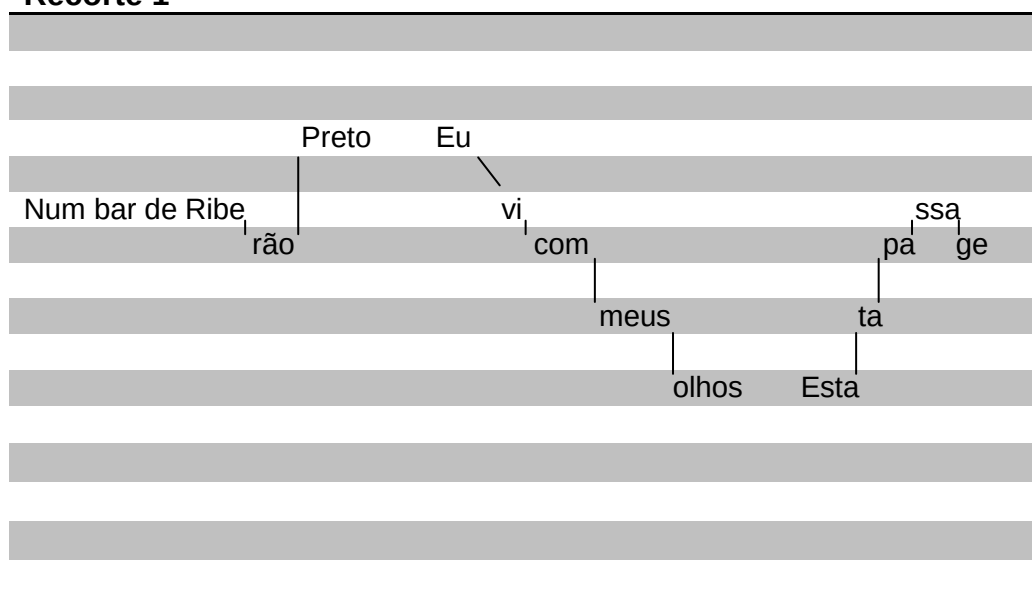
5.8. Texto 8: Rei do Gado

O texto *Rei do Gado*, apreendido como discurso, tem como tema o embate entre um peão de boiadeiro e um homem rico que, ao vê-lo adentrar o bar em que estava, o humilha perante outros homens, por causa de sua aparência simplória. Entretanto, o peão, apesar de não ostentar e tampouco aparentar, é um poderoso criador de gado da região.

O discurso instala a cenografia do relato pessoal, pois a instância enunciativa narra, em primeira pessoa, um acontecimento relevante ao co-enunciador, do qual ela foi testemunha ocular. A dêixis discursiva insere a topografia de um bar, situado na cidade interiorana paulista de Ribeirão Preto. Desse modo, inferimos que o enunciador é um homem disposto a interagir com o co-enunciador que a cenografia pressupõe.

A cronografia, por sua vez, não determina com retidão o tempo, apenas indica que ocorreu num tempo não muito distante, como sugerem os verbos empregados no passado:

Recorte 1



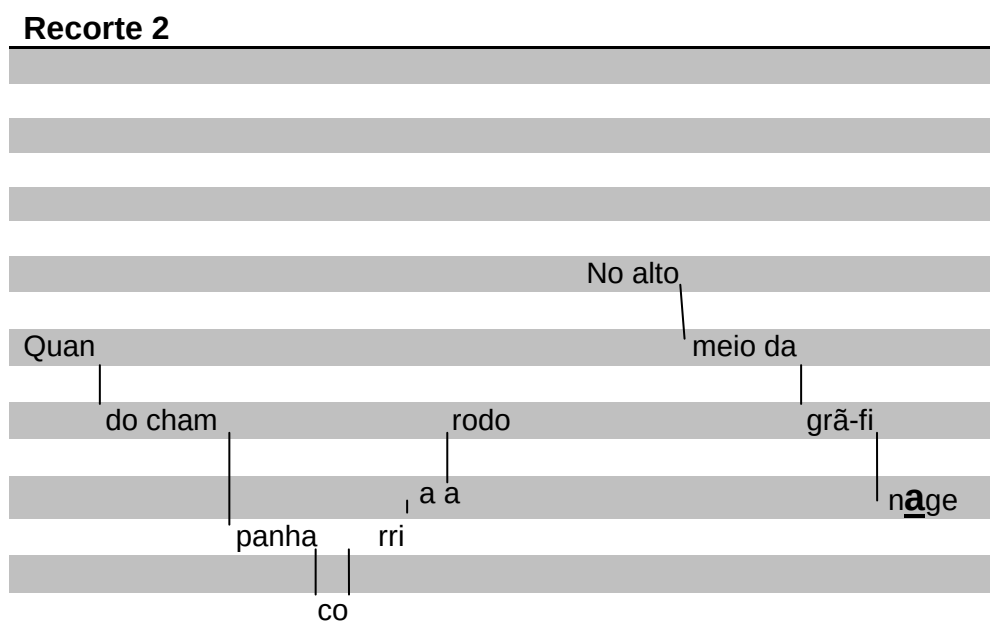
No tocante à dimensão melódica, a predominância da figurativização assegura uma enunciação similar à melodia da fala, que se harmoniza com a cenografia do relato. Reiteremos que a figurativização evidencia a fala que está atrás do canto, pois o seu objetivo é fazer com que o co-enunciador se atente

ao conteúdo do texto. De fato, a entoação melódica sustenta uma certa naturalidade no campo sonoro, produzindo efeito de verdade enunciativa, que confere credibilidade ao *ethos* discursivo.

Essa verdade é perseguida pelo enunciador, conforme atesta o enunciado *Eu vi com meus olhos esta passage*, cuja redundância produz um tom discursivo de surpresa, do inacreditável. Com efeito, desponta um sujeito que sabe despertar a atenção do co-enunciador, bem como envolvê-lo para o que vai ser contado.

O fato de ter vivenciado um acontecimento surpreendente credencia o enunciador a assumir um *ethos* que visa a interferir no comportamento social, impondo-lhe valores e princípios morais que ele julga essenciais ao ser humano. Por isso, o seu relato é encarado pelo enunciador como um ensinamento.

O uso do código linguageiro informal não revela apenas que o enunciador pertence à posição social mais baixa da sociedade, mas a instalação de um conflito de classes sociais. O tom de desdém em relação aos demais, que se encontravam no bar, corrobora nossa afirmação:



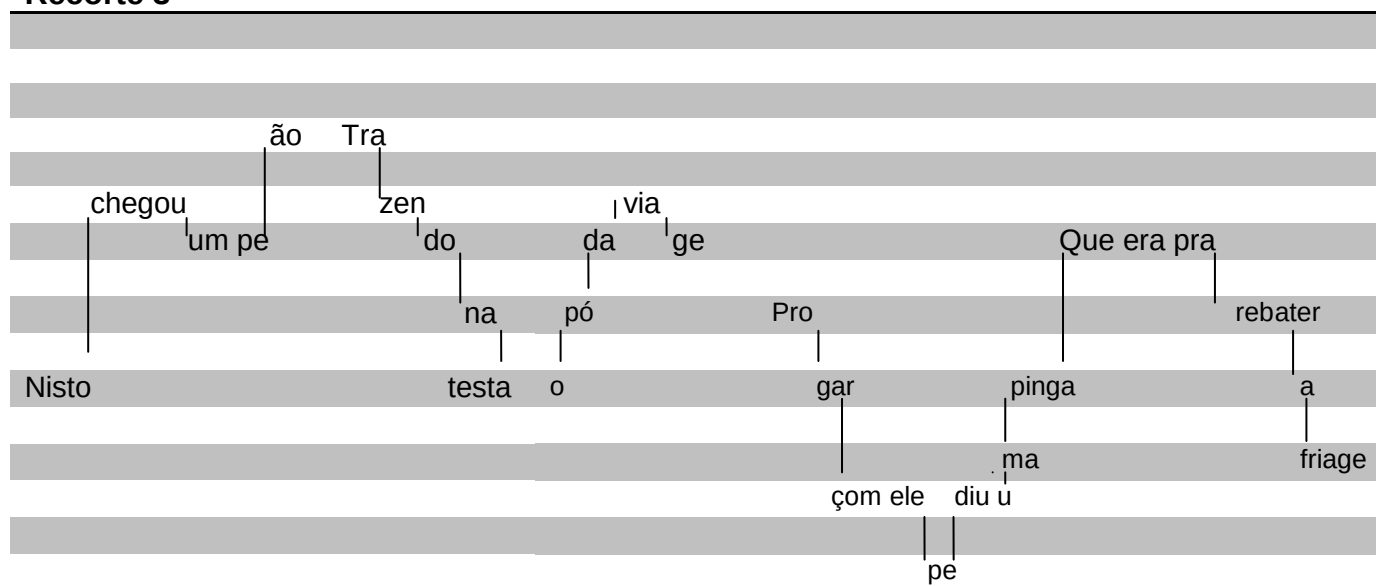
Ao examinarmos a melodia a partir do diagrama, notemos que, embora predomine a enunciação figurativizada, há vestígios da passionalização no enunciado *No alto meio da grã-financeira*, por conta de dois fatores: o salto

intervalar, que promove o afastamento do fluxo contínuo da fala cotidiana, e o prolongamento da vogal, em destaque. Esses elementos atuam na constituição de um *ethos* que confere dramaticidade à cenografia, para explorar a face sensível do discurso.

Ainda que seja uma testemunha ocular do fato, o enunciador não é uma instância neutra, pois a sua maneira de dizer confirma toda a subjetividade que perpassa o discurso. Nesse sentido, a entoação melódica presentifica o relato, com o propósito de conquistar a adesão do co-enunciador para o mundo de sentidos que se instala no discurso.

A cenografia do relato insere, de maneira estratégica, o arquétipo do peão de boiadeiro, que contrasta com o do sujeito grã-fino. A representação do peão de boiadeiro disseminada pela memória social compreende um mundo viril e que vive à margem da sociedade e do conforto, como acena o recorte abaixo, enquanto o grã-fino ganha o dinheiro fácil, sem nenhum esforço físico:

Recorte 3



Na figurativização, as finalizações dos enunciados, denominadas tonemas, atuam na produção de sentidos do discurso, pois obedecem à inclinação da fala cotidiana. No enunciado *Nisto chegou um peão*, o tonema ascendente sugere continuidade, criando expectativa no co-enunciador,

enquanto o tonema descente, em *Que era pra rebater a friage*, gera efeito de certeza, asseveridade.

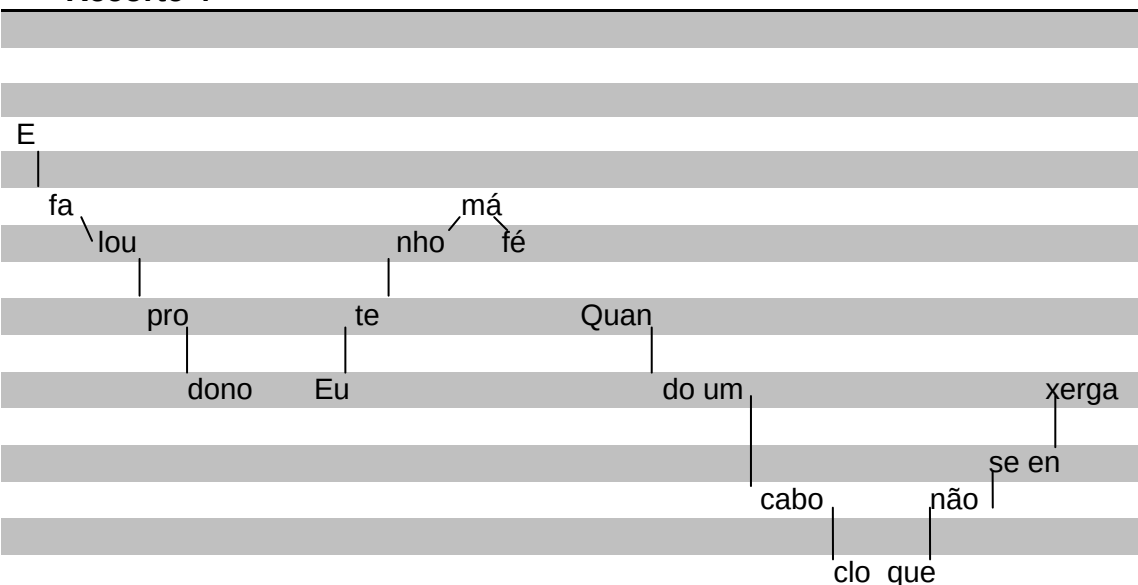
Isso posto, inferimos que a maneira de dizer do enunciador atesta um tom poético, evidenciado pela expressão *trazendo na testa o pó da viagem*, que tem a finalidade de despertar a comoção no co-enunciador. Esse tom aponta para um *ethos* que se compadece do sujeito trabalhador, pois a memória social associa a imagem do peão ao trabalho, à disposição física, e, com efeito, à renúncia de conforto e regalias.

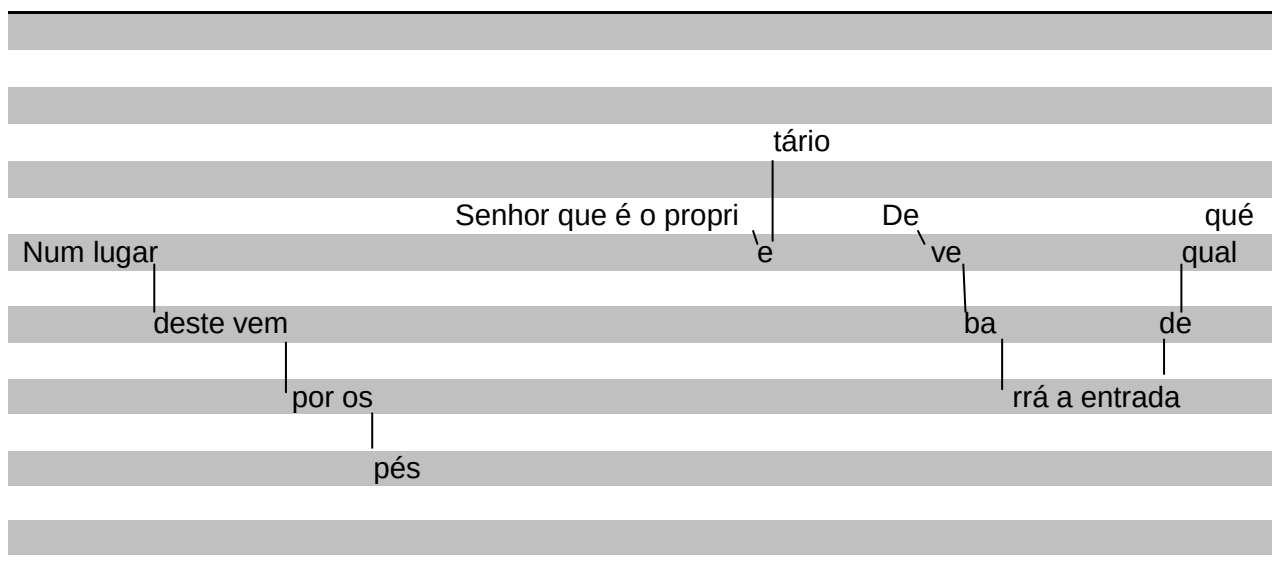
A expressão *rebater a friage*, nesse contexto, corrobora os efeitos de sentido que levantamos, uma vez que o peão estava exercendo o seu ofício e não se divertindo como os demais que se encontravam naquele espaço.

O fato de o bar ser estigmatizado como um espaço essencialmente masculino, de lazer e consumo, estimula o enunciador a justificar porque o peão ali entrou. Então, à medida que a cenografia se desenvolve, é nítido que o enunciador vai se posicionando a favor do peão, o que nos faz conceber que o discurso *Rei do Gado* retrata a diferença de classes sociais.

De maneira a retratar essa diferença social, a cenografia do relato insere uma discussão, por meio do qual tomamos conhecimento do posicionamento do enunciador:

Recorte 4





De maneira estratégica, o enunciador reproduz o discurso proferido pelo almofadinha com um tom arrogante, para que o co-enunciador rechace esse tipo de comportamento. Além disso, destacamos o enunciado *Quando um caboclo que não se enxerga / Deve barrá a entrada de qualqué*, posto que revela o posicionamento preconceituoso do almofadinha e, principalmente, a ideia de que os lugares estão condicionados ao *status* social.

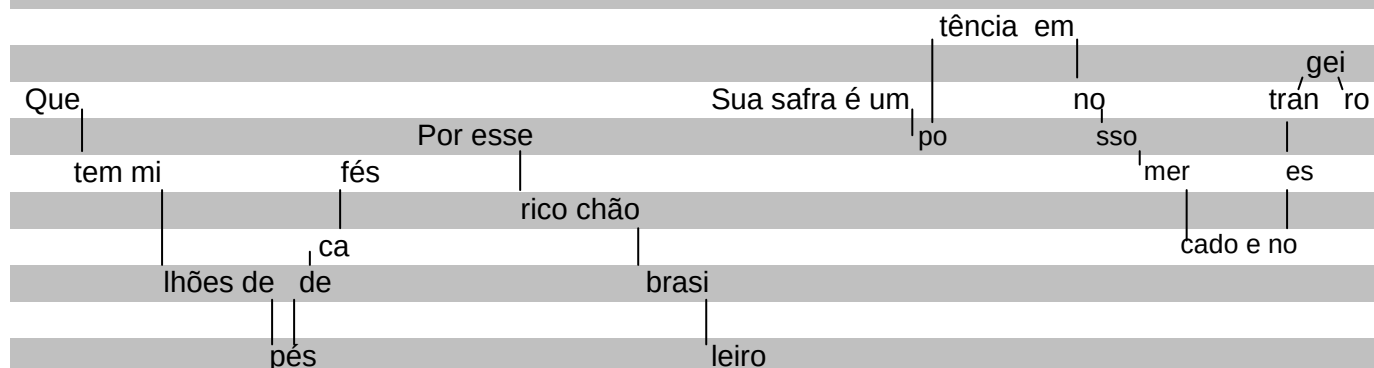
Instalada a cenografia, o enunciador almeja que o co-enunciador tome para si tais provocações, pois a memória social reforça o estereótipo do homem rico, que ostenta seus bens e menospreza o mais humilde. Trata-se, sem dúvida, de uma cena polêmica, validada de forma negativa na sociedade, principalmente, entre os que aderem ao discurso da moda de viola.

Nossa afirmação se sustenta no fato de que o discurso em análise e de que a música sertaneja de raiz ficarem demarcadas como produções que tiveram a adesão da classe mais baixa da sociedade. Aliás, esse fator constituiu um entrave para a classe média, que não ousava assumir seu gosto musical, com receio de ser recriminada pela elite.

À medida que a cenografia é engendrada, vamos tomando conhecimento do motivo que gerou a humilhação no bar, pois ali se encontrava o rei do café, que é exaltado pelo almofadinha. O embate, então, torna-se pretexto para fazer reminiscência à importância da cafeicultura no

desenvolvimento e crescimento do país, principalmente, durante o século XIX e início do século XX:

Recorte 5



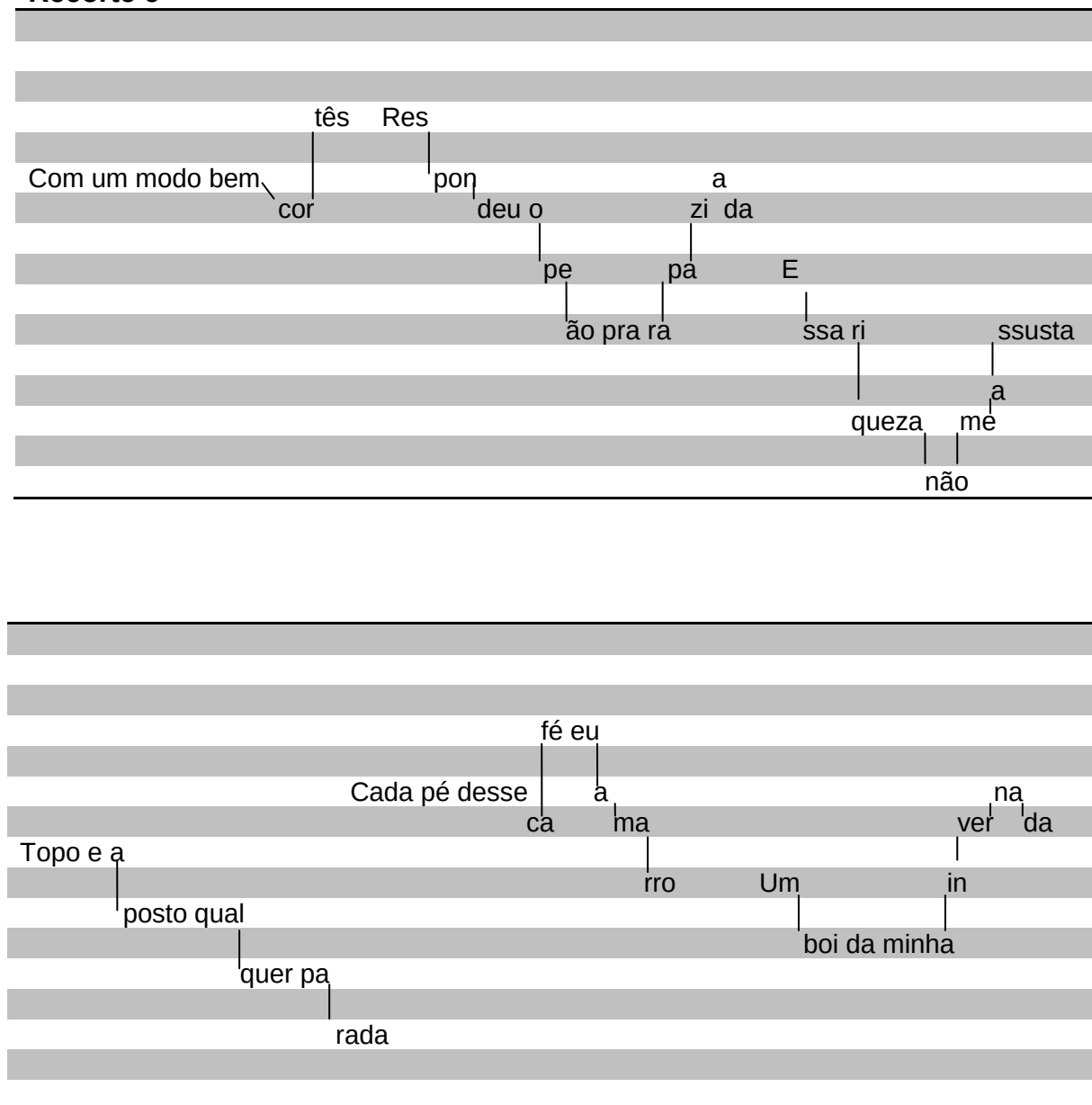
Esses dizeres legitimam o discurso, pois são reatualizados pela memória discursiva, já que estão atrelados aos fatos históricos do país, de modo a conceder a função de arquivo ao discurso da moda de viola. Não podemos desconsiderar que o componente melódico também confere veracidade a este enunciado, por causa do predomínio da figurativização.

Contudo, o que está em evidência é o menosprezo e as provocações do almofadinha sobre aquele que aparenta ser o mais humilde, gerando momentos de tensão na cena enunciativa. Os itens lexicais *milhões*, *rico*, *potência* retratam o mundo dos negócios, insinuando que o peão é um ignorante, posto que não tem conhecimento algum dessas transações comerciais. Entendemos que o discurso revela um descaso com o trabalho braçal.

Por essa razão, é notório que a cenografia vai enlaçando o co-enunciador, induzindo-o a rejeitar esse posicionamento, que o enunciador também repudia. A cenografia se desenvolve de maneira a revelar um sujeito que abomine a ostentação e a arrogância, principalmente se vierem daqueles

que têm posição social e dinheiro. Por isso, o enunciador se reporta de maneira amistosa ao peão, no recorte abaixo:

Recorte 6



Com base no diagrama, o predomínio da figurativização gera uma vocalidade contundente, que visa a conquistar a adesão do co-enunciador, para se posicionar a favor do enunciador. Por isso, a figurativização é eficaz no sentido de vivificar a presença daquele que enuncia, ainda que o fato relatado tenha ocorrido no tempo passado.

No que concerne aos aspectos linguístico-discursivos, o ítem lexical *bem*, no enunciado *Com um modo bem cortês*, é um indicador explícito da subjetividade enunciativa, que tem a finalidade de surpreender o co-enunciador. Conforme sugere o título *Rei do Gado*, o sujeito que não aparenta ser é justamente aquele que tem dinheiro, mas por meio do trabalho. O enunciado *Cada pé desse café eu amarro um boi da minha invernada*, que confere um tom de escárnio ao discurso, evidencia o poder aquisitivo do peão.

Pela escolha da cenografia e pela maneira de dizer, identificamos um fiador que se ancora na premissa de que as aparências enganam, pois o que não aparenta ter é o que tem. Portanto, dissemina a ideia de que o dinheiro e o trabalho são indissociáveis, ou seja, um é condição do outro. O fiador, portanto, vale-se de uma cena validada de maneira positiva na sociedade, pois a memória social recupera dizeres que valorizam o trabalho, como: "Deus ajuda quem cedo madruga"; "O trabalho dignifica o homem".

Trata-se de dizeres que têm uma forte adesão popular, pois são encarados como verdades incontestáveis, ou seja, inscrições, visto que dão e seguem exemplos. Isso posto, a cenografia desenvolvida instaura a paratopia criadora de que as aparências enganam e de que o dinheiro deve ser conquistado por meio do esforço e trabalho honesto.

Considerando as condições de produção sócio-históricas do discurso da moda de viola, na década de 1950, inferimos que o enunciador estende uma crítica à sociedade capitalista, que valoriza de forma desenfreada o dinheiro, e àqueles que se deixam enganar pela aparência. A crítica se estende também aos que ganham o capital sem nenhum esforço físico. Neste sentido, a cenografia instalada configura-se em uma lição de vida para o co-enunciador, de modo que o discurso em análise é repassado de geração a geração.

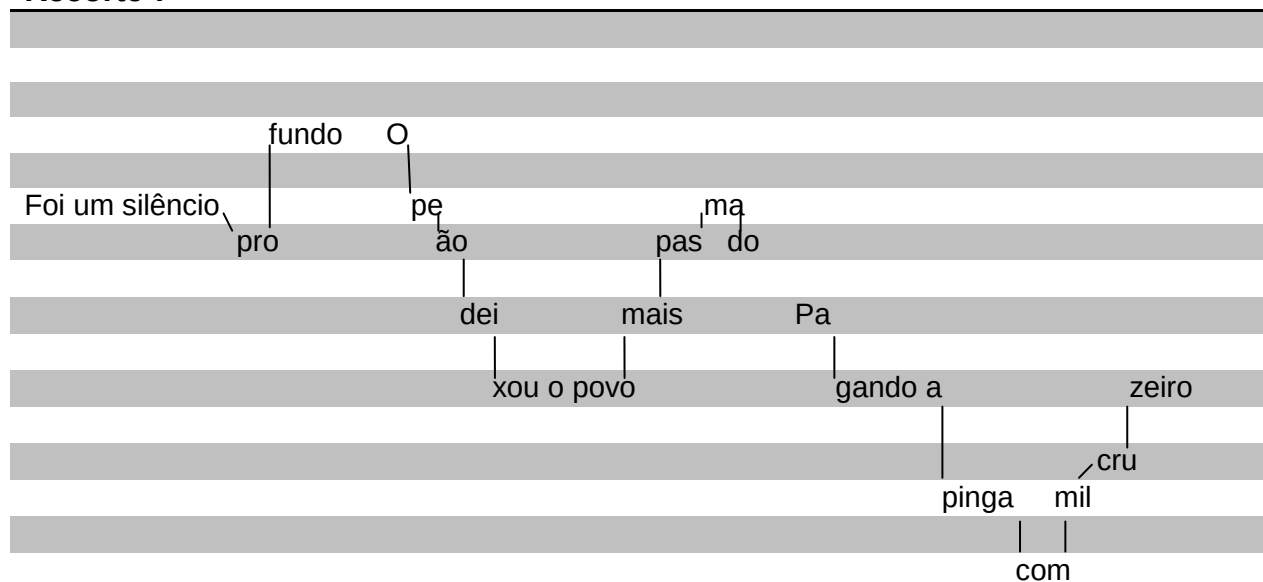
Esse discurso integra a memória coletiva da população que cultua a moda de viola, pois veicula dizeres que afetam a maneira como esses sujeitos significam. Dessa forma, a exigência estabelecida pela memória social é que o acontecimento, segundo Davallon (2007), seja por si só capaz de reavivar-se sem ser forçosamente mobilizado.

Essas considerações confirmam a constituição lítero-musical da moda de viola, que serve de norma e garantia aos comportamentos dos sujeitos que

aderem a esse discurso. Contudo, a legitimação do enunciado não reside somente nas proposições apreendidas no discurso, conforme ressalva Maingueneau (2008), pois ela contempla uma corporalidade que desponta na dinâmica da leitura.

Assim, emana um tom discursivo de entusiasmo e orgulho, que acena para uma corporalidade que, mesmo ressentida, se satisfaz com a réplica do peão, posto que não se deixa intimidar pelas ofensas do outro. Com isso, identificamos o caráter do enunciador, que valoriza a conquista do dinheiro por intermédio do trabalho honesto. Além disso, o dinheiro também é concebido como um indicador de virilidade, conforme o recorte abaixo:

Recorte 7



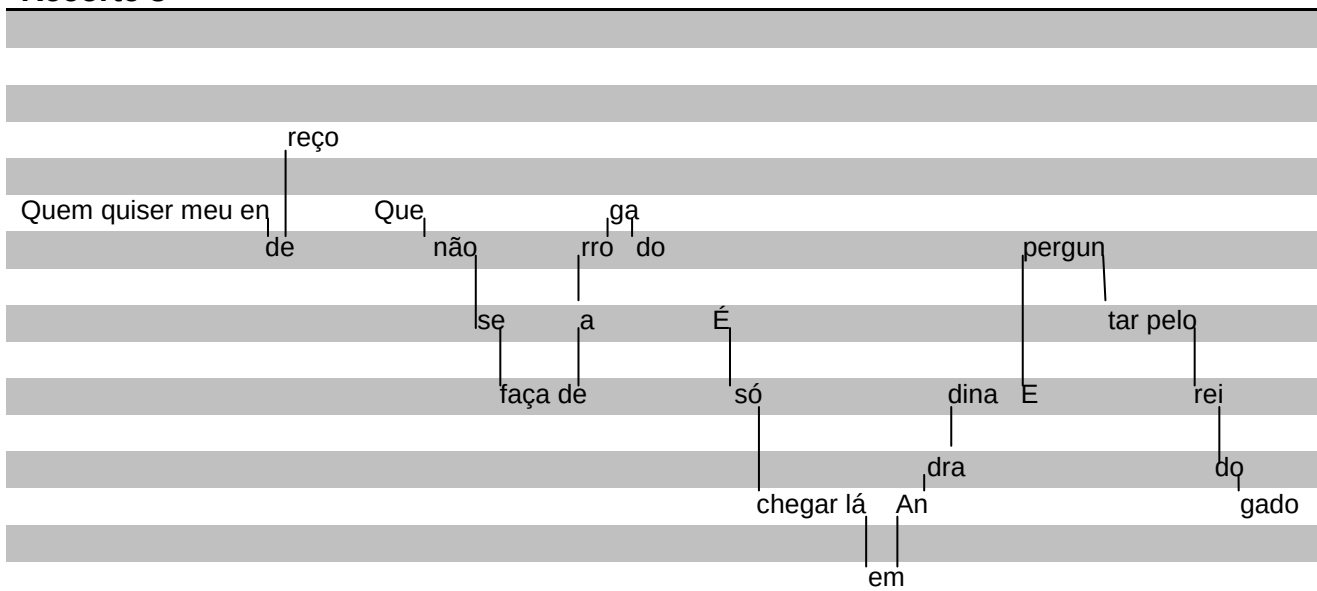
A figurativização é predominante na melodia desse discurso, visto que se trata de uma característica peculiar da moda de viola. Nesse caso, as ondulações melódicas apóiam-se na força dos tonemas, que consistem nas terminações melódicas dos enunciados. Como consequência, o enunciado *Foi um silêncio profundo / O peão deixou o povo mais pasmado* possui os tonemas ascendentes, que geram expectativa no co-enunciador, pois sugerem continuidade ao texto.

Considerando que a cenografia engendrada é a do relato, essa configuração, que mantém um grau de proximidade considerável com a fala,

revela-se ideal, pois confere efeitos de sentido que atribuem veracidade e credibilidade ao *ethos* discursivo. Essa imagem é fundamental, pois atesta a pretensão heteroconstituente do discurso da moda de viola.

O enunciado *O peão deixou o povo mais pasmado / Pagando a pinga com mil cruzeiro* corrobora nossa afirmação, pois identificamos um tom de surpresa e satisfação, que incide sobre um caráter que não aceita desaforo e nem humilhação. Por isso, o *ethos* discursivo investe em uma cenografia que surpreende o co-enunciador, pois o peão que estava sujo do pó da estrada é o rei do gado, revelado no recorte abaixo:

Recorte 8



O tom que perpassa o enunciado acima é de vitória, deleite, pois o enunciador se sente realizado com o revide do peão, que fora injustamente humilhado e menosprezado. Por meio desse tom, o enunciador pretende, então, conquistar a adesão do co-enunciador para os valores propagados pelo discurso.

Isso dito, a cenografia do relato oral nos parece adequada para esse propósito, na medida em que concebe o enunciador como um corpo investido de valores, preparado para interferir no comportamento e atos da sociedade.

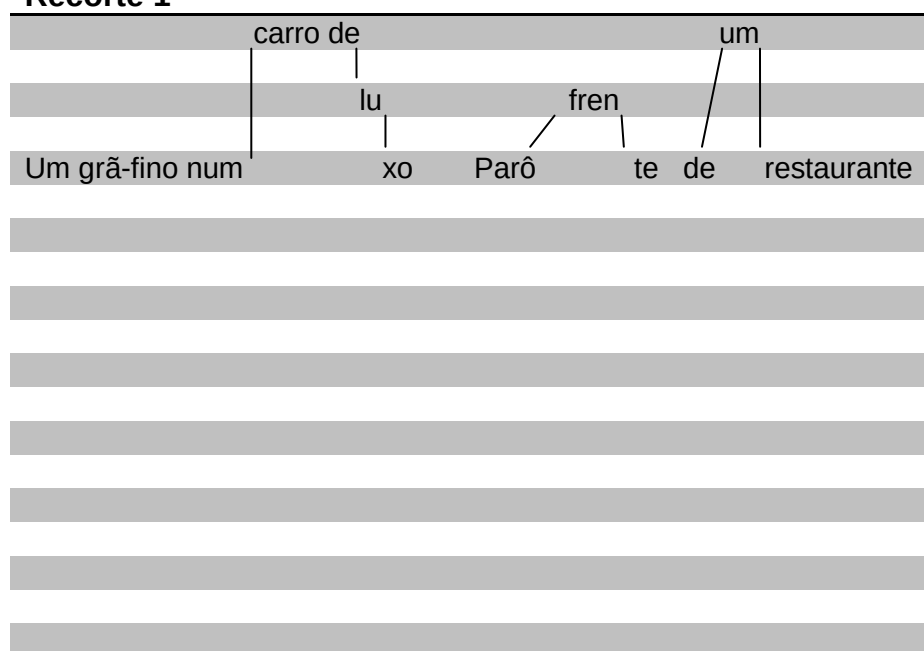
5.9. Texto 9: Terra Roxa

O texto *Terra Roxa*, apreendido como discurso, tem como tema a humilhação vivenciada por um homem negro, que se encontrava em um restaurante da cidade. Por causa da cor de sua pele e por estar mal vestido, o negro é humilhado por um homem rico e de posses. Contudo, o negro revela ser um importante plantador de café no estado do Paraná.

Nesse discurso, o enunciador manifesta-se em terceira pessoa do singular, dando a entender que se trata de uma testemunha ocular, que vivenciou o fato a ser relatado. Com efeito, o discurso engendra a cenografia do relato oral, apreendido pela figurativização, que põe em evidência a fala do enunciador.

A cenografia explora as coordenadas espaço-temporais, com o objetivo de apreender a relação entre o eu-tu, num aqui/agora. Assim, conforme o recorte abaixo, a topografia remete a um restaurante, localizado, provavelmente, na cidade de São Paulo. A cronografia reporta o co-enunciador a um tempo em que o cruzeiro foi instituído como moeda padrão no país, conforme constataremos em recorte mais adiante:

Recorte 1

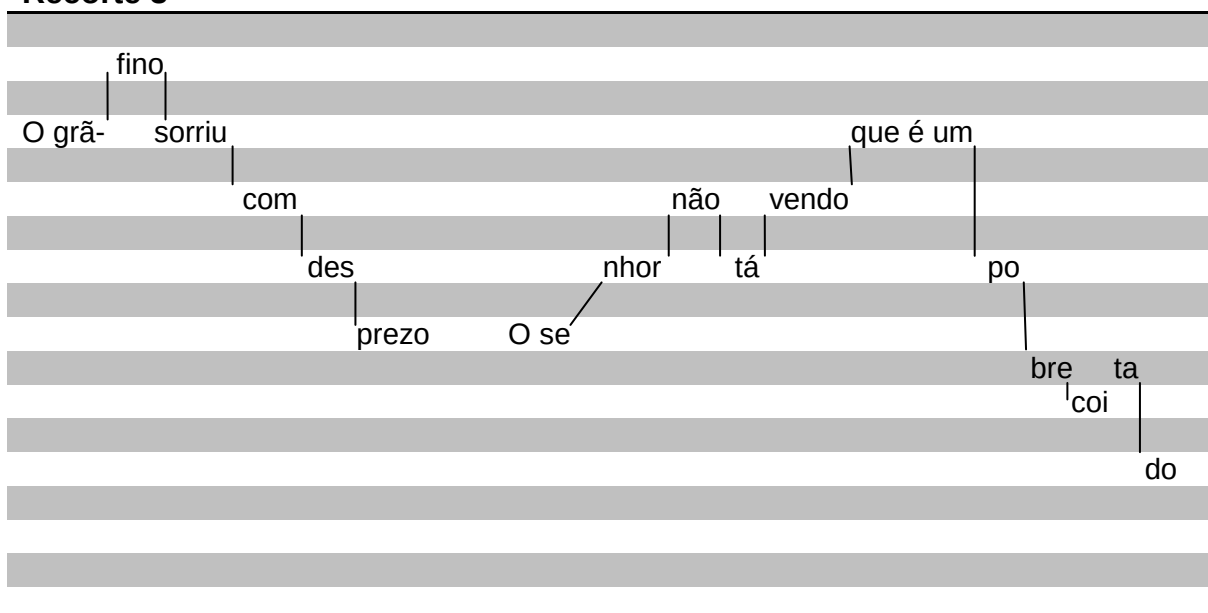


num tipo de andante, reforçam esse estereótipo, que denuncia também o olhar revestido de preconceito do enunciador, muito embora não se assuma assim.

Outro aspecto a observar é que a cena enunciativa circunscreve o restaurante como um estabelecimento restrito à classe social mais favorável, fazendo o co-enunciador refletir porque motivo o negro estaria naquele lugar. A entoação de voz, concentrada na região mais grave, gera efeito de sentido de asseveridade, pois o enunciador tem certeza do que diz, induzindo também o co-enunciador a assumir esse ponto de vista.

No recorte seguinte, o discurso reforça o estereótipo do homem rico que menospreza aquele que não tem dinheiro e posição social:

Recorte 3

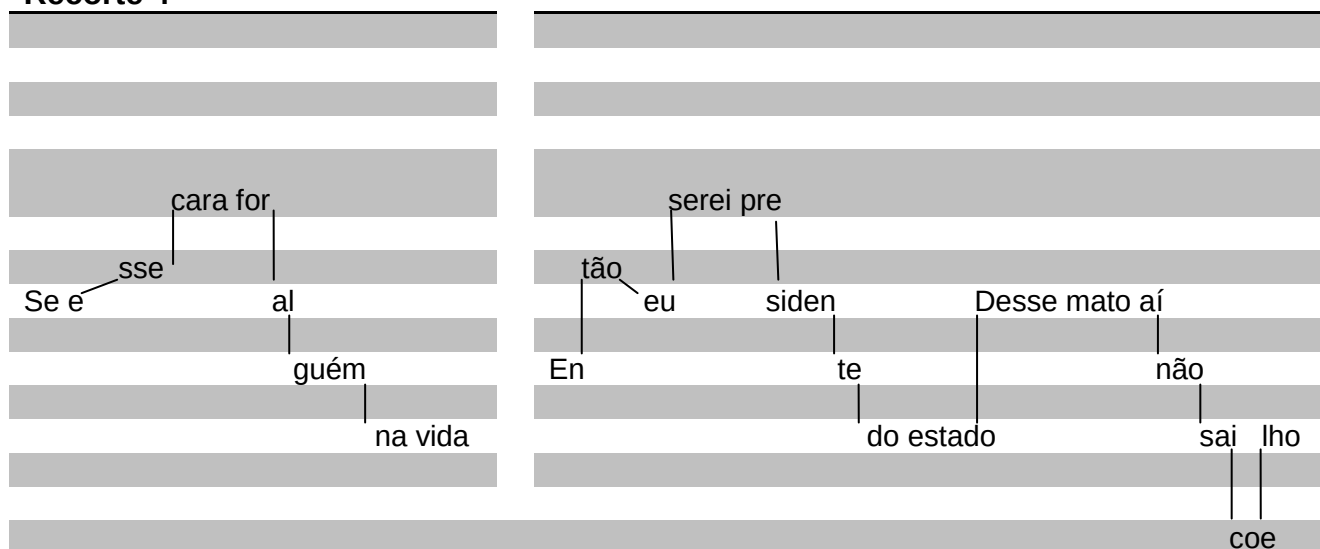


A cenografia reproduz dizeres que estão alojados na memória social, como sugere a expressão *pobre coitado*, do enunciado *O senhor não tá vendo que é um pobre coitado*, que se refere às condições sócio-econômicas do negro. O tonema descendente, que finaliza esse enunciado, gera efeitos de sentido de certeza, que reforçam o julgamento precipitado por parte do grã-fino.

Como todo discurso é uma forma de ação sobre o outro, é nítido que a cenografia vai enlaçando o co-enunciador a perceber determinados sentidos impostos pelo discurso.

Assim, ao introduzir os enunciados *Então eu serei presidente do estado* e *Desse mato aí não sai coelho*, que consistem em práticas linguageiras do cotidiano da população, o enunciador promove um embate entre as classes sociais, pois o rico esnoba e humilha aquele que aparenta ser pobre. Considerando que o discurso da moda de viola tem forte repercussão na classe mais baixa da sociedade, o fiador deste discurso emprega uma cena validada pelos sujeitos, que aderem a essa prática discursiva. Vamos ao recorte:

Recorte 4

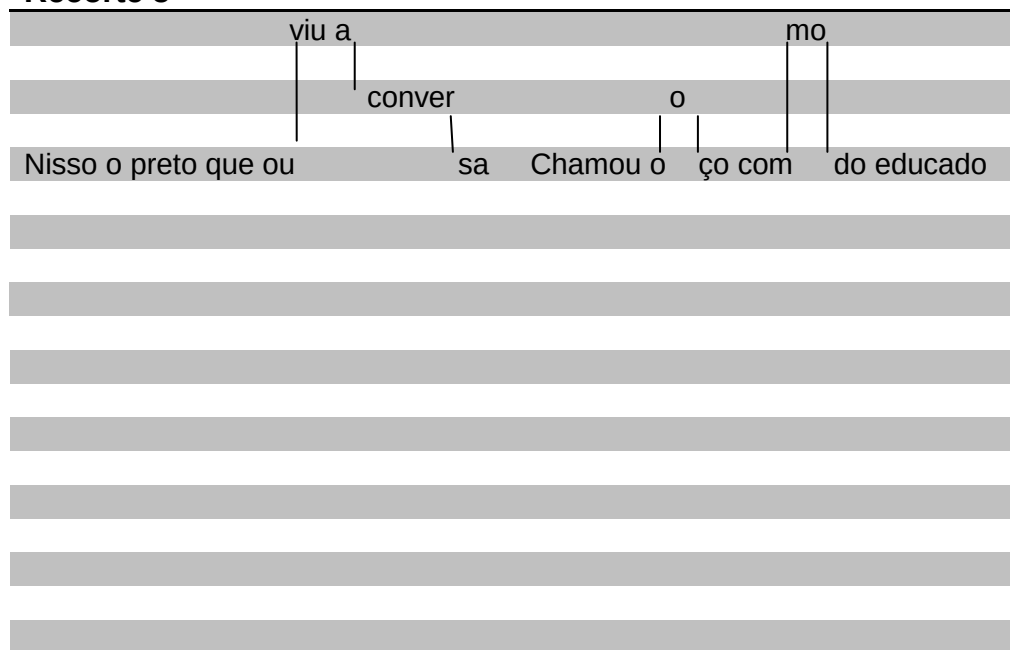


Notemos, ainda, que a figurativização concentra a entoação na região mais grave do diagrama, surtindo efeitos de sentido de certeza, asseveridade, pois o sujeito está convicto do que diz. O recorte emprega uma cena validada na esfera social, que é o provérbio *Desse mato aí não sai coelho*, considerado uma verdade incontestável pelo povo, para envolver o co-enunciador na cena instalada.

Diante dessas possibilidades de análise, inferimos que a intenção do enunciador é justamente em reproduzir o estereótipo do homem rico, que não aceita ser contestado, pois sua condição social lhe credencia a enunciar de forma arrogante. Em contrapartida, a cenografia reproduz a enunciação proferida pelo negro, no recorte a seguir, de modo a surpreender o co-enunciador. O discurso reproduz dizeres que são desconstruídos pela

cenografia, com vistas a comprovar a premissa de que as aparências enganam:

Recorte 5



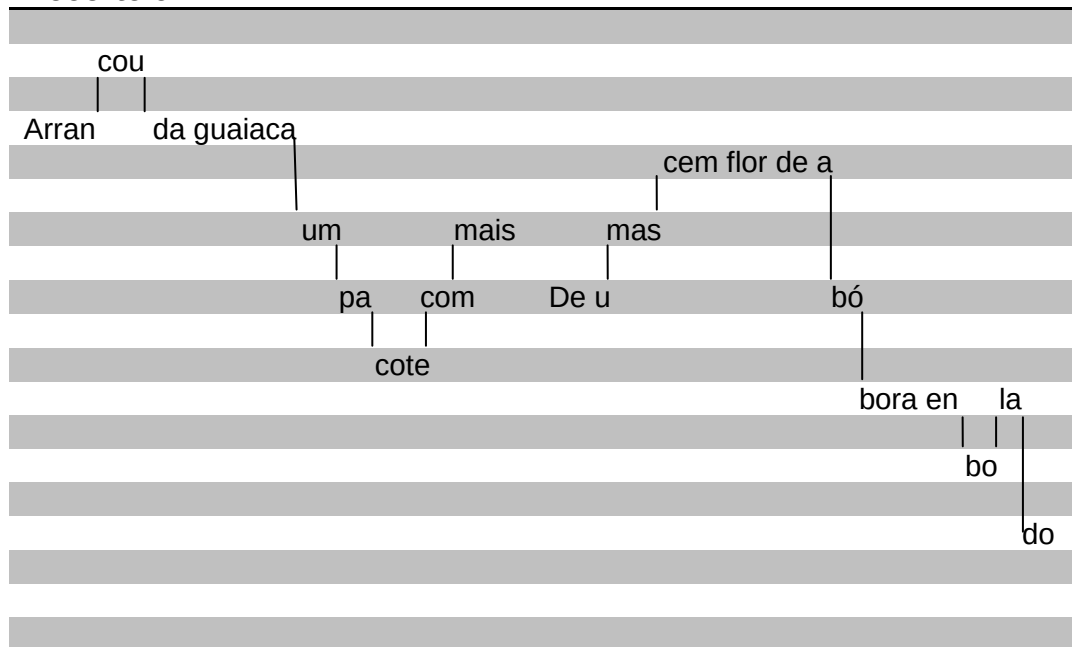
Atentemo-nos para o emprego dos itens lexicais *modo educado*, do enunciado *Chamou o moço com modo educado*, que contrasta intencionalmente com o perfil arrogante do grã-fino. Notemos, também, que a entoação de voz na região aguda incide uma vocalidade que pretende despertar a atenção do co-enunciador para o que diz. Temos de considerar que a entoação melódica é essencial na constituição do *ethos* e, conseqüentemente, na adesão do co-enunciador.

Isso posto, conforme Maingueneau (2005, p.87) nos lembra, a cenografia não deve ser encarada simplesmente como uma cena ou um quadro estável, pois ela *implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja, é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*. Ela, em si, portanto, constitui o posicionamento do enunciador, legitimando o discurso, à medida que também é legitimada por ele.

O fato de o negro surpreender o co-enunciador, como aponta o recorte abaixo, significa que o enunciador rebate com veemência o gesto de julgar as

peças pela aparência. Por isso, consideramos que o enunciador enuncia da classe social mais baixa.

Recorte 6



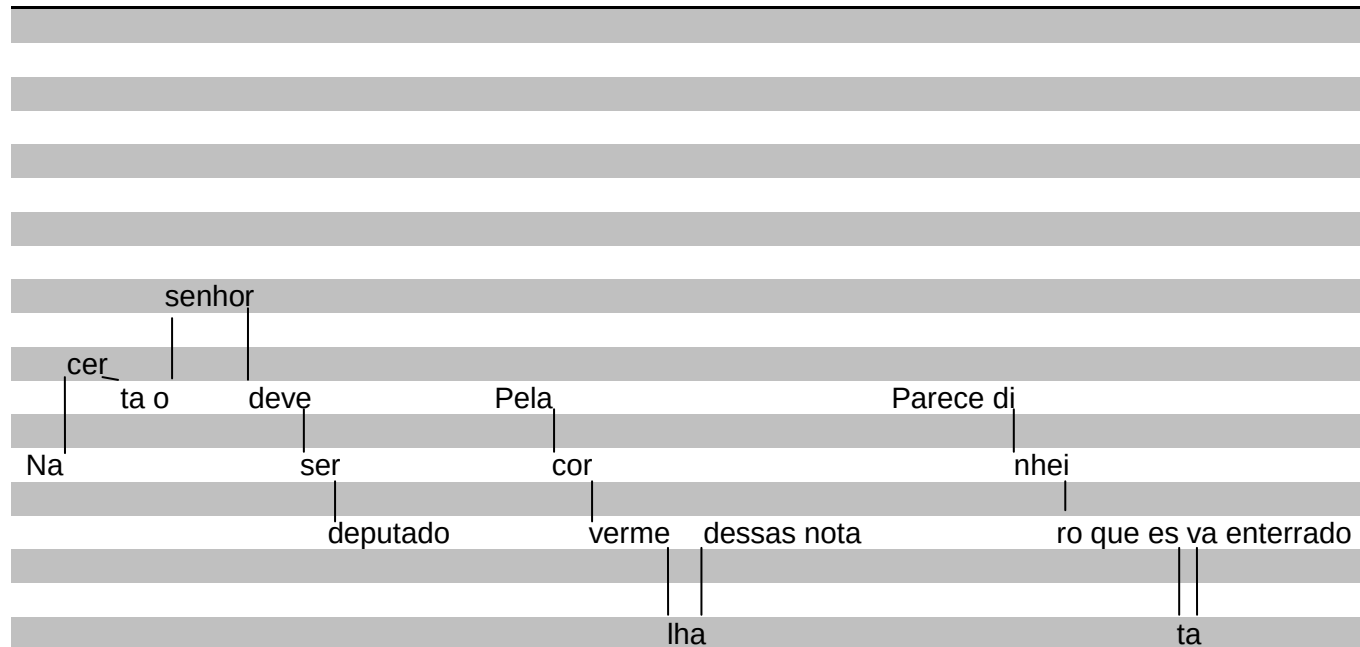
A entoação melódica reproduzida na região mais aguda no diagrama evidencia o tom de empolgação e euforia que acomete o enunciador, já que ele pretende evidenciar que não compartilha do gesto do grã-fino. Ainda que ele não explicita, a melodia encarrega-se de chamar a atenção do co-enunciador para esses efeitos de sentido.

Dessa forma, emerge uma corporalidade satisfeita com o revide do negro, que *Arrancou da guaiaca um pacote com mais de umas cem flor de abóbora enrolado*, induzindo o co-enunciador a aderir ao posicionamento dos que não aceitam desaforo e, tampouco, serem humilhados. Portanto, o discurso revela o *ethos* do sujeito que se sente realizado com a desmoralização do grã-fino, em público, comprovando o embate entre as classes sociais instalado na cenografia.

No recorte seguinte, o enunciador polemiza o discurso ao inserir no interdiscurso o campo discursivo da política, como acena o léxico *deputado*. O discurso em análise e a memória social insinuam que os políticos ganham a

vida fácil, sem nenhum esforço aparente, pois o seu dinheiro tem procedência duvidosa.

Recorte 7

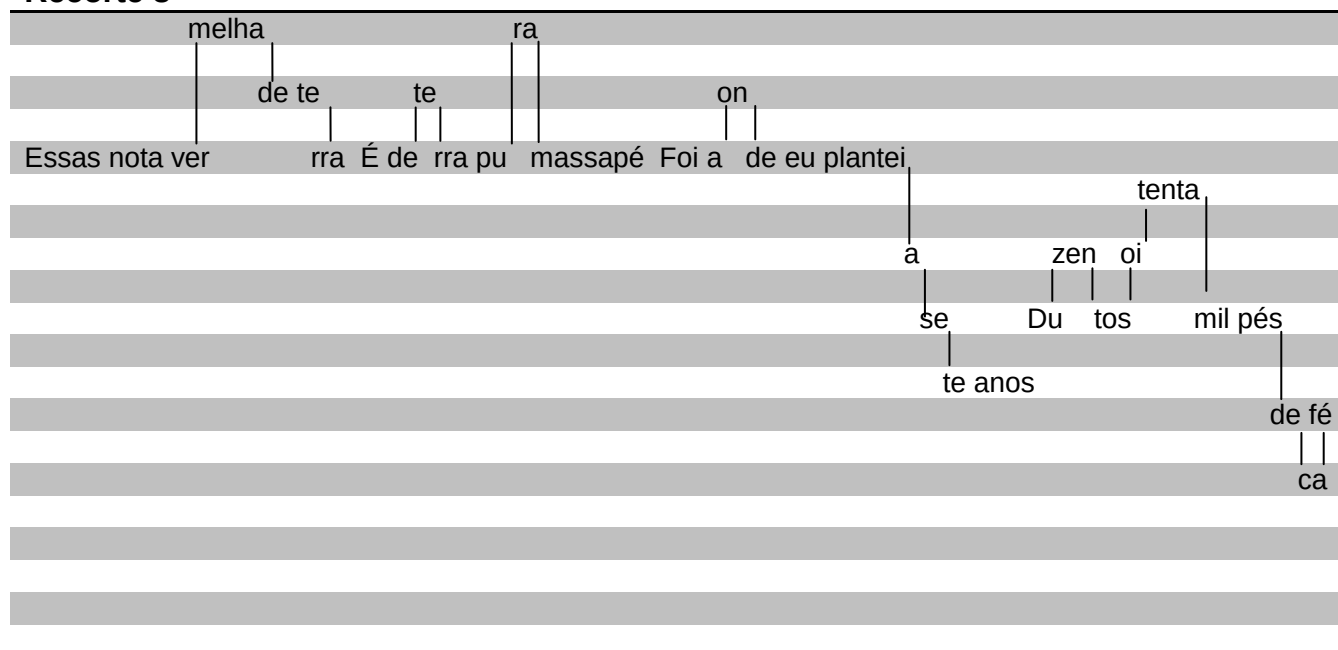


Os enunciados *Na certa o senhor deve ser deputado e Parece dinheiro que estava enterrado*, proferidos com ironia pelo grã-fino, fazem alusão ao dinheiro sujo, desconsiderando qualquer outra forma honesta de o negro ganhar dinheiro.

Por isso, o posicionamento racista também perpassa esse recorte, pois a memória discursiva evoca o estereótipo negativo do negro, que gera desconfiança no co-enunciador. Lembramos que a memória discursiva entende que, na esfera social, o componente étnico está associado ao banditismo.

Em contrapartida, o enunciador defende que o dinheiro deve ser limpo, conquistado à custa do trabalho honesto, sobretudo, o trabalho que exige esforço físico do sujeito. Assim, no recorte seguinte, a cenografia reproduz o discurso do negro, que justifica ao co-enunciador a origem de seu dinheiro. O tom que perpassa o discurso é incisivo e de orgulho.

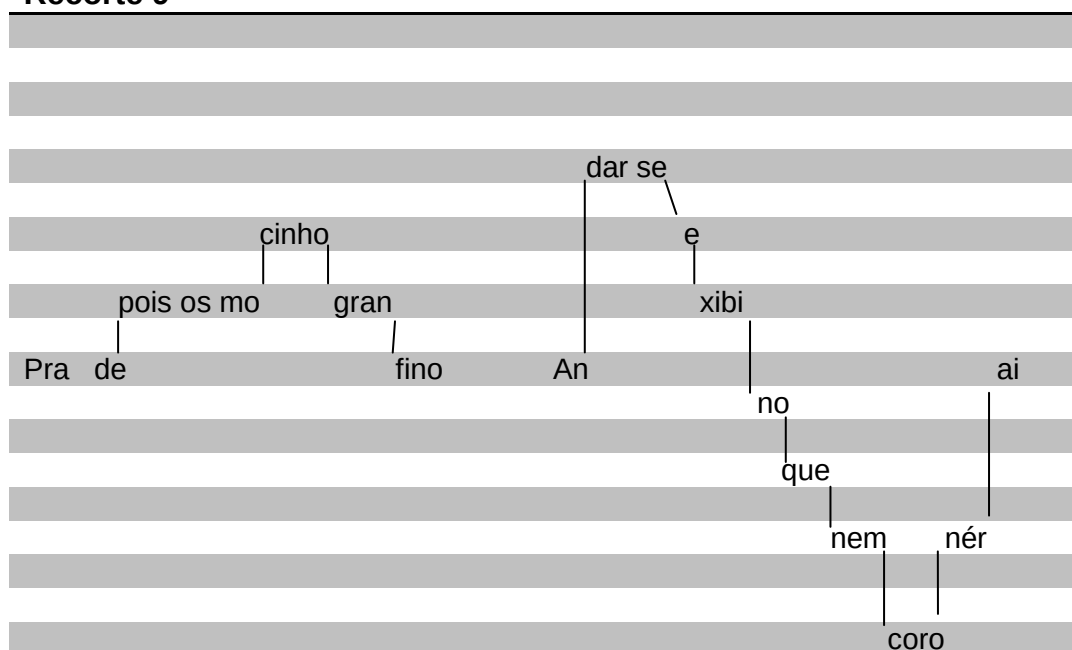
Recorte 8



A cenografia insere uma cena validada de forma positiva na sociedade, que é a do sujeito que ganha o dinheiro trabalhando de forma honesta. O fato de a nota estar suja de terra comprova que o negro, mesmo sendo senhor de grandes posses, não hesita em trabalhar. Com isso, a cenografia subverte o estereótipo negativo que recai sobre o negro, de modo a surpreender o co-enunciador.

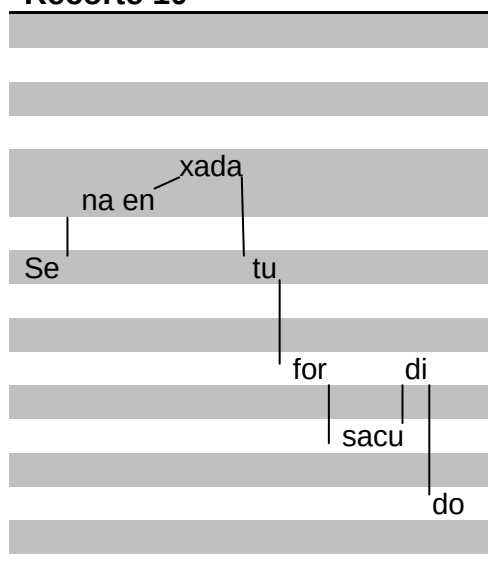
A entoação melódica do enunciador tem o objetivo de apontar efeitos de sentido que ele pretende que o co-enunciador perceba. Por isso, a melodia não é neutra, visto que ela converge com o conteúdo do discurso e incide sobre a incorporação do *ethos* discursivo.

Assim, ao entoar na região mais aguda do diagrama melódico, o enunciador mostra-se exaltado, pois aprova o discurso proferido pelo negro. Portanto, é nítido que o discurso da moda de viola se trata de um sistema de coerção, que visa a controlar o comportamento da comunidade discursiva que adere a essa prática discursiva, como aponta o recorte a seguir:

Recorte 9

Dito isso, o enunciador lança uma crítica aos que ganham a vida sentados, como os políticos e os herdeiros de famílias abastadas, cujo dinheiro é gasto com extravagância, já que não precisaram se sacrificar para obtê-lo.

O tom de desdém que perpassa o discurso acentua o caráter do enunciador, que se mostra honesto e trabalhador, já que seu discurso tem uma pretensão heteroconstituente. O discurso investe na imagem do enunciador, pois ela é fundamental para conquistar a adesão do co-enunciador, bem como lhe servir de exemplo a ser seguido, como acena o recorte seguinte:

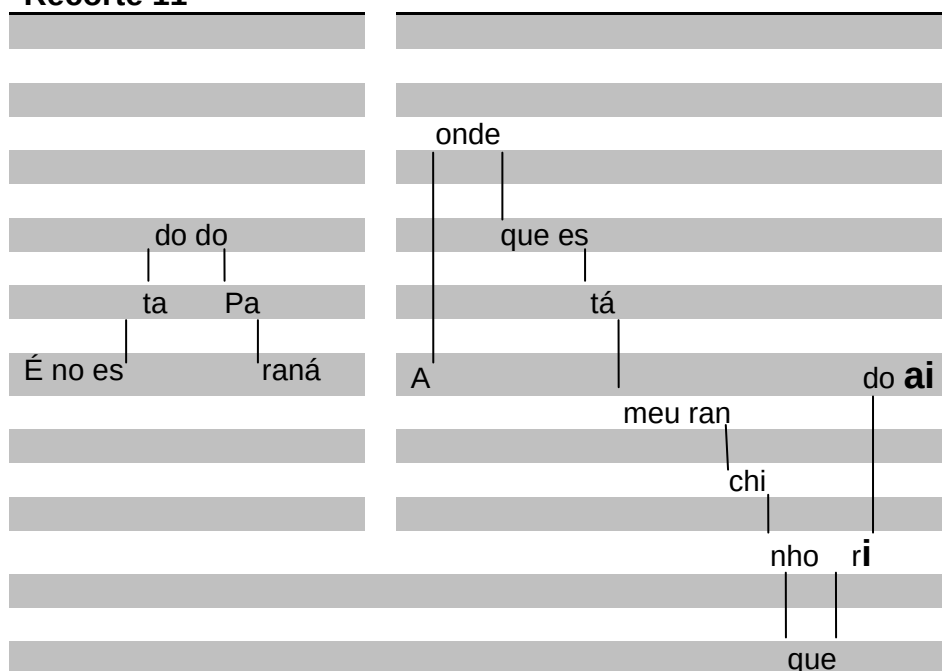
Recorte 10

O enunciado acima ressoa como provocação, além de ressaltar o serviço braçal do sujeito que trabalha na plantação. Aliás, o título do discurso em análise, referendado como Terra Roxa, acena também para a importância da fertilidade da terra, responsável pelo sustento e desenvolvimento do país.

O enunciador persegue o reconhecimento e a valorização por parte do co-enunciador, invocando o campo discursivo da História para legitimar a sua enunciação. Pela História, tomamos conhecimento da importância da plantação de café no desenvolvimento do país e, por conseguinte, do trabalhador rural.

Já a fertilidade da terra e sua abundância são justificadas pelo posicionamento religioso do enunciador, conforme o enunciado *Essa terra é abençoada por Deus*. Assim, desponta um tom ufanista e de exaltação que envolve o co-enunciador para conceber o estado do Paraná como um lugar sacralizado. Ressaltamos que o item lexical *terra* tem duplo sentido: o de matéria prima e de chão natal.

Recorte 11



A menção ao Paraná, no recorte seguinte, pode ser elucidada se consideradas as condições sócio-históricas de produção do discurso da moda de viola. Vimos que o estado paranaense integra o Brasil Caipira, expressão cunhada por Ribeiro (2006a) para se referir às regiões em que se proliferou a

cultura do homem caipira. Posto que o público da moda de viola é, em sua maioria, o migrante rural, a paratopia conduz o co-enunciador a um lugar onde esse possa se identificar e vislumbrar uma vida melhor.

Nesse recorte, notemos que a voz do enunciador é mais lenta e compassada, anunciando que o relato está se encerrando. A valorização do alongamento das vogais em destaque no enunciado *Aonde está meu ranchinho querido, ai* acena para a passionalização, cuja função é revelar o sentimento do enunciador.

Esse modo de enunciação revela uma vocalidade que nutre um saudosismo pela terra natal, considerada um lugar promissor e de oportunidade. Ao ressaltar as qualidades desse lugar, é evidente que o enunciador pretende criticar o local em que se encontra, o que permite desvelarmos o *ethos* discursivo do sujeito ressentido, que renega a cidade, pois ela não lhe concede oportunidade.

Assim como o negro, o migrante rural também é alvo de crítica e preconceito na cidade, conforme apuramos no levantamento das condições sócio-históricas de produção do *corpus* selecionado. A condição paratópica do discurso da moda de viola remete o co-enunciador a um tempo e a um espaço que destoam da vida citadina, já que esta deprecia os seus valores.

Identificamos, assim, a pretensão do enunciador em se constituir como um *archéion*, com vistas a interferir no comportamento social, bem como conferir sentidos ao ato da coletividade. Nessa perspectiva, o seu relato oral se configura em um ensinamento, em uma lição de vida para o co-enunciador.

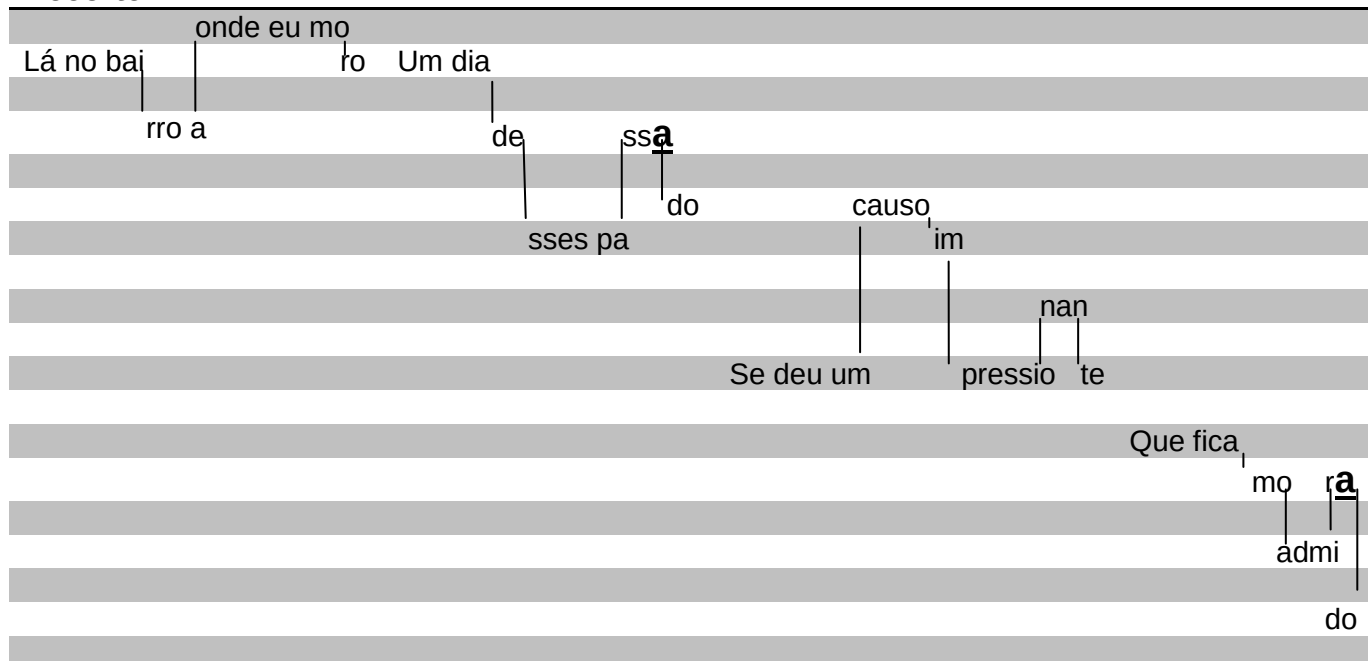
5.10. Texto 10: Milagre da vela

O texto *Milagre da vela*, apreendido como discurso, tem como tema o retorno da alma de um pai à vida terrena para salvar os seus filhos de um incêndio, provocado em seu quarto por uma vela, acesa no dia em que seu falecimento completara um ano.

O título desse discurso acena para uma prática social sobrenatural e inexplicável, valorizada na cultura popular, que é a manifestação de milagres. Portanto, o interdiscurso convoca o atravessamento do campo discursivo religioso, para interagir com o campo lítero-musical da moda de viola.

Tendo em vista essa interação, o discurso engendra a cenografia do *causo*, uma prática propícia para tratar de temas como milagres e assombrações, posto que pressupõe um co-enunciador adepto a isso. A cenografia instalada implica nas coordenadas espaço-temporais, que articulam o enunciador e o co-enunciador, a cronografia e a topografia:

Recorte 1



Com base no recorte, o enunciador determina para si e para o co-enunciador os lugares que esse tipo de enunciação exige para ser legítima: o

enunciador assume o papel de contador de *causo*, enquanto o co-enunciador acata o papel de ouvinte. A topografia remete o co-enunciador ao bairro, local onde reside o enunciador, enquanto a cronografia compreende um passado não tão distante, posto que é referendado como *Um dia desses passado*.

O enunciador manifesta-se em primeira pessoa do singular, estabelecendo uma proximidade com o co-enunciador, de modo a despertar a sua sensibilidade. Para isso, o enunciador explora a inflexão de voz que, ao atingir as notas mais agudas, declina gradativamente, até atingir a nota mais grave do diagrama. É possível, então, depreendermos um *ethos* que se mostra surpreso, pois procura imprimir veracidade na enunciação, para interagir com o co-enunciador e conquistar sua atenção para o que vai ser contado.

O componente melódico assegura esses efeitos de sentido, pois reproduz a entoação figurativizada, a qual evidencia a voz que fala sobre a voz que canta. Com efeito, a vocalidade gera um tom envolvente, de mistério e suspense, que acaba por envolver o co-enunciador na cenografia.

O item lexical *impressionante*, no enunciado *Se deu um caso impressionante*, revela o posicionamento do enunciador, ou seja, dos que aderem à prática de narrar *causos*. Assim, a cena enunciativa nos permite apreender o caráter de um sujeito conservador e receoso, visto que este acredita em *causos*. Por se tratar de uma prática discursiva típica do interior e da cultura do homem caipira, o *causo* concebe uma corporalidade simples e de idade mais avançada, que mantém em atividade a tradição de narrar *causos*, mesmo inserida em um espaço urbano.

Também identificamos vestígios da passionalização, que consiste no alongamento da vogal e na desaceleração da melodia, no enunciado *Um dia desses passado* e *Que ficamos admirados*. A passionalização confere um tom dolente à cenografia, induzindo o co-enunciador a prenunciar a instalação de um drama.

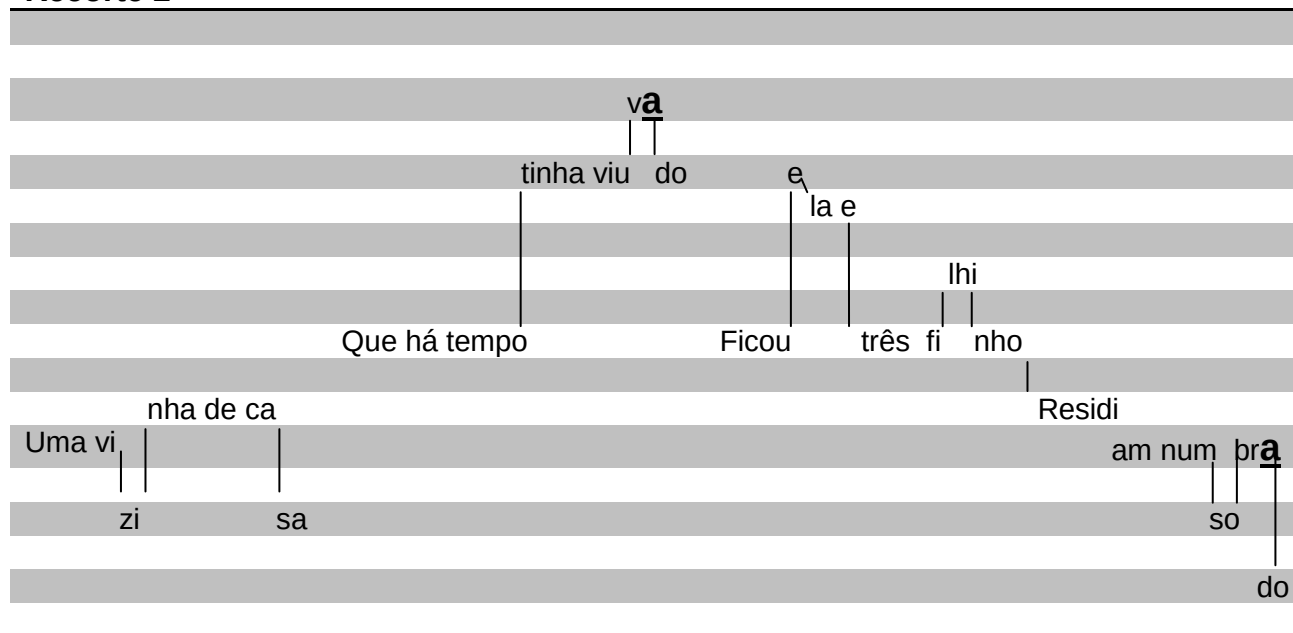
O enunciador teatraliza a enunciação, de modo que o co-enunciador seja envolvido na cenografia. Para isso, explora o tonema descendente, que gera sentido de conclusão, dando a entender que o fato inesperado dominou o enunciador, de maneira que ele não tem mais palavras para pronunciar, como sugere o item lexical *admirado*.

Trata-se de uma estratégia discursiva que tem o objetivo de atrair a atenção do co-enunciador para a dinâmica do *causo*. Diante disso, reiteremos que, segundo Maingueneau (1997), o discurso é um sistema de restrições que regula uma atividade específica e uma forma de ação sobre o outro.

A subjetividade do enunciador, a qual é inerente a toda linguagem, é captada não só na letra, mas, principalmente, na melodia do discurso. Vale a pena mencionar Tatit (2012), para o qual a letra de uma canção não precisa dizer tudo, pois certamente a melodia se encarregará de dizer o que falta.

O recorte a seguir comprova essa assertiva, pois a entoação melódica do enunciador reproduz o sentimentalismo que o acomete, evidenciando uma corporalidade que se mostra enternecida com o fato narrado. Conforme o desenho melódico, a figurativização é permeada pela passionalização, que promove o alongamento das vogais e, com efeito, a desaceleração da melodia, gerando uma vocalidade emotiva e enternecida com o *causo*:

Recorte 2

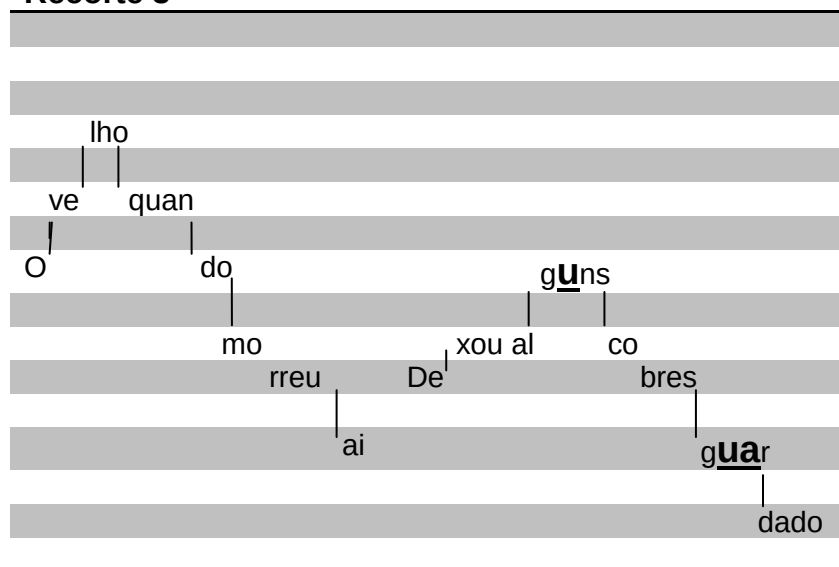


Notemos que o léxico *viuvado*, no enunciado *Que há tempo tinha viuvado*, atinge a nota mais aguda no diagrama, chamando a atenção para o posicionamento discursivo do enunciador, que se mostra um homem patriarcal. Basta ver que o enunciador evidencia que o velho concebeu um padrão de vida estável para a família, pois o léxico *sobrado*, no enunciado *Residiam num*

sobrado, atesta um padrão de vida confortável, simbolizando a ascensão social da família.

A passionalização, apreendida nos enunciados *Que há tempo tinha viuvado* e *Residiam num sobrado*, revela o estado emocional do enunciador, que lamenta profundamente a morte do velho, como revela o léxico *ai*, do enunciado *O velho quando morreu, ai*, situado no recorte abaixo:

Recorte 3



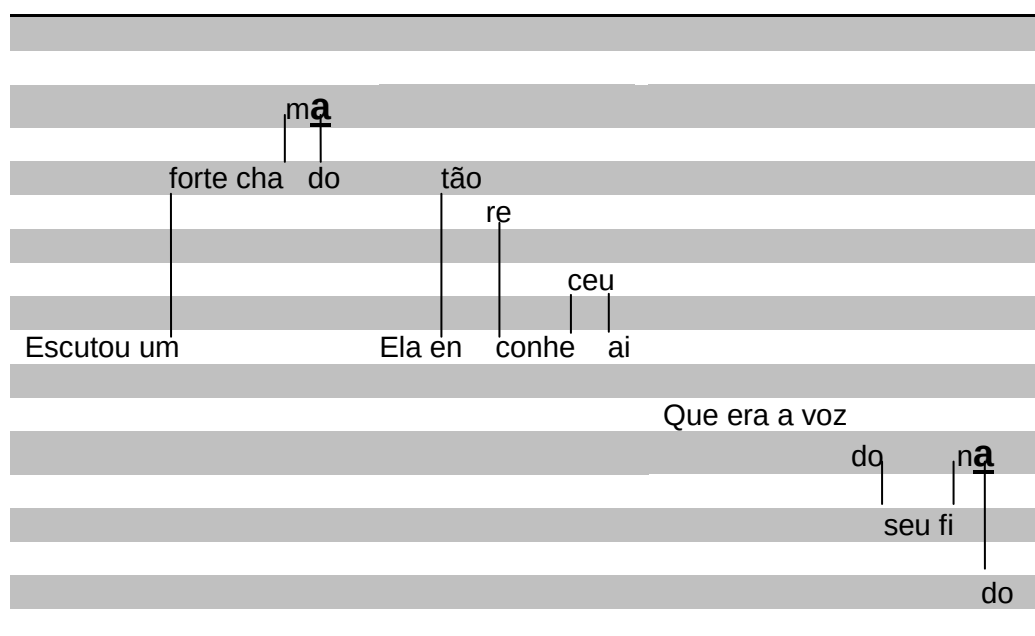
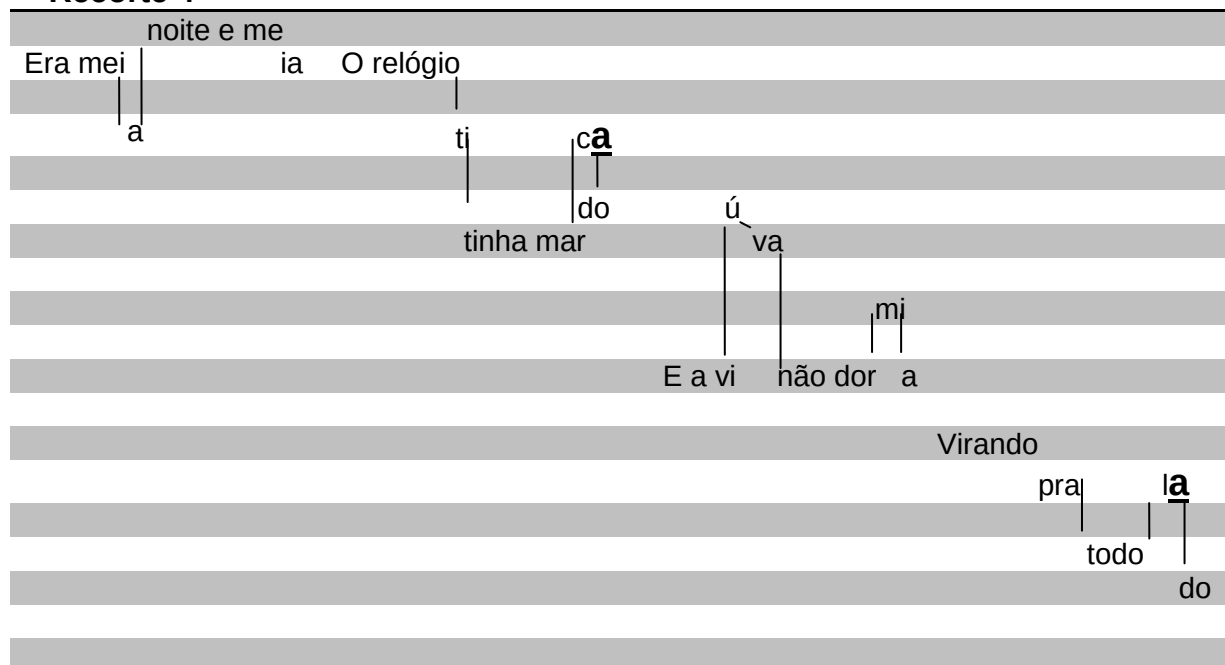
Ao revelar seu sentimento, o enunciador vai estabelecendo laço de intimidade com o co-enunciador, de maneira a conquistar a sua confiança e, com efeito, a sua adesão para o respeito e gratidão com o pai. Além disso, a cenografia evidencia que o velho cumpriu, em vida, o papel de pai e marido, já que deixou *alguns cobres guardado*.

O enunciador, portanto, coloca-se na cenografia como um defensor da família patriarcal, pois considera que o pai é o responsável, principalmente, pelo provimento econômico da esposa e dos filhos. Por isso, deve ser lembrado e cultuado, mesmo após a morte.

Isso posto, a cenografia constrói o *ethos* de um sujeito conservador, que propaga valores culturais por meio de práticas discursivas próprias de seu meio, como o *causo*. Julgamos que o homem caipira, ou mesmo o migrante rural, é o sujeito que melhor representa esse estereótipo. Outro aspecto que

reforça esse estereótipo é o atravessamento do discurso místico no interdiscurso:

Recorte 4



No enunciado *Era meia noite e meia*, a dêixis discursiva remete à cronografia da meia-noite e meia, pois a memória social a relaciona ao medo,

ao suspense e ao mistério, provocando inquietação no co-enunciador. É nesse horário que o sobrenatural e o fantástico se manifestam, conforme sugerem os inúmeros contos e *causos* que recorrem a essa cronografia. A melodia também reforça esses efeitos de sentido, posto que a inflexão de voz atinge a nota mais aguda do diagrama, exigindo um esforço físico do enunciador, que desperta a atenção do co-enunciador.

A cronografia prenuncia a presença da "alma do outro mundo", bastante presente no imaginário popular, sobretudo nos *causos*. De acordo com Sant'Anna (2000), os temas relacionados a milagre e almas do outro mundo, além de serem difundidos na cultura do homem caipira, são também muito respeitados e temidos. Portanto, é notório que a cenografia insere uma cena validada na sociedade, tendo em vista evidenciar a pretensão heteroconstituente desse discurso.

O tema intimida os sujeitos a perpetuarem, pela memória social, determinadas práticas discursivas valorizadas em seu meio, pois, do contrário, podem sofrer punições. É nessa direção que a melodia atua, manifestando-se de forma coercitiva sobre o outro, já que ela se encarrega da dimensão vocal do *ethos* discursivo.

O enunciado *Escutou um forte chamado/ Ela então reconheceu ai/ Que era a voz de seu finado* reproduz um tom assombrado, que procura atemorizar o co-enunciador. É uma estratégia discursiva que confere efeitos de realidade ao discurso, constrangendo o co-enunciador a sentir o temor que o enunciador deseja que ele perceba. Por isso, a entoação melódica é importante, na medida em que incide diretamente sobre o discurso.

Além disso, a análise que realizamos tem comprovado que a figurativização e a passionalização são processos melódicos atuantes na construção da imagem projetada no discurso, pois sustentam o tom imposto pelo discurso *Milagre da vela*.

Vale lembrar que o tom está associado a um caráter e a uma corporalidade, que recobrem a dimensão física e psíquica do *ethos*. É pela enunciação que o co-enunciador identifica essa corporalidade, que se assenta sobre valores conservadores, sedimentados na memória social, como revela o recorte na sequência:

Recorte 5

cu		
a di		
Vai no		
ssos	nã	
fi	ra mo	Vai fazer
lhos	Pa rrer	o da
	quei	meu man
	mados	do

Ao reproduzir a fala do velho, o enunciador deseja que o co-enunciador perceba a importância de preservar a lembrança daquele que atuou como pai e marido, enquanto a mulher deve assumir o papel de submissão. Esses dizeres acionam a memória discursiva, que evoca a família patriarcal, fundamentada na autoridade paterna.

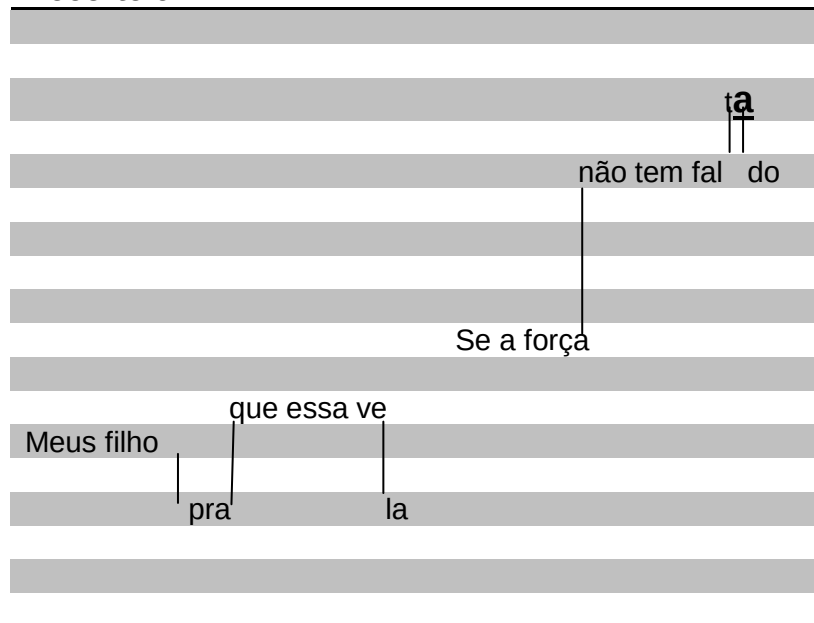
Notemos que, mesmo sob a forma de assombração, o pai se faz presente para manter coesa a estrutura familiar. O enunciado *Vai fazer o meu mandado* revela a intenção do velho em reassumir o seu lugar, haja vista a expressão *vai fazer*, que indica ordem. Trata-se de uma cena que é validada na sociedade conservadora e machista.

Com efeito, o co-enunciador identifica uma corporalidade que adere a esse posicionamento discursivo. Estamos, portanto, diante de um *ethos* discursivo que deseja perenizar valores conservadores arraigados na memória discursiva popular, de modo a preservar a identidade social do migrante rural. Isso explica a constituição lítero-musical da moda de viola, a qual confere sentido aos atos da coletividade.

Lembremos que a paratopia, condição e produto desse discurso em análise, também conduz o co-enunciador a um não-lugar que contempla esses

valores e que pune aquele que se recusa a propagá-los, como revela o recorte abaixo:

Recorte 6

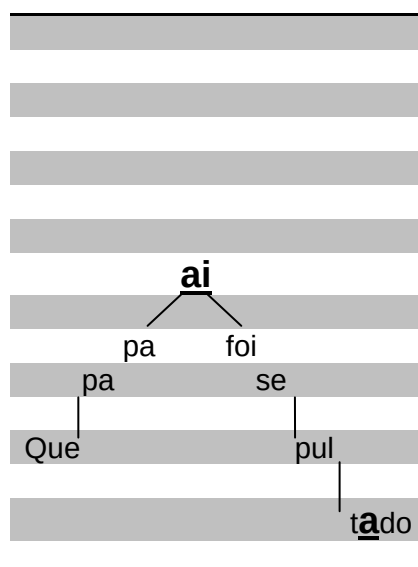
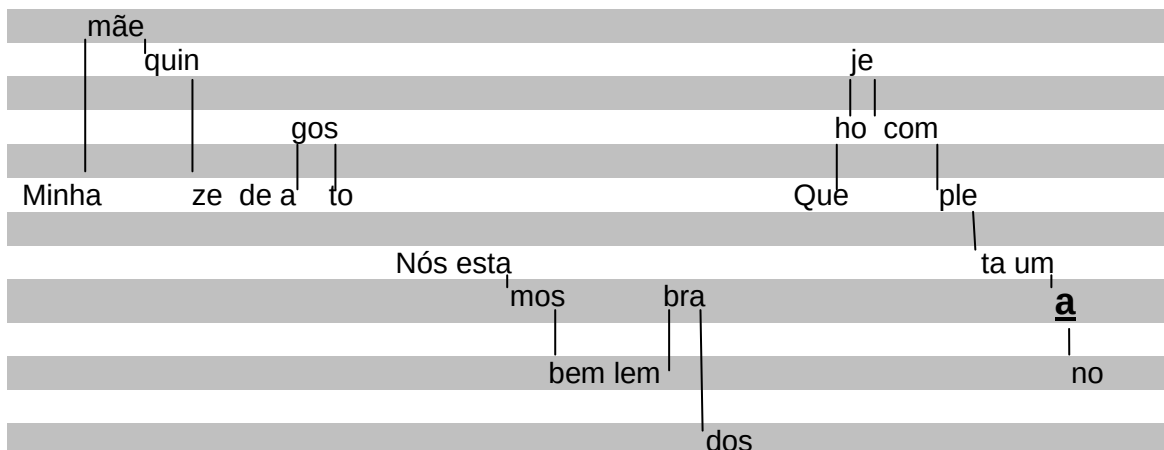


A cenografia se ancora em uma cena validada de forma negativa por aqueles que aderem a essa prática discursiva, pois a viúva não se lembra da morte do marido, como verificamos em *pra que essa vela*. O discurso insinua que a viúva deixou-se seduzir pelos bens materiais e pelo conforto da vida cidadina, representado pelo item lexical *força*, no enunciado *Se a força não tem faltado*.

Enquanto o velho é mencionado na cena enunciativa como patriarca e protetor, a mulher é encarada como displicente e ingrata, já que o falecido a deixou em condições satisfatórias, como vimos nos enunciados *Residiam num sobrado* e *Deixou alguns cobres guardado*. O modo de dizer do enunciador atesta que ele adere ao posicionamento discursivo do homem conservador, posto que induz o co-enunciador a rechaçar o posicionamento da viúva.

Dessa forma, o *ethos* que desvelamos se mostra machista e conservador, pois desaprova a mulher viúva, que não eternizou o luto. Em contrapartida, o comportamento dos filhos, no recorte seguinte, contrastam intencionalmente com o da mãe:

Recorte 7



O enunciador investe na cenografia, utilizando cenas de fala validadas na cultura popular, como o gesto simbólico de acender vela ao finado, que indica o atravessamento do campo discursivo religioso no interdiscurso. A cenografia sedimenta a manutenção desta prática, por meio de uma vocalidade prudente e coercitiva, que leva o co-enunciador a afiançar o *ethos* discursivo de um sujeito moralizante e conservador.

O item lexical *Nós*, situado no enunciado *Nós estamos bem lembrados*, convoca o enunciador e o co-enunciador a se inserirem no *causo*, gerando efeitos de sentido de comprometimento com aquilo que se afirma. Nesse sentido, depreendemos um tom de advertência ao co-enunciador, visto que a memória discursiva tem papel fundamental na retomada e na propagação desses valores.

A passionalização, que acarreta no prolongamento das vogais e na desaceleração da melodia, imprimi um tom dramático na cenografia, fazendo com que o co-enunciador possa refletir sobre o conteúdo do discurso.

Diante dessas considerações, constatamos que o *causo* revela, de fato, uma pretensão constituinte, já que se estabelece como um princípio regulador que dita quais valores e preceitos devem ser perpetuados na sociedade.

A paratopia criadora desse discurso conduz o co-enunciador a um não-lugar, onde tais valores são exercidos, insinuando que, na sociedade moderna, eles são ignorados. Portanto, a paratopia desse discurso de moda de viola é responsável por cultuar certas práticas identitárias da cultura do homem caipira.

CONCLUSÃO

Diante do que discutimos, podemos constatar que o *ethos* discursivo da moda de viola, produzida na década de 1950, em São Paulo, apreendido em sua dimensão intersemiótica, que compreende o componente linguístico e melódico, comprova a constituição lítero-musical desse discurso.

Conforme Maingueneau (2009), os discursos constituintes têm ao seu dispor um conjunto de enunciadores consagrados, denominados *archéion*, cuja função consiste em legitimar a enunciação. Originário do étimo latino *archivum*, esse termo confere um estatuto singular aos discursos constituintes, pois elabora uma memória discursiva a qual os sujeitos se reportam para validar seus discursos.

No tocante ao *corpus* selecionado, é nítido que o enunciador, ao se investir de práticas identitárias da cultura popular, reivindica o *ethos* discursivo detentor de valores e princípios. Apreendidas no espaço de trocas enunciativas, denominado interdiscurso, essas práticas identitárias influenciam o comportamento social do co-enunciador, pois estão alojadas em sua memória discursiva.

O discurso engendra a cenografia do relato oral, da recordação e do *causo*, práticas discursivas bastantes disseminadas e valorizadas, principalmente na cultura do homem caipira. Esse sujeito adere a tais práticas, no sentido de interagir e perenizar histórias e valores que integram, conforme Maingueneau (2009), uma biblioteca imaginária.

Além disso, a cenografia implica o uso de uma linguagem que seja condizente com a corporalidade revelada. Assim, temos um sujeito simples, destituído de *status* social, que se exprime de maneira genuína e espontânea, pois o interdiscurso sugere que só alguém que fala dessa forma pode assumir um compromisso com a verdade e com os valores ali disseminados.

A julgar pelo público da moda de viola, composto em sua maioria por migrantes rurais, entendemos que o enunciador se exprime por meio da linguagem informal para promover empatia e interação entre enunciador e co-enunciador, de forma a demarcar esse discurso como uma produção cultural

restrita à classe social mais desfavorável. De fato, o discurso da moda de viola é rechaçado pela classe média e pela elite.

Além do mais, as análises dos discursos mostraram que os preceitos religiosos, principalmente os de viés católico, compõem as práticas a que nos referimos. Os dizeres do enunciador são validados pelo atravessamento do campo discursivo religioso, o qual tem forte adesão do público da moda de viola.

Essa afirmação é feita com base nas condições sócio-históricas de produção desse discurso lítero-musical, por meio das quais conferimos que o cotidiano do homem caipira sempre esteve vinculado às práticas discursivas religiosas do catolicismo. Evidentemente, ao migrar para a cidade, esse homem teve de reformular essas práticas para que pudesse se inserir em um novo espaço, sem abandoná-las por completo. Concordamos com Martins (2004) quando afirma que uma das práticas discursivas responsáveis por mediar as relações desses sujeitos é o discurso da moda de viola.

Isso dito, identificamos na análise do *corpus* a influência do campo discursivo religioso no posicionamento discursivo do enunciador, principalmente no texto *Ferreirinha*, em que a religiosidade atua sobre a conduta do enunciador. A cenografia explora o sofrimento pela morte do amigo, de modo a comover o co-enunciador.

Em *Irmão de Ferreira*, a religiosidade atua na constituição do *ethos* discursivo, pois o enunciador se investe de coragem e determinação para vingar a morte do irmão, mesmo colocando a vida em risco. Em *Milagre da vela*, deparamo-nos com o *ethos* discursivo do sujeito machista e patriarcal, que intimida o co-enunciador a perenizar práticas religiosas valorizadas em seu meio, sob o risco de ser punido.

O posicionamento machista também perpassa o discurso *As três cuiabanas* e *Catimbau*. No primeiro discurso, o enunciador vangloria seu feito e sua destreza, mostrando-se digno de receber como prêmio de recompensa as três mulheres, oferecidas pelo próprio pai. Em *Catimbau*, o enunciador recorre ao discurso bíblico para tonificar o posicionamento de que o homem não pode se deixar levar pela sedução feminina.

Nos discursos *Boi Soberano*, *Rei do Gado* e *Terra Roxa*, o enunciador explora a premissa de que as aparências enganam, pois trata-se de um adágio que tem forte apelo popular. O co-enunciador, o qual pressupomos ser o migrante rural que sofreu preconceito e julgamento da cidade, identifica-se com o sujeito ridicularizado e humilhado, aderindo, portanto, ao mundo de valores revelados no discurso.

Na cena enunciativa, o julgamento precipitado parte sempre daqueles que têm dinheiro, prestígio e posição social, o que nos faz inferir que o discurso da moda de viola reproduz a luta de classes social. Quando o enunciador faz menção ao dinheiro, como em *Rei do Gado* e *Terra Roxa*, é para mostrar ao co-enunciador que, em seu mundo ético, a conquista do capital ocorre por meio do trabalho honesto. Portanto, o fiador concebe que dinheiro e trabalho são dois elementos indissociáveis em seu mundo.

Por isso, o discurso da moda de viola renega o espírito de modernidade, motivado pela industrialização e pelo crescimento urbano, da década de 1950, que contagiava os discursos de diversas esferas. Com efeito, alguns estudiosos, como Caldas (1979), por exemplo, defendem que o discurso da moda de viola é uma fuga da realidade, ou melhor, um indicador de alienação, por considerá-lo um mero produto da indústria fonográfica.

Contudo, concebemos esse discurso um movimento artístico e cultural de extrema relevância, uma vez que retrata a história do país e a diversidade de seu povo. Trata-se, sobretudo, de um movimento político que visa a promover a inclusão social e a valorização do posicionamento destes sujeitos. Ao investir em uma organização social, não podemos nos esquecer de que o discurso atua também como um sistema de restrição e controle sobre o outro.

Tendo em vista esse propósito, a cenografia enlaça o co-enunciador, mobilizando-o a aderir às práticas identitárias reveladas pelo enunciador, posto que são validadas de forma positiva na cultura popular. Assim, vamos nos deparar com a valorização das relações familiares, como aponta o discurso da canção *Irmão de Ferreirinha* e *Milagre da vela*.

Nos discursos *Preto fugido* e *Preto de alma branca*, deparamo-nos com o discurso atópico do racismo, arraigado na memória social. O negro, então, é marginalizado, pois constitui uma ameaça à sociedade. Quando reconhecido, é

porque o enunciador identifica nele atributos considerados inerentes ao homem branco; daí o emprego da expressão "preto de alma branca".

De qualquer forma, nesses discursos, predomina o estereótipo negativo atribuído ao negro, que acarreta no apagamento da sua identidade e da sua cultura. Com efeito, temos um posicionamento daqueles que defendem a superioridade do branco na esfera social. Embora não seja assumido, posto ser um discurso atópico, o racismo está enraizado na memória discursiva do co-enunciador, o que faz da moda de viola um discurso atemporal e polêmico.

Considerando que o *ethos* discursivo consiste em uma maneira de dizer, que incide sobre uma maneira de ser, a inserção da metodologia de análise da canção proposta por Tatit (1995, 1997, 2012) foi bastante produtiva para os efeitos de sentido por nós arrolados. Tatit (2012) propõe que letra e melodia sejam apreendidas, simultaneamente, em um gráfico melódico, de modo a comprovar a compatibilidade entre essas duas formas de expressão na produção de sentidos.

Verificamos, em sequência, que a figurativização rege o discurso da moda de viola, pois evidencia a voz que fala sobre a voz que canta, presentificando o enunciador. Com esse processo, o enunciador tem o objetivo de provocar efeitos de realidade sobre o co-enunciador, de maneira que esse acate o seu posicionamento.

Conforme o gráfico melódico dos discursos selecionados, pudemos identificar uma vocalidade coercitiva, que induz o co-enunciador a aderir ao discurso da moda de viola por meio da entoação melódica e da exploração dos tonemas. Situados nos finais dos enunciados, os tonemas descendentes, ascendentes e suspensivos captam as oscilações tensivas da voz, de forma a revelar a subjetividade do enunciador.

Os momentos tensos são revelados nos saltos intervalares e na ampliação da tessitura, produzindo efeitos de sentido que despertam a atenção do co-enunciador. Os tonemas descendentes confirmam uma vocalidade certa do que diz, pois o sentido gerado é de asseveridade.

Portanto, a letra e a melodia se coadunam na produção dos efeitos de sentido, devendo ser apreendidas simultaneamente. A entoação melódica induz o co-enunciador a sentir exatamente aquilo que o enunciador deseja que

esse perceba. Nesse sentido, entendemos que a entoação é coercitiva e reguladora de sentidos.

A passionalização também permeia o discurso da moda de viola, ainda que em caráter residual. De forma estratégica, o enunciador a emprega para evidenciar seu estado emocional frente ao que se narra na cenografia e, com isso, conquistar a adesão do co-enunciador. Assim, a desaceleração da melodia, o alongamento das vogais e o aumento da tessitura da canção geram efeitos de sentido que suscitam comoção e apreensão no co-enunciador, camuflando o sistema de coerção e restrição da moda de viola.

A tematização manifesta-se em caráter recessivo, pois o foco maior é a narrativa em si. A tematização é identificada na regularidade do ritmo das estrofes, de modo que não interrompa o fluxo do *causo*, da recordação e do relato oral, mas sem perder de vista a cena englobante e a cena genérica.

Diante do que expusemos, entendemos que, entre os estilos musicais que integram a música sertaneja de raiz, a moda de viola possui um posicionamento mais coercitivo e autoritário, reforçando a sua ação fundadora de discurso constituinte.

Na análise da moda de viola, vimos que o interdiscurso evoca a intersecção de discursos reveladores da identidade do enunciador, por serem legitimados pelos sujeitos que aderem a essa prática discursiva, principalmente o migrante rural e o homem interiorano. Lembremos que esses discursos são veiculados nas regiões onde proliferou a cultura do homem caipira, de maneira a constituir a tradição cultural desta população.

Verificamos, ainda, que, tanto a cenografia, quanto o *ethos* discursivo atuam na construção da paratopia, constituindo-se vias de acesso a esse lugar e/ou não-lugar, onde o co-enunciador se reconhece como sujeito. Como o discurso constituinte literário, o discurso lítero-musical da moda de viola conduz o co-enunciador a um lugar onde ele possa vivenciar as práticas discursivas que estão arraigadas na memória social.

O *ethos* discursivo da moda de viola rege essas práticas, ao se constituir como uma vocalidade e uma corporalidade consagradas e conselheiras, que promovem uma interação com o co-enunciador. A incorporação de seus traços intersemióticos revela uma prática discursiva singular, que integra a

manifestação cultural do nosso país. Assim, o discurso da canção acena à identidade e à alma do povo que a cultua, sendo merecedor de um campo discursivo que contemple a dimensão literária e, sobretudo, a musical.

Vale mencionar que, em nossa dissertação de mestrado, cujo tema tratou sobre cenas de enunciação e *ethos* discursivo em letra de música sertaneja de raiz, ignoramos a dimensão melódica, pois nosso interesse consistia em revelar os traços identitários e culturais do homem caipira. Embora a pesquisa tenha apresentado resultado relevante, consideramos que a dimensão melódica incide sobre o funcionamento do discurso, uma vez que integra os traços intersemióticos do *ethos* discursivo.

É nesse sentido que a presente pesquisa se destaca, posto que propõe uma abordagem mais ampla e, ao mesmo tempo, mais profunda do discurso que selecionamos como *corpus*. Atribuímos esse destaque aos pressupostos teórico-metodológicos da AD, que nos provocam e nos entusiasma a explorar uma abordagem intersemiótica.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. (Org.) *Imagens de si no discurso. A construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz (et al). São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1959.

AUTHIER-RÉVUZ, Jacqueline. *Heterogeneidades(s) enunciativas(s)*. Trad.C.M.Cruz e J.W.Geraldi. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, nº 19:25-41, 1990.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In. COHEN, Jean. *Pesquisa de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra. Petrópolis, Vozes, 1975. p.147-221.

BELING, Rafael. *Sobre a diferença entre música e musicalidade: considerações para educação musical*. Artigo I Simpósio de Educação Musical da UNISO, 2014.

BENVENISTE, Èmile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak. 5ª ed. Campinas: Pontes, 2005.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1979.

_____. *O que é música sertaneja?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. Caipiradas. In._____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 10ªed., São Paulo: Ed. 34, 2003.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do brasil*. Editores J. Leite & Cia, Rio de Janeiro, 1925.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu (et al). São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *O ethos, uma estratégia do discurso político*. In. _____. *Discurso político*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz e Fabiana Komesu. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2015.p. 113-166.

CORRÊA, Roberto. *Viola caipira 2*. Ed.Brasília: Viola Corrêa, 1989.

_____. *A arte de pontear viola*. 1ªed. Brasília, Curitiba: Autor, 2000.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1974.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso líteromusical brasileiro*. Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudo da Linguagem da PUC-SP, 2001.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In. DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.) *Gêneros textuais & ensino*. 2ªed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso líteromusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In. INDURSKY, Freda. *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sabra Luzzatto, 1999, p.15-22.

CUERVO, Luciane. *Reflexões sobre o conceito de musicalidade*. In. ABEMSUL- Encontro da Associação Brasileira de Educação Musical da Região do Sul, Santa Maria, 2008.

DAVALLON, Jean. A Imagem, uma arte de memória? In. ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2007. p.23-34.

DISCINI, Norma. *Ethos e Estilo*. In. MOTTA, Ana Raquel, SALGADO; Luciana (Org.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c. p. 33-54.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In. _____. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987, p.161-218.

DURHAN, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FOUCAULT, Michael. O *a priori* histórico e o arquivo. In._____. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baete Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2008, p. 143-149.

FREIRE, Paulo de Oliveira. *Eu nasci naquela serra: a história de Angelino Oliveira, Raul Torres e Serrinha*. São Paulo: Paulicéia, 1996.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda de viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. The interpretation of cultures. 1ª ed. Rio de Janeiro: LCT, 2013.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de viola - Poesia de circunstância*. Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique & COSSUTTA, Frédéric. *L'analyse des discours constitutants*. In. Languages, 29e année, nº 117, 1995, p.112-125.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes & UNICAMP, 3ªed., 1997.

_____. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzelles. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In. AMOSSY, Ruth(org.). *Imagens de si no discurso. A construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz (et al). São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa, Maria Emilia Amarante Torres. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *A Análise do Discurso e suas fronteiras*. Matranga, Rio de Janeiro, v.14 n.20, p.13-37, jan./jun.2007

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

_____. *Cenas da enunciação*. Sírio Possenti, Maria Cecília Perez de Souza- e- Silva. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. A noção de *ethos* discursivo. In. MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana (Org.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c. p. 11- 29.

_____. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Org. Maria Cecília Perez de Souza- e- Silva, Sírío Possenti. Trad. Adail Sobral (et al). São Paulo: Parábola, 2010.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Maria Cecília Perez de Souza- e- Silva, Décio Rocha. 6ªed. ampliada. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *Discurso e Análise do Discurso*. Trad. Sírío Possenti. 1ª ed, São Paulo: Parábola, 2015.

MALDIDIER, Denise. *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*. In. Mots, décembre, 1991, nº 29, p.108-110.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In. PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX-1890-1954*. Vol.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.153-213.

MICHAEL, Hall. Imigrantes na cidade de São Paulo. In. PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX-1890-1954*. Vol.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.121-152.

MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (org). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ªed., São Paulo: Contexto, 2008.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2ªed., São Paulo: 34, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. A canção popular- palavra e música- O poeta lírico- A música e a unidade primordial. In. _____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 48-50.

ORLANDI, Eni Pulcinelle. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 6^a ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

_____. Maio de 1968: os silêncios da memória. In. ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2^a ed. Campinas, SP: Pontes, 2007. p.59-70.

PÊCHEUX, Michel. A Análise do Discurso: três épocas (1983). In. GADET, Françoise & HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethania S. Mariani (et al). 2^aed. Campinas: EDUNICAMP, 1993, p. 311- 318.

_____. *Semântica e discurso*. Campinas: EDUNICAMP, 1995.

_____. Papel da memória. In. ACHARD, Pierre. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 2^a ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007, p.49-56.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: UFG, 1997.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. Política e poder público na cidade de São Paulo: 1889-1954. In. PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX-1890-1954*. Vol.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.15-51.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006b.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte e Ciência, Marília, São Paulo: UNIMAR, 2000.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUSA, Walter de. *Moda inviolada. Uma história da música caipira*. São Paulo: Quironlivros, 2005.

TATIT, Luiz. *Valores inscritos na canção popular*. Revista Música, São Paulo, v. 6, n. 1/2:190-202, maio/nov, 1995.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2^a ed. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____ & LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra. Análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2006.

_____. A música sertaneja. In. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. 7ª edição, São Paulo: 34, 2013, p.211-223.

TOTA, Antonio Pedro. Rádio e modernismo em São Paulo (1924-1954). In. PORTA, Paula (Org.) *História da cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX-1890-1954*. Vol.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.487-515.

VILELA, Ivan. O Caipira e a viola brasileira. In. PAIS, José Machado (org.) *SONORIDADES LUSOAFRO-BRASILEIRAS*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004.

WILLIAMS, Raymonds. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Documentário Globo Rural. *Os Tropeiros I, II e III*, 2006.