

Os traços intersemióticos do *ethos* discursivo na moda de viola Rosinha e Catimbau

The intersemiotics traits of the discursive *ethos* in the Rosinha and Catimbau moda de viola

Cristiane da Silva Ferreira¹

crisife@bol.com.br

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Anderson Ferreira¹

andersonferreirasp94@gmail.com

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO - Este artigo tem por escopo analisar os traços intersemióticos revelados no *ethos* discursivo na canção *Catimbau*. Buscamos verificar em que medida estes traços revelam aspectos identitários e práticas socioculturais do homem caipira na moda de viola, a qual pode ser considerada uma das principais práticas musicais e discursivas da cultura brasileira. Selecionamos, como *corpus* de análise, a canção *Catimbau*, tomada aqui como discurso, composta por Teddy Vieira e Carreirinho e gravada pelos músicos e instrumentistas Tião Carreiro e Pardinho. Deste texto, separamos, sete recortes no processo linear da narrativa cancionista. Os enunciados separados visam a mobilizar o plano intersemiótico por nós aqui referido, todavia o discurso contido no plano global da canção será tomado no campo da narrativa caipira, ou seja, da prática sociocultural conhecida como moda de viola. Dito isto, faz-se necessário saber que, para dar conta do objetivo da análise, mobilizamos uma dialética de quadros teóricos advindo da Análise do Discurso e da Semiótica da Canção. Da primeira, como base nos estudos de perspectiva enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau, mobilizamos a categoria de cenografia e de *ethos*. Da segunda, no quadro teórico da Semiótica da Canção estudada por Luiz Tatit, operamos com que o autor chama de projeto geral de dicção do cancionista, qual seja: a figuratização, a passionalização e a tematização e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro. A análise do *corpus* selecionado revela que o enunciador investe-se de um *ethos* que valoriza as práticas identitárias e as práticas sociodiscursivas alojadas na memória discursiva do ouvinte/coenunciador. Com efeito, estamos diante de um arquivo sociocultural e discursivo-musical da sociedade, e, em última instância, de um patrimônio imaterial da cultura brasileira.

Palavras-chave: moda de viola, traços intersemióticos, *Ethos* discursivo.

ABSTRACT - This article has in scope to analyze the intersemiotics traits revealed in the discursive *ethos* in *Catimbau* song. We seek to ascertain to what extent these traits reveal identity aspects and socio-cultural practices of countrified man in moda de viola, which can be considered a major musical and discursive practices of Brazilian culture. We selected as the analysis *corpus*, the *Catimbau* song, taken here as discourse, composed by Teddy Vieira and Carreirinho and recorded by musicians and instrumentalists Tião Carreiro and Pardinho. From this text, apart seven indentations in the linear process of Brazilian songbook narrative. Separate statements are intended to mobilize the intersemiotics plan for us here cited, however the speech contained in the overall plan of the song will be taken in the field of countrified narrative, that is, and the socio-cultural practice known as moda de viola. Said that, it is necessary to know that, to handle for the purpose of analysis, we mobilize one dialectics of theoretical frameworks arising from the Discourse Analysis and Semiotics Song. The first, based on studies of enunciation-discursive perspective of Dominique Maingueneau, we mobilize the category of scenography and *ethos*. The second, in Semiotics of the theoretical framework Song studied Luiz Tatit, we operate with the author calls the general project of diction of the songwriter, namely: the figurativization, passionalization and relay the dominance of one process over the other. The analysis of *corpus* selected reveals that the utterer is invested an *ethos* that values the identity practices and socio-discursive practices housed in the discursive memory of the listener/coenunciator. Indeed, we are facing a socio-cultural and discursive musical file of society, ultimately, an intangible heritage of Brazilian culture.

Keywords: *moda de viola*, intersemiotics traits, discursive *Ethos*.

¹ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Rua Monte Alegre, 984, Perdizes, 05014-901, São Paulo, SP, Brasil.

Considerações iniciais

Examinamos, neste artigo, os traços intersemióticos do *ethos* discursivo na moda de viola Rosinha e Catimbau². No caso da canção trata-se de algo pouco estudado no campo do discurso, uma vez que lidamos com a dificuldade de, num artigo científico, por exemplo, não dispormos do áudio da canção. Tal dificuldade tem sido superada por alguns estudiosos que se dispõem a construir um aparato teórico-metodológico que visa à análise da canção, como é o caso do semiótico Luiz Tatit. Também, por outros, como Maingueneau que procura propor categorias que não desprezem a possibilidade do diálogo entre a materialidade discursiva e a semiótica. Eis, portanto, nosso aparato teórico-metodológico composto, de modo interdisciplinar, da Semiótica da Canção, proposta por Tatit (2012) e dos estudos de Maingueneau (1997, 2006, 2008a, 2008b) acerca das categorias de *ethos* discursivo e de cenografia. Esta última, embora não tenha sido o foco de nosso estudo, avanta a própria possibilidade de constituição do *ethos* discursivo. Neste sentido, procuramos reexaminá-la, de modo breve, no intuito de localizar o dizer caipira. Em outras palavras, o enunciador fala sempre de um lugar ao construir sua imagem, portanto, o lugar torna-se mais relevante à medida que situa o coenunciador na dimensão rural, no campo, nas zonas distantes e peculiares dos rincões do Brasil caipira. De outro modo, a cenografia mobiliza cenas de fala validadas na memória do ouvinte/coenunciador, o que contribui, entre outros fatores, para a construção de um *ethos* de sujeito caipira, revelando, assim, aspectos identitários e práticas socioculturais do homem do campo na voz do violeiro.

A parte disto, tencionamos responder em que medida o *ethos* discursivo, apreendido em sua dimensão intersemiótica, isto é, em seu estatuto discursivo-musical, também, concorre para revelar aspectos identitários e práticas socioculturais do homem caipira na moda de viola Rosinha e Catimbau, produzida, em São Paulo, na década de 1950. Para além do estereótipo do sujeito caipira, construído por meio de diversas práticas discursivas e semióticas, é necessário assinalar não apenas a existência de uma identidade pouco afetada pelos valores e crenças de uma sociedade globalizada, como também a modinha como prática cultural resistente ao atravessamento destes valores e crenças. Este fato evidencia que o conjunto de práticas socioculturais realizadas por estes sujeitos continuam, de certo modo, vinculados à cultura da oralidade: fio esguio e teso pelo qual se conduz certa tradição.

Faremos, portanto, o seguinte percurso. Na primeira seção recuperamos, de modo breve, a origem da

moda de viola, a presença dos violeiros e sua relevância na cultura brasileira. Na segunda seção, apresentamos as propostas da Semiótica da Canção de Tatit (2012) e as categorias de *ethos* discursivo e de cenografia de Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2008c, 2011). Em seguida, propomos uma análise de sete recortes da moda de viola Rosinha e Catimbau, apresentados nos termos da Semiótica da Canção. Por fim, fizemos uma breve consideração final para responder a questão supracitada.

A moda de viola no cancioneiro caipira

Oriunda do Romancero Ibérico, a moda de viola é um dos mais importantes estilos musicais que compõe o cancioneiro caipira. 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. O público, absorto neste universo, assume o papel de ouvinte para atentar-se ao que é “co-cantado”.

Antes com presença de coreografia, a canção de moda de viola passou, nos bairros rurais, a ser executada por violeiros que tinham como público as pessoas da região que paravam para ouvir suas histórias cantadas. 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 Romancero”.

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. 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.

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

² Vale lembrar aqui que a inclusão do nome Rosinha no título deste artigo diz respeito a certa prática discursiva no âmbito dos violeiros e de seus ouvintes ao se referirem a supracitada canção, quase sempre como “Rosinha e Catimbau” e não apenas *Catimbau*, nome original da canção, dado pelos compositores Teddy Vieira e Carreirinho.

com o dom nunca conseguiria tocá-la, a não ser que faça um pacto-com-o-outro-lado”.

No Brasil, Nepomuceno (1999) enumerou algumas crenças e simpatias associadas ao violeiro, cuja habilidade era atribuída ao pacto com santos ou com o demônio. Uma 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.

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 (1999). 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).

Um violeiro que merece destaque 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*.

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.

Por fim, reforçamos que não é por acaso que os violeiros recebem o reconhecimento do ouvinte, posto que ele é o 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. Atualmente, a moda de viola é ainda veiculada com intensidade na sociedade brasileira, sobretudo em regiões onde se disseminou a cultura do homem caipira, sendo passada de geração para geração.

A semiótica da canção e o *ethos* discursivo

Tatit (2012) desenvolveu a Semiótica da Canção após constatar que às canções populares, em comum, subjaz

uma base de entonação análoga aos tonemas da fala, como se o cancionista³ estivesse instruindo quanto a um modo de dizer. Para apreender essa entonação, o autor propôs projeto de dicção do cancionista (Tatit, 2003) denominados de *figuratização*, *passionalização* e *tematização*. Cada um destes processos revela como o enunciador compatibiliza os elementos linguísticos e melódicos que se manifestam na sua maneira de dizer. Conforme Tatit (2003, p. 8) “a presença simultânea da tematização, da passionalização e da figuratização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre outro constituem o projeto geral de dicção do cancionista”.

Assim, na figuratização, a melodia submete-se às inflexões da fala, pois a voz que fala sobrepuja-se à voz que canta, criando efeitos de sentido de verdade enunciativa. Há, ainda, 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/coenunciador) num aqui/agora, evidenciando a entoação linguística que eclode no discurso da moda de viola. Com efeito, o coenunciador 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.

Na passionalização, o prolongamento das vogais e a 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. É o sentimento e as emoções do sujeito que ganham destaque.

Na 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 ocasionam na redução do fluxo de informações. Conforme Tatit (2012), essa aceleração privilegia o ritmo e sua sintonia com o corpo, configurando-se em estilos musicais que mobilizam a ação, como o *rock*, por exemplo.

³ Tatit emprega o termo cancionista para designar não só o compositor, mas também o intérprete.

No mais, vale ressaltar que estes processos apreendidos no diagrama melódico proposto por Tatit (2012), conforme veremos na análise, não se excluem, uma vez que aparecem em caráter dominante, recessivo ou residual. O discurso da moda de viola pode, por exemplo, empregar a figurativização como projeto entoativo principal e apresentar a passionalização em caráter residual.

Dito isto, conjecturamos que há, na constituição do *ethos* discursivo do enunciador/cancionista, traços musicais mobilizados pelas noções de figurativização, passionalização e tematização. Lembramos que os traços musicais fazem parte da noção de prática intersemiótica postulada por Maingueneau (2008a). Deste modo, como já faz parte dos estudos no campo do discurso na contemporaneidade, a dimensão semiótica não pode ser desconsiderada no processo de análise de textos multimodais. O problema, no caso do objetivo de análise, é que precisamos apreender a dimensão intersemiótica sem apontar uma dissociação no que concerne ao aporte para a construção do *ethos* do enunciador/cancionista, já que se trata de uma tradição fundada na oralidade.

Deste modo, para demonstrar a correspondência intersemiótica no campo da canção, o fato de o leitor não ouvir a canção no momento da leitura do discurso em análise, torna-se um complicador. A ausência da melodia, no caso de atribuir um *ethos* ao processo de passionalização, deve ser suprida pelo analista por meio da apreensão, num só golpe, do discursivo e do melódico. Aliás, o contorno melódico que incita aspectos sentimentais e memórias elevados pelo enunciador/cancionista se mostra simétrico entre o domínio verbo-musical. Na verdade, não apenas simétrico, mas coadunado na oralidade entoada. Esta que constitui no bojo do sentimental-memorial, isto é, da passionalização-discurso o *ethos* do enunciador/cancionista.

Nesta perspectiva, a dimensão sentimental-memorial remete à memória discursiva. O interdiscurso constituído na moda de viola toma-se por uma memória interna e outra externa. A primeira cria enunciados produzidos no próprio interior do discurso da canção, a segunda remete a discursos anteriores no campo da cultura caipira. Em última instância, a tradição se mantém, pois o discurso apoia-se numa Tradição anterior, mas cria sua própria Tradição, constituindo uma prática sociocultural localizável na contemporaneidade.

Como destaca Ferreira (2015), na fala, a voz humana estabelece linhas de inflexão sonora, as quais decorrem de variações de altura e intensidade dos sons emitidos. Tais variações, que resultam dos estados emocionais do enunciador e se projetam sobre a voz, são captadas também na melodia da canção. Desta forma, o modo de enunciação diz respeito à maneira de dizer do discurso. Este dizer, em nossa perspectiva, está intrincado ao dizer melódico, isto é, à dimensão intersemiótica.

De outra forma, na análise do discurso, temos a vantagem de mobilizar noções advindas de outras disci-

plinas para captar a presença da materialidade melódica, uma vez que consideramos seu aspecto determinante na constituição do *ethos*. Uma noção bem-vinda diz respeito aos *modos de enunciação* no quadro de uma semântica global proposta por Maingueneau (2008a).

O modo de enunciação postulado por Maingueneau (2008a) sugere uma correspondência com a gramática ritmo-melódica formulada por Tatit (2003, 2012). No caso deste último autor, o modo de enunciação pauta-se por alguns aspectos no quadro da oscilação temporal. O primeiro refere-se à concentração melódica a qual “[...] acusa a celeridade do *continuum* melódico e a moderação no uso do espaço de tessitura, como que destacando a importância da progressão horizontal” (Ferreira, 2015, p. 50). O segundo diz respeito à expansão que, ao contrário da concentração, a duração é regida pelo tempo num processo de contração/extensão, numa conformidade com o dizer do enunciador/cancionista. Ambas as categorias (concentração e expansão) afetam o regime melódico das canções. Desta articulação, consideramos a noção intersemiótica do *ethos* discursivo. Logo, como o *ethos* discursivo contribui para legitimidade do discurso, seu estatuto intersemiótico ressoa de modo significativo em uma “maneira de dizer”.

Há, neste processo, uma desaceleração que implica no modo de enunciação. Sua forma mais intensa consiste na tonalização a qual sugere a valorização dos tons na escala tonal, bem como nos extremos das notas musicais cantadas em terças paralelas, usual na música sertaneja, que podem ser alongadas. Como podemos observar na partitura a seguir, em especial, nos compassos [15 ao 17], [30 e 31] e [33 e 34].

Evidentemente, a divisão acima não representa o cantar “desacelerado” do enunciador/cancionista, mas serve-nos para fazer alguns apontamentos. Por exemplo, todas as estrofes têm a mesma melodia, tal qual apresentamos acima. Esta configuração musical permite-nos considerar a categoria de cenografia como “um processo de círculo paradoxal no qual a enunciação, por sua própria maneira de desdobrar seus conteúdos, deve legitimar a situação de enunciação que torna possível” (Maingueneau, 1998, p. 21). Com isso, é possível mobilizar a oralidade entoada, própria da moda de viola e, por conseguinte, seu estatuto intersemiótico na construção do *ethos* discursivo.

A canção Catimbau, de outro modo, não se sustenta por um aparato harmônico complexo. Há apenas dois acordes executados na viola caipira para iniciar cada estrofe, o que valoriza as vozes em terças dos enunciadores/cancionistas. Um canto *a capella*, que, em seu caráter de oralidade, constitui a cenografia para contar uma história: uma narrativa linear mobilizadora de aspectos identitários e práticas socioculturais do sujeito caipira. Toda evocação discursiva-musical constitui traços intersemióticos do *ethos* deste sujeito. Seu falar lento, melódico, sentimental, prosador, impõe uma ruptura entre os compassos de

Rosinha e Catimbau

Teddy Vieira e Carreirinho

Figura 1. Partitura, Rosinha e Catimbau.

Figure 1. Sheet music, Rosinha and Catimbau.

desaceleração - difíceis de serem divididos numa partitura tradicional. O enunciador, deste modo, recupera um tom e uma vocalidade no discurso de moda de viola.

No entanto, o *ethos* discursivo emerge da cenografia constituída na e pela enunciação. Trata-se de verificar que a cenografia, em nosso *corpus* de análise, vai sendo construída por meio da oralidade entoada na moda de viola, portanto, pelo agenciamento associativo entre letra e melodia. A categoria de cenografia, nos estudos de Maingueneau (1997, 2006, 2008b), é compreendida no quadro das cenas da enunciação. O autor ao constatar que “[...] um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada” (Maingueneau, 2006, p. 250) propõe o conceito por meio de uma metáfora com o campo teatral: a noção de cenas. Com efeito, um texto não se resume a um conjunto de signos inertes dispostos simplesmente um ao

lado do outro, isentos de qualquer propósito e estratégia. Apreendida no interior dos enunciados, a cena de enunciação relaciona-se, também, com os dêiticos, responsáveis pelas coordenadas pessoais, espaciais e temporais.

Maingueneau, assim, propõe três dimensões para as cenas da enunciação, quais sejam: a cena englobante, a cena genérica e cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, a cena genérica corresponde ao gênero do discurso, em nosso *corpus* de análise refere-se, respectivamente, ao discurso artístico e à moda de viola, e, por fim, a cenografia, que é instituída pelo próprio discurso (Maingueneau, 2008b).

Conforme enfatiza o autor, a cenografia não é um cenário pré-construído, determinado; é a própria enunciação que, à medida que se desenvolve, vai sendo construída. Tal que a cenografia não deve ser encarada

como um simples quadro enunciativo. Atuando de forma dinâmica e criativa, ela acaba por englobar uma série de recursos linguístico-discursivos para que faça sentido e conquiste a adesão do coenunciador a um determinado posicionamento. Ela, com efeito, está integrada ao *ethos* discursivo, participando, ambos, de um processo de enlaxamento que visa a validar a própria enunciação. Por isso, o *ethos* discursivo não pode ser tomado isoladamente.

Em nosso quadro de análise, contudo, a cenografia engendra não apenas recursos linguístico-discursivos, mas a oralidade entoacional do enunciador/cancionista. Neste caso, a cenografia mobiliza cenas validadas da memória que instauram o lugar do ouvinte e não apenas do coenunciador. De fato, é o ouvinte que é apreendido na cena da “história” caipira que se desenrola por meio da enunciação/entoação. Este processo intersemiótico supõe um *ethos*: implica “certa representação do corpo de seu responsável” (Maingueneau, 1998, p. 60).

Ao contemplar o estudo do *ethos* no quadro teórico da AD, Maingueneau (2001) inova quando propõe que todo discurso, seja escrito ou oral, é sustentado por uma vocalidade, por meio da qual podemos reconhecer um enunciador encarnado. Para ele, há um enunciador que é responsável pelo que enuncia no texto e que difere do autor empírico. O *ethos* discursivo é um processo interativo, que visa a levar o outro a se identificar, além de sua dimensão verbal, no sentido retórico, há um corpo investido de valores socialmente aceitos ou rejeitados. Como todo texto escrito ou oral é dotado de um tom, cuja função é dar autoridade ao que é dito, é por meio dele que o coenunciador constrói uma representação do corpo do enunciador.

A instância subjetiva que emerge no discurso passa a desempenhar o papel de fiador, imputando-lhe a responsabilidade do que é dito. Mesmo os textos que se recusam a mostrar a presença do enunciador são detentores de um fiador. Ao fiador, o enunciador atribui 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. O conceito de *ethos* proposto por Maingueneau (1997, 2001, 2006, 2011), portanto, vai além da dimensão verbal, pois cinge sobre uma concepção mais encarnada do *ethos*.

O caráter e a corporalidade provêm de um conjunto de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais se apoiam a enunciação. No caso de nosso *corpus*, as representações valorizadas são a coragem do homem caipira e sua destreza com as lidas do seu meio, a magia da vida na roça e a labuta caipira. Tais representações são denominadas por Maingueneau (2001) como estereótipos culturais, os quais pertencem aos domínios da literatura, fotografia, cinema, publicidade. 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” (Maingueneau, 2008c, p. 17).

A incorporação não se restringe somente à identificação de um fiador na cena enunciativa, ela compreende um mundo ético do qual o fiador faz parte, como enfatiza Maingueneau (2008b). Para além do mundo ético, há situações estereotipadas que se associam a um comportamento e com as quais o coenunciador é levado a se identificar: o amor entre dois jovens de classe social diversa; a antiga problemática do amor impossível; a coragem do homem, a meiguice e a sedução da mulher. 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 e restrições que são determinadas pelo seu posicionamento.

Rosinha e Catimbau: Ai que morte separou, ai

A canção Rosinha e Catimbau, tomada aqui como discurso, tem como tema uma história de amor entre dois jovens namorados de classe social diferente: ela é de família rica, ele é de origem pobre *Rosinha família rica* [5] / *Catimbau era um coitado* [6]. Rosinha, apesar de ser rica, estava gostando de Catimbau, cujas virtudes eram sua honra, força e valentia: *Capataz de uma fazenda* [7] / *Mas trabaiaador honrado* [8] / *Adomava burro* [9] / *No laço era respeitado* [10]. Ao encontrarem-se sozinhos *Lá no arto do espigão* [14], o rapaz insiste em ganhar um beijo da moça. No entanto, Catimbau ganhou apenas uma promessa de Rosinha de que iria reencontrá-lo na festa de São João e, quem sabe, lhe dar o beijo.

Chegada à festa, os dois se reencontram no meio de todo o povo. O pai de Rosinha, sem nada saber, pergunta a todos os homens presentes quem deles teria coragem de *Mostrar ciência no laço* [33] *Pra laçar boi Ventania* [34]. Mas, como se tratava de um boi bem bravo, todos recuaram, inclusive, Catimbau: *Chamaram então Catimbau* [37] *Mas ele não atendeu* [38]. Rosinha, então, pediu a Catimbau para que ele fosse laçar o boi. Mesmo com receio, Catimbau encorajou-se ao lembrar-se da promessa de Rosinha e lhe disse: *Mas depois eu quero o beijo* [47] *Ai que você me prometeu, ai...* [48].

Catimbau, bom de laço, *No seu bragado amontou* [50] e laçou boi Ventania, mas, por má sorte, a corda laçada ao boi, enrolou em seu próprio pescoço *Com o pealo que o boi deu* [59] / *Sua cabeça decepou, ai* [60]. A relação entre Rosinha e Catimbau, desta forma, foi interrompida de forma trágica por causa da morte do rapaz. Contudo, Rosinha cumpriu o que prometeu *Catimbau prometi um beijo* [65] / *Receba, agora eu te dou* [66] / *Na boca do seu amado* [67] *Tristemente ela beijou* [68].

De início, o discurso engendra a cenografia de uma conversa, uma prosa, pois a instância enunciativa

Texto 1: Catimbau⁴

1 Tive lendo no romance	37 Chamaram então Catimbau
2 De um casal de namorado	38 Mas ele não atendeu
3 De Rosinha e Catimbau	39 Rosinha disse:
4 Dois jovens apaixonado	40 “Meu bem vai fazer o pedido meu”
5 Rosinha, família rica,	41 Catimbau é corajoso,
6 Catimbau era um coitado,	42 Mas nessa hora tremeu, ai
7 Capataz de uma fazenda	42 Depois de um sorriso amargo
8 Mas trabalhador honrado	44 Pra Rosinha respondeu:
9 Domava burro bravo,	45 “Eu vou laçar esse touro
10 No laço era respeitado	46 Pra te mostrar quem sou eu
11 Um caboclo destemido,	47 Mas depois eu quero um beijo
12 Ai, por todos era admirado, ai	48 Ai, que você me prometeu, ai...”
13 Catimbau encontrou Rosinha	49 Catimbau mais que depressa
14 Lá no arto do espigão	50 No seu bragado amontou
15 Por se ver os dois sozinho,	51 Chegou a espora no macho
16 Quis aproveitar da ocasião	52 E a laçada ele aprontou
17 Catimbau pediu um beijo,	53 A laçada foi certa
18 Rosinha disse que não, ai	54 Que o povo se admirou, ai
19 Ela bem estava querendo,	55 Catimbau foi infeliz,
20 Mas não deu demonstração	56 O bragado se atrapaiou
21 De tanto que ele insistiu	57 O laço fez uma vorta,
22 Ela deu uma decisão	58 No seu pescoço enrolou
23 Vamos deixar pra outro dia	59 Com o pealo que o boi deu
24 Ai, para as festas de São João, ai	60 Sua cabeça decepou, ai
25 Passaram esses cinco mês,	61 Trouxeram a cabeça dele,
26 Chegou o esperado dia	62 Rosinha nela pegou
27 Rosinha estava mais linda,	63 Chorando desesperada,
28 Como uma flor parecia	64 Desse jeito ela falou:
29 A festa estava animada,	65 “Catimbau prometi um beijo,
30 Todos com grande alegria	66 Receba, agora eu te dou.”
31 Quando o pai de Rosa veio	67 Na boca do seu amado
32 Perguntando quem queria	68 Tristemente ela beijou
33 Mostrar ciência no laço	69 Esse é fim de uma história,
34 Pra laçar o boi Ventania	70 Dando provas que se amou
35 Os vaqueiro amedrontado	71 Rosinha e Catimbau,
36 Ai, todos eles se escondia...	72 Ai, que a morte separou, ai.

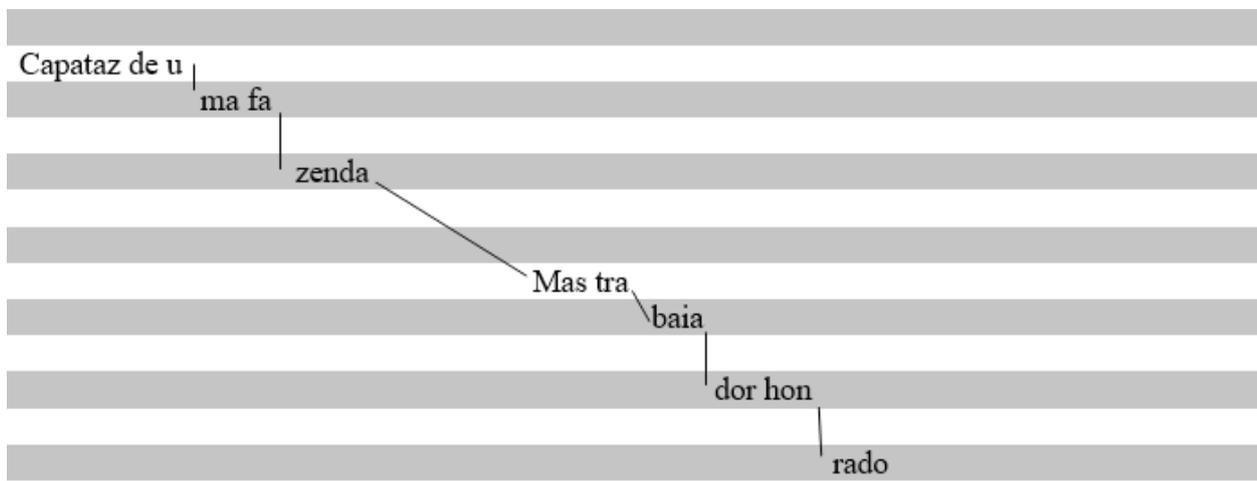
propõe-se a contar, de maneira informal e espontânea, uma história de amor entre dois jovens. O enunciado *Estive leno um romance* exprime uma ideia contínua que acena para uma vocalidade, aparentemente, despretensiosa, que visa a estabelecer interação com o coenunciador, conforme aponta os versos [1], [2], [3] e [4] do Recorte 1.

O enunciador, ao especificar a fonte de seu discurso, em *Estive leno num romance* [1] tem como objetivo legitimá-lo, além de chamar a adesão do coe-

nunciador para a história a ser enunciada. À medida que o discurso avança, o coenunciador é, então, enlaçado para a cenografia do romance, como atesta o enunciado *De um casal de namorado* [2] *De Rosinha e Catimbau* [3] *Dois jovens apaixonado* [4]. O item lexical 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.

⁴ *Modas de Viola Classe A – Vol. 3.* Tião Carreiro e Pardinho. Continental, Warner Music Brasil. 857382222-2. © 1981. (P) 2000. Faixa 08, *Catimbau*. Compositores: Carreirinho e Teddy Vieira.

Recorte 3



turno, legitima o seu dizer, além de conferir-lhe credibilidade para proferir tal discurso. Por isso, o *ethos* que apreendemos neste discurso se compadece com a situação do jovem Catimbau.

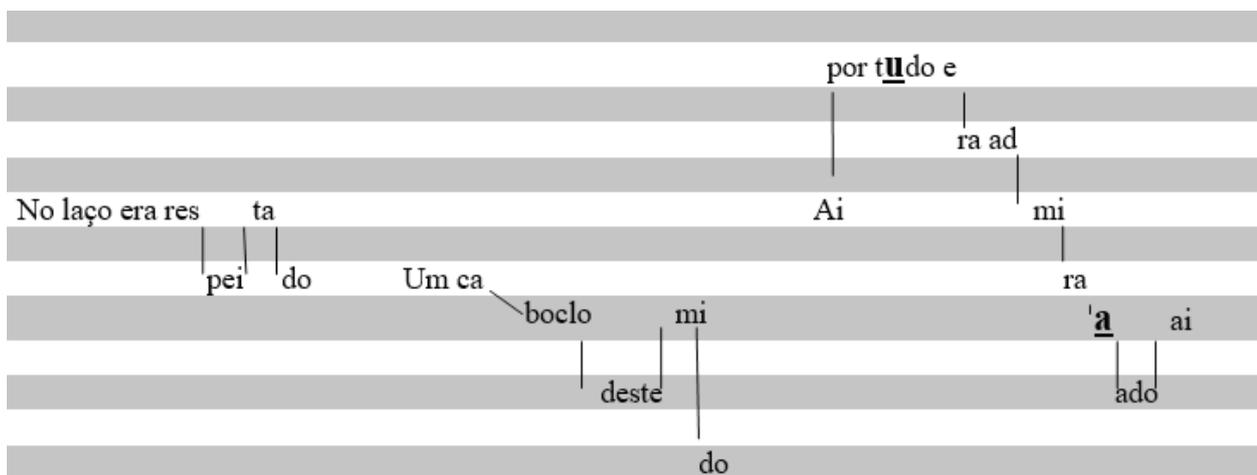
O enunciador assume também o papel de fiador, na medida em que se coloca como responsável por aquilo que enuncia no discurso. Deste modo, o seu mundo ético, ativado nesse discurso, critica o fato de o dinheiro mover as pessoas, bem como servir-lhes de parâmetro para julgar o caráter do outro. O fiador defende que há outros valores mais importantes a serem considerados nas relações humanas, objetivando, com isso, conquistar a adesão do coenunciador.

Os enunciados do Recorte 3 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 coenunciador 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 presentifica como uma fonte de verdade e sabedoria para o coenunciador. Por isso, é na esfera do trabalho que Catimbau conquista reconhecimento, configurando-se no universo masculino.

Recorte 4



No enunciado *No laço era respeitado/Um caboclo destemido*, a entonação 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. Deprendemos que, no mundo ético do fiador deste discurso, os itens lexicais *respeitado e destemido* sobrepujam-se ao dinheiro e ao *status* social elevado, uma vez que 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 entonação 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 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, já 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 coenunciador a aderir ao sentimentalismo do enunciador.

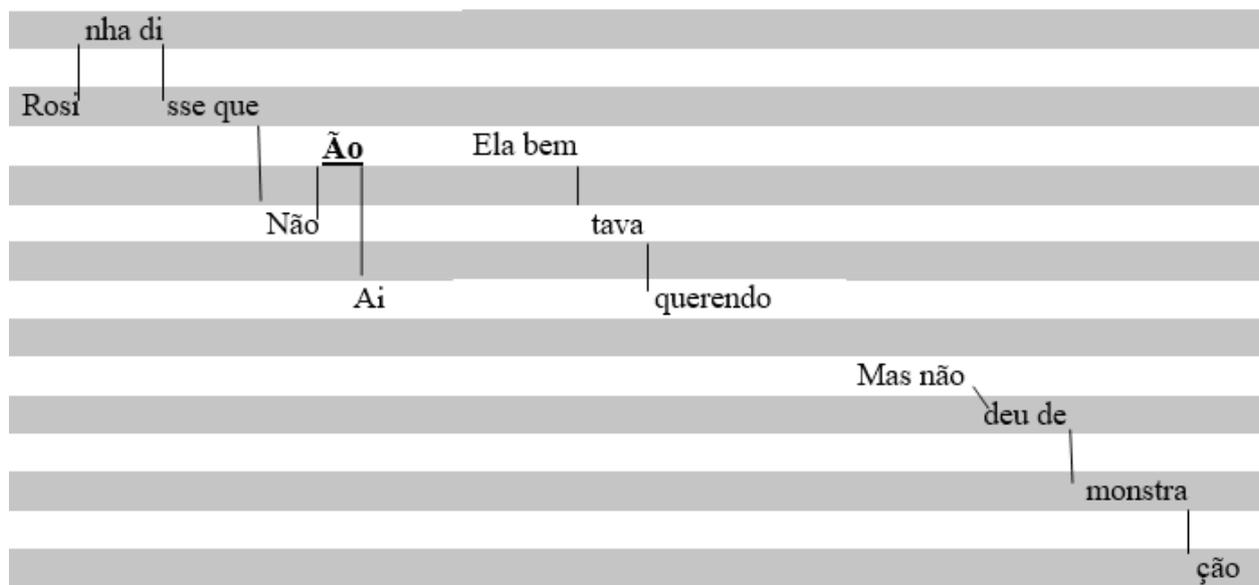
Considerando o discurso no interior do interdiscurso, identificamos, também, reminiscência do discurso da sedução feminina no Recorte 5.

A passionalização manifestada no enunciado Rosinha *disse que não, ai* produz um tom de profunda lamentação. A entonação 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-se na dimensão melódica, inferimos que a entonação de voz, em *Mas não deu demonstração*, ao atingir a nota mais grave do diagrama melódico, gera efeitos de sentido de asseveridade, certeza. Revela-se, portanto, um *ethos* discursivo que não aceita ser contrariado na esfera do relacionamento amoroso, uma vez que defende que a palavra do homem deve predominar. O coenunciador 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, já que se trata de um discurso gerador de polêmica.

A análise aponta que o discurso da moda de viola não se aparta de uma sociedade “ruralizada”, pois reflete um *ethos* cultural que dialoga e interage com o coenunciador 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 propagam comportamentos, ideias e valores. Reiteremos que o seu modo de dizer é determinan-

Recorte 5



te para que o coenunciador venha aderir às ideias que são materializadas no e pelo discurso. Por isso, entendemos que o *ethos* e seus traços intersemióticos são fundamentais na constituição da imagem do sujeito deste discurso.

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. 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.

A figurativização presente no enunciado acima gera efeitos de sentido que conferem verdade ao que se diz, uma vez que a melodia submete-se 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.

No recorte a seguir, o enunciado *Sua cabeça decepou, ai*, identificamos que 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 coenunciador.

Em contrapartida, o enunciado *Trouxeram a cabeça dele / Rosinha nela pegou*, marcado pela figurativização, indica que o enunciador se recompôs 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 coenunciador a vitimizar Catimbau, já que este perde a cabeça por Rosinha, justamente como fora insinuado no discurso. 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.

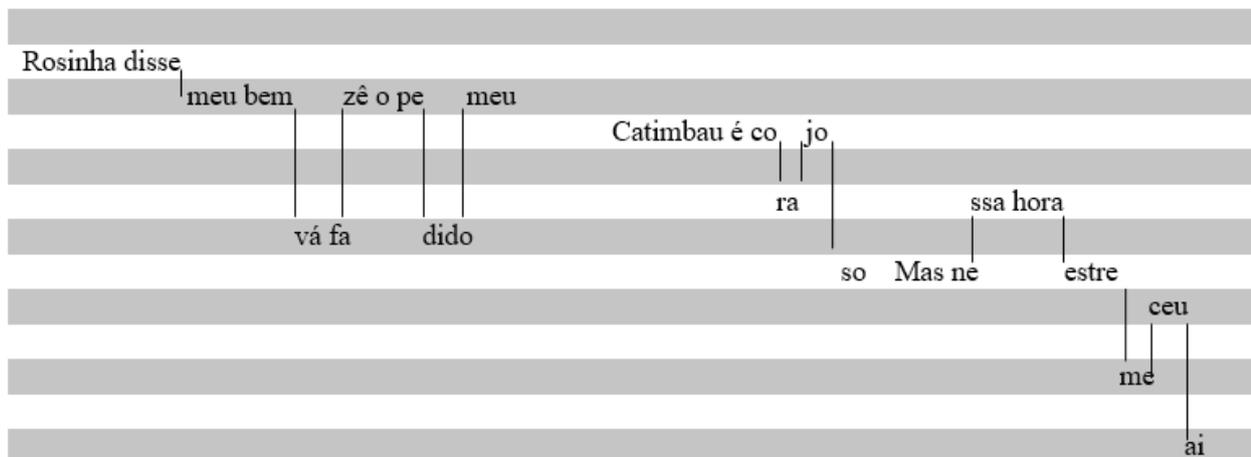
Contudo, o interdiscurso ou a memória discursiva asseguram esses efeitos de sentido, pois evocam o campo discursivo bíblico, mais especificamente o relato de Mateus 14:6, do Novo Testamento. Conforme o relato, Salomé, uma mulher sedutora e provocante, após ser cortejada pelo rei Herodes, foi convencida pela mãe a pedir a cabeça de João Batista: “Dá-me aqui, num prato, a cabeça de João, o Batista”.

É exatamente nesta passagem que identificamos a relação entre Salomé e Rosinha, dado que o enunciador insinua que os seus dizeres condenaram à morte, respectivamente, João Batista e Catimbau. Diante dessas considerações, o *ethos* discursivo que se revela é machista e patriarcal, cujo discurso serve de admoestação ao coenunciador, para que não se deixe seduzir pelo discurso feminino. Portanto, o coenunciador é advertido as possíveis consequências no campo da sedução feminina.

Além disso, devemos considerar que o posicionamento do qual o enunciador faz parte não consente uma relação amorosa indiferente à condição socioeconômica do pretendente. Por isso, podemos conjecturar que o enunciador pertence à classe social menos abastada. Tal assertiva sustenta-se no fato de que o público era, em sua maioria, composto pela classe mais baixa da sociedade, que compreendia, sobretudo, os migrantes rurais⁵.

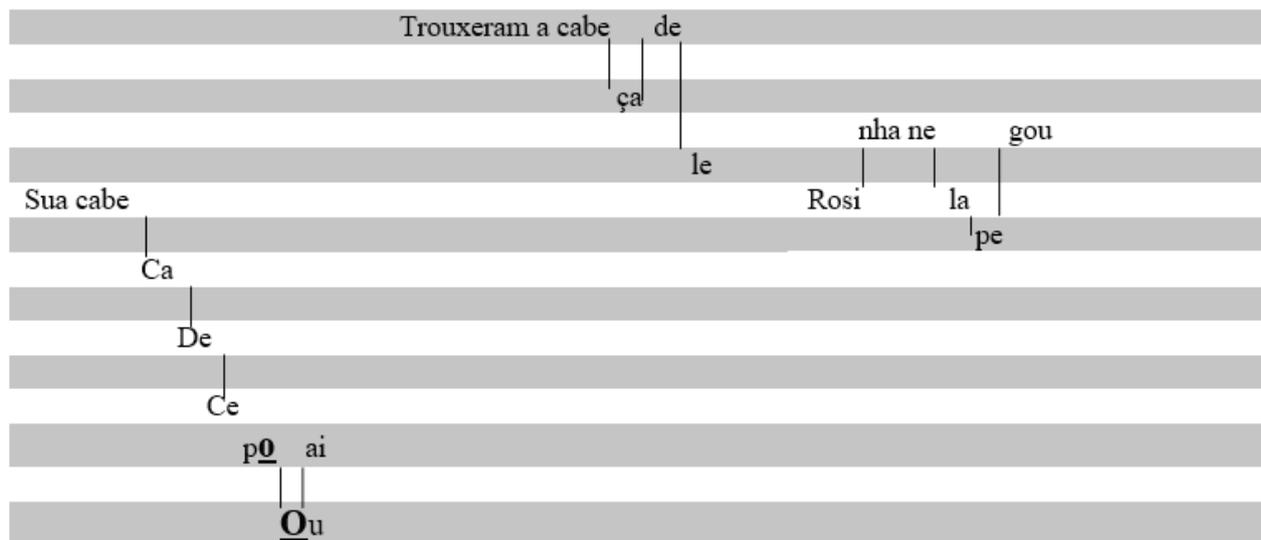
Vale destacar que o discurso Rosinha e Catimbau foi produzido em uma São Paulo que se consolidava no

Recorte 6



⁵ Hoje, embora ainda existam cisões sociais profundas no campo rural, o público se expandiu, não são apenas as pessoas menos abastadas cultoras dessa prática, mas também toda comunidade envolvida neste espaço, haja vista o sucesso que grande violeiros ainda fazem no interior no Brasil em eventos promovidos pela indústria cultural.

Recorte 7



cenário econômico e era impulsionada pela forte industrialização. Contudo, o discurso da moda de viola contrasta com essas condições sócio-históricas. Ele promove uma identificação entre enunciador e o coenunciador, de modo a garantir a este último, uma adesão ao discurso, conduzido pela melodia da canção e todos os fatores socioculturais e míticos que rodeiam o *ethos* do violeiro e seu lugar social ruralizado.

Considerações finais

A categoria de *ethos* discursivo, proposta por Maingueneau, nos permite lançar um olhar singular para o discurso da moda de viola, na medida em que revela aspectos referentes à identidade, às relações interdiscursivas e aos aspectos históricos e socioculturais. Tendo em vista que o *ethos* implica uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, assumimos que a incorporação de seus traços intersemióticos produz efeitos de sentido que atuam no funcionamento discursivo da moda de viola selecionada. Entendemos que a constituição do *ethos* discursivo no gênero de discurso canção se dá a partir da compatibilidade entre discurso e melodia, não sendo viável apreendê-lo somente por meio da dimensão verbal e/ou musical.

Assim, conforme o gráfico melódico do texto selecionado, pudemos identificar uma vocalidade coercitiva, que induz o coenunciador a aderir ao seu discurso por meio da entoação melódica e da exploração dos tonemas, postulados por Tatit (2012). Situados no fechamento enunciativo, os tonemas descendentes, ascendentes e suspensivos captam as oscilações tensivas da voz, de forma a revelar o *ethos* do enunciador. Os momentos tensos são revelados em saltos intervalares e na ampliação da

tessitura, produzindo efeitos de sentido que despertam a atenção do coenunciador. Os tonemas descendentes confirmam uma vocalidade certa do que diz, gerando um efeito de sentido de asseveridade.

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 enuncia para legitimar a cenografia e, com isso, conquistar a adesão do coenunciador. Dessa forma, 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 coenunciador, camuflando o sistema de coerção e restrição da moda de viola. A tematização manifesta-se em caráter recessivo, dado que foco é a narrativa em si. A tematização é identificada na regularidade do ritmo das estrofes, de modo que não interrompa o fluxo do relato oral, mas sem perder de vista a cena englobante e a cena genérica.

Portanto, o discurso e a melodia se coadunam na produção dos efeitos de sentido, devendo ser apreendidas de uma só vez. A entoação melódica induz o coenunciador a sentir exatamente aquilo que o enunciador deseja que esse perceba. Nesse sentido, entendemos que a entoação é coercitiva e reguladora de sentidos.

Na análise, identificamos também que o preceito religioso, mais especificamente o de viés católico, compõe uma das práticas discursivas do homem caipira. Os dizeres do enunciador são validados pelo atravessamento do campo discursivo religioso, o qual tem forte adesão do público da moda de viola. A valorização do trabalho braçal e honesto, bem como o discurso machista, de virilidade constituem práticas identitárias deste universo, recuperadas pela memória discursiva do coenunciador.

A cenografia implica o uso de uma linguagem que seja condizente com a corporalidade revelada. Logo, temos um sujeito descriminoso, destituído de *status* social, um sujeito que exprime de maneira genuína e espontânea. A verificação do primado do interdiscurso sobre o discurso sugere, ao sujeito que enuncia, um *tom* específico no campo lexical do mundo rural a fim de assumir um compromisso com a verdade e com os valores e práticas 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, sem quase nenhum monitoramento, para promover empatia e interação entre enunciador e coenunciador, de forma a demarcar esse discurso lítero-musical como uma produção artística e cultural oriunda no mundo rural, circunscrevendo todos os sujeitos inseridos neste mundo, não obstante a sua situação socioeconômica.

Referências

- CORRÊA, R. 2000. *A arte de pontear viola*. 2ª ed., Brasília, Edição do autor, 259 p.
- FERREIRA, C.S. 2015. *Ethos discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola*. São Paulo, SP. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 257 p.
- LIMA, R.T. 1997. *Moda de viola - Poesia de circunstância*. São Paulo, Editora Dema, 115 p.
- MAINGUENEAU, D. 1997. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3ª ed., Campinas, Pontes & UNICAMP, 198 p.
- MAINGUENEAU, D. 1998. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 155 p.
- MAINGUENEAU, D. 2001. *O contexto da obra literária*. 3ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 202 p.
- MAINGUENEAU, D. 2006. *Discurso Literário*. 1ª ed., São Paulo, Contexto, 329 p.
- MAINGUENEAU, D. 2008a. *Gênese dos discursos*. São Paulo, Parábola Editorial, 184 p.
- MAINGUENEAU, D. 2008b. *Cenas da enunciação*. São Paulo, Parábola Editorial, 184 p.
- MAINGUENEAU, D. 2008c. A propósito do ethos. In: A.R. MOTTA; L. SALGADO (orgs.), *Ethos discursivo*. São Paulo, Contexto, p. 11-32
- MAINGUENEAU, D. 2011. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: R. AMOSSY (org.), *Imagens de si no discurso. A construção do ethos*. São Paulo, Contexto, p. 69-90.
- NEPOMUCENO, R. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2ª ed., São Paulo, Editora 34, 437 p.
- SANT'ANNA, R. 2000. *A moda é viola: Ensaio do cantar caipira*. Marília, Editora UNIMAR, 398 p.
- TATIT, L. 2012. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed., São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 322 p.
- TATIT, L. 2003. Elementos para análise da canção popular. *CASA, Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1(2):7-21.

Submetido: 29/10/2016
Aceito: 19/06/2017