

O *ethos* discursivo na moda de viola “Milagre da vela”*

Anderson Ferreira**

Cristiane da Silva Ferreira***

Resumo: O presente artigo visa a examinar o *ethos* discursivo na canção “Milagre da vela”, gravada por Zé Carreiro e Carreirinho, em 1961. Num quadro intersemiótico que aproxima letra e melodia, investe-se na apreensão do *ethos discursivo*, como delineado pela Análise do Discurso (Maingueneau, 1997, 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2020, entre outros), mobilizando o projeto geral de dicção (Tatit, 1999, 2003, 2008, 2012), o qual articula letra e melodia por meio dos processos de figurativização, passionalização e tematização. O *ethos* é uma instância que opera no nível do discurso, desvelando características da personalidade do enunciador, bem como do seu posicionamento social, por isso, é preciso acentuar a emergência, no e pelo discurso literomusical, de traços identitários e socioculturais do homem caipira. O *corpus* de análise é composto por nove recortes do discurso da canção em foco. Os resultados da análise apontam que o *ethos* discursivo, apreendido em sua dimensão intersemiótica, revela-se uma corporalidade mística, religiosa e conservadora, apegada à cultura caipira, portanto, resistente às mudanças da sociedade.

Palavras-chave: *ethos* discursivo; moda de viola; milagre da vela.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186427>.

** Docente no Curso de Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Campus Goiabeira, Vitória, ES, Brasil. Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo, com bolsa CAPES/PNPD. E-mail: andersonferreirasp94@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7980-5773>.

*** Docente EBTT de Língua Portuguesa no Instituto Federal do Mato Grosso (IFMT), Campus Cuiabá Octayde Jorge da Silva, Cuiabá, MT, Brasil. E-mail: cristiane.ferreira@cba.ifmt.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8624-5521>.

Introdução

O presente trabalho tem por escopo examinar o *ethos* discursivo na canção “Milagre da vela” (Carreirinho e Carreiro, 1981 [1961]), gravada por Zé Carreiro e Carreirinho e regravada por Tião Carreiro e Pardiniho, dupla esta que daremos destaque. Num quadro intersemiótico que aproxima letra e melodia, investe-se na apreensão do *ethos discursivo* no bojo do projeto geral de dicção. Nossa proposta passa, então, por verificar como o discurso literomusical atua na constituição do *ethos* discursivo e desvela traços identitários e socioculturais do homem caipira.

A canção “Milagre da vela” possui significativa representatividade no cancionário caipira, devido a suas inúmeras gravações por nomes como Zé Carreiro e Carreirinho, Tião Carreiro e Pardiniho, Tião do Carro e Zé Mulato, entre outros. Porém, para além disso, o discurso da moda de viola em foco evoca uma dimensão mítica e religiosa, fortemente enraizada na cultura caipira brasileira. A partir desse universo, fizemos recortes no texto-canção-melodia para tratá-los no quadro do projeto de dicção postulado por Tatit (2003), de modo a examinar a constituição do *ethos* discursivo, conforme as propostas de Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2008c, 2011 e 2020).

Afora a introdução, este artigo foi dividido em três seções e mais as Considerações finais. Na primeira seção, discutimos, de modo breve, acerca da moda de viola e da presença de violeiros como Tião Carreiro e Pardiniho. Em seguida, consideramos um aporte teórico-metodológico interdisciplinar, subsidiado pela Semiótica da canção e pela Análise do Discurso. Na terceira seção, operamos as análises de nove recortes da canção em foco. Por fim, discutimos alguns resultados do trabalho nas considerações finais.

1. A canção lírico-narrativa e seus violeiros

A moda de viola é reconhecida enquanto uma canção lírico-narrativa, entoada ao som da viola caipira¹ por uma dupla de cantadores. É popular no interior do Brasil, sendo um dos símbolos da música popular brasileira e, em particular, da música sertaneja. Com uma entoação melódica, a moda de viola se assemelha à melodia da fala cotidiana, porém, lenta e num ritmo similar ao falar habitual, como lembra Lima (1997). O *tom* engendra uma narrativa de *causos* regionais, míticos, religiosos, heroicos etc.

Nesse ambiente, o público/ouvinte é interpelado para assumir, de fato, o papel de interlocutor para atentar-se ao que é *co-cantado*. Antes de ser

¹ A viola caipira, também conhecida como viola cabocla ou viola sertaneja, é um instrumento musical de cordas dedilhadas em formato de um violão popular. Trata-se de uma das variantes regionais da viola brasileira e possui diferentes afinações.

apropriada pela indústria fonográfica, a moda de viola recebia o nome de romance, “[...] por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras”, enfatiza Sant’Anna (2000, p. 59), para quem, continua, a moda de viola “é a que mais homologia apresenta com o Romanceiro”. Nessa fase, com presença de coreografia, a moda de viola era executada por violeiros que tinham como público as pessoas da região que paravam para ouvir suas histórias cantadas (Ferreira; Ferreira, 2017).

Executada, majoritariamente, por duplas de cantadores masculinos, em *duo* de vozes terçadas, a moda de viola caipira é, segundo Nepomuceno (1999), herança das modinhas portuguesas da segunda metade do século XVIII. Conforme ressaltamos, elas apresentam narrativas de um modo de vida peculiar do espaço sociocultural caipira, mesmo quando a sociedade brasileira já era impactada pelas transformações operadas em decorrência da industrialização e das novas relações de trabalho. Transformações que, como se sabe, resultaram na “fuga” do indivíduo da zona rural para cidade. Nesse sentido,

a moda de viola não é somente o resquício de uma cultura tradicional ou antiga. Pelo contrário, ela é o instrumento integrador da cultura dominante para que esta faça algum sentido para aqueles que vieram de uma cultura tradicional (Faustino, 2014, p. 30).

O violeiro usa a viola de dez 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. Nas comunidades rurais, o violeiro tinha prestígio e respeito, pois, inseparável de sua viola, ficava imbuído de alegrar, divertir e emocionar seus ouvintes. Sua presença era requisitada em eventos locais de forte tradição religiosa, como casamentos e batizados.

O *ethos* encenado no universo cultural do violeiro evocava um elã mítico sob a figura do trovador caipira, pois ele encarnava a aspiração e o sonho de seu povo. O violeiro era, pois, um predestinado, transitando entre as fronteiras do sagrado e do profano. No Brasil, Nepomuceno (1999) enumerou algumas crenças e simpatias associadas ao violeiro, cuja habilidade era atribuída ao pacto com santos ou com o demônio (Ferreira; Ferreira, 2017). 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.

Para além das crenças e mitos associados aos violeiros, uma dupla que merece destaque é Tião Carreiro e Pardinho. Eles concederam maior projeção à moda de viola no país, principalmente, na região Centro-Oeste e Sudeste. A dupla despontou quando conheceu, na capital paulista, Teddy Vieira, cuja carreira de autor de letras de moda de viola, na década de 1950, estava consolidada.

Foi Teddy Vieira quem batizou José Dias Nunes de Tião Carreiro e Antônio Henrique de Lima de Pardinho e, também, concebeu os dois como os principais intérpretes das letras que compunha, entre elas o clássico “Rei do gado”. No relato a seguir, retirado de Faustino (2014), vemos como se deu o início da dupla.

A nova dupla começou se apresentando na Rádio Cultura e seis meses depois resolveu ganhar o mundo. São Paulo piscava suas luzes lá longe e ali estavam todas as chances ou todas as derrotas que um artista poderia experimentar. Apearam do ônibus e foram batalhar arroz-com-feijão, tentando brechas nos programas de rádio. A virada da sorte foi conhecer Diogo Mulero, o Palmeira, que os apresentou a Teddy Vieira, diretor do setor sertanejo da Columbia. Esse que foi um dos compositores mais bem-sucedidos do gênero resolveu apadrinhá-los, e assim, com as costas quentes, chegaram ao disco. Antônio virou Pardinho, e Tião, que ainda era apresentado como Zé Mineiro, ganhou seu nome artístico, escolhido por Vieira (Faustino, 2014, p. 62).

A consolidação da moda de viola na década de 1950 não constitui um fato apartado do sucesso de Tião Carreiro e Pardinho, na capital paulista, pois eles contribuíram de modo relevante para a propagação deste gênero musical. Corrêa (2000) constatou, inclusive, que muitos autores afamados confiavam a eles as letras de moda de viola que produziam, pois o sucesso era garantido. Além do sucesso da dupla, Tião Carreiro era conhecido por sua voz grave e por sua maneira peculiar de tocar viola. Contudo, não é por acaso que o *ethos* do violeiro encena modos de agir bastante místicos no universo cultural onde se propaga. Ele encarna o sujeito performático do mundo ético do caipira. Enlaça literatura, melodia e corpo na subjetividade do ouvinte.

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 dos ranchos e roças. De acordo com o documentário *Os Tropeiros*², a viola era um dos apetrechos obrigatórios em meio à bagagem da tropa, pois garantia a animação e a socialização dos peões, que permaneciam meses nas estradas.

Ademais, o isolamento desses homens pelos rincões suscitava seu imaginário, predispondo-os 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, como “Boi soberano”, de Carreirinho, Izaltino de Paula e Pedro Lopes de Oliveira e “As três cuiabanas”, composta por Zé Carreiro e Carreirinho.

² 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.

Na contemporaneidade do século XXI, a moda de viola é veiculada com intensidade na sociedade brasileira, sobretudo em regiões onde se disseminou a cultura do homem caipira, sendo passada de geração para geração. A moda de viola também está presente no repertório musical de inúmeras duplas sertanejas.

2. A dimensão intersemiótica do *ethos* discursivo

A Semiótica da canção, vertente da semiótica discursiva Greimasiana, tem como mérito a constatação de que, nas canções populares, subjaz, em comum, uma base de entonação análoga aos tonemas da fala (Tatit, 2012). De fato, é como se o cancionista estivesse instruindo o discurso literomusical quanto a um modo de enunciação, para usar uma terminologia da Análise do Discurso. Esse *tom*, pois, inscreve, ao mesmo tempo, voz, corpo, oralidade, ritmo e melodia na encenação violeira. Em última instância, é preciso admitir, conforme enfatiza Maingueneau (2008a, p. 91), que o discurso, por meio de seus enunciados, “produz um espaço onde se desdobra uma voz que lhe é própria”.

Para apreender esse *tom*, Tatit (2003) propõe o projeto de dicção do cancionista, considerando os processos de figurativização, passionalização e tematização. Cada um deles revela como o enunciador-violeiro compatibiliza os elementos linguístico-literários e melódicos que se manifestam no seu modo de enunciação. O herói na moda de viola suscita a percepção de uma voz-avatar, que garante a presença de um corpo. Assim, o projeto geral de dicção do cancionista é constituído pela “presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e pelo revezamento das dominâncias de um processo sobre outro (Tatit, 2003, p. 8). Vejamos cada um desses processos de modo separado.

No processo de figurativização, a melodia se submete às inflexões da fala. A voz que diz se sobrepuja à voz que canta. No exame figurativo da melodia das canções, é possível, ainda, verificar dois elementos, a saber: os dêiticos e os tonemas. Os dêiticos compreendem os elementos linguísticos indicadores da situação enunciativa em que se encontra o enunciador.

O ato de enunciação supõe a instauração de uma “dêixis” espaciotemporal que cada discurso constrói em função de seu próprio universo. Não se trata, pois, das datas, dos locais em que foram produzidos os enunciados efetivos, tanto mais que o estatuto textual dos enunciadores não coincide como a realidade biográfica dos autores [...]. Essa dêixis, em sua dupla modalidade espacial e temporal, define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação (Maingueneau, 2008a, p. 88-89, grifos do autor).

Os dêiticos presentificam, dessa maneira, a relação eu/tu (enunciador/coenunciador/violeiro/ouvinte) num aqui/agora, evidenciando o *tom* que eclode no discurso literomusical da moda de viola. Desse modo, o coenunciador-ouvinte é enlaçado na cena violeira, de modo a participar do mundo ético que engendra no e pelo discurso.

Os tonemas, por sua vez, correspondem às terminações melódicas dos enunciados que, dependendo das oscilações tensivas da voz, classificam-se em três possibilidades sonoras, quais sejam: descendente, 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. Disso resulta a emergência de um *ethos* em que sentimento e emoção do sujeito ficam em evidência, explorando uma dimensão experiencial do *ethos*, abrangendo as caracterizações sociopsicológicas estereotipadas (Maingueneau, 2008c), as quais se vinculam a ideia de sujeitos-avatars e mundo ético: tranquilidade, bom senso, calma do homem rural, simplicidade do sujeito caipira, seriedade etc.

Por fim, 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. Essa aceleração, de acordo com Tatit (2012), privilegia o ritmo e sua sintonia com o corpo, configurando-se em estilos musicais que mobilizam a ação ou a atenção, como o rock e a moda de viola, respectivamente. Nesse caso, é possível falar do corpo engendrando um *ethos* daquele que fala.

Se apresentamos esses processos de modo separado, isso não acontece na canção. O diagrama melódico proposto por Tatit (2012), conforme veremos mais adiante, revela que os processos de figurativização, passionalização e tematização não se excluem, e, a depender da canção, aparecem em caráter dominante, recessivo ou residual. O discurso da moda de viola, por exemplo, emprega a figurativização enquanto projeto entoativo principal, mas apresenta em caráter

residual a passionalização, sobre a qual incidem caracterizações sociopsicológicas estereotipadas do *ethos* discursivo-musical.

Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2020), trata o *ethos* enquanto uma vocalidade embutida na enunciação. O *ethos*, nessa perspectiva, mostra-se indissociável de um corpo enunciante investido de valores sócio e culturalmente compartilhados. Conforme adiantamos, essa vocalidade é regida por um tom, cuja função é conferir legitimidade ao modo de enunciação. Porém, para recobrir o campo do *ethos* enunciativo, o tom necessariamente, diz Maingueneau (1997), associa-se a um caráter e a uma corporalidade.

A noção de *ethos* discursivo proposta por Maingueneau é capaz de compreender as dimensões vocal, física e psíquica do enunciador, as quais são apreendidas no ato da enunciação, e emergem em uma cena enunciativa, mais especificamente em uma cenografia. É, portanto, na cenografia que o enunciador se manifesta, não somente como um papel e um estatuto, mas, em especial, como voz e corpo, apreendido através de uma maneira específica de dizer.

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 (Maingueneau, 2008b, p.71).

Em nosso caso, o *ethos* possui um estatuto intersemiótico, já que emerge de uma cenografia violeira, em que estão inscritos elementos literomusicais, aqui focalizados pelas noções de figurativização, passionalização e tematização, propostas pelo projeto de dicção do cancionista de Tatit (2003, 2012).

Com efeito, na fala, a voz humana estabelece linhas de inflexão sonoras, decorrentes de variações de altura e intensidade dos sons emitidos. Resultado de caracterizações sociopsicológicas estereotipadas do *ethos*, essas variações se projetam sobre a voz e são captadas, também, na melodia da canção. Nesse processo, os modos de enunciação se veem intrincados ao “dizer melódico”, evidenciando, então, sua dimensão intersemiótica. Disso sugerimos uma correspondência com a gramática ritmo-melódica formulada por Tatit (2003, 2012).

Um quadro teórico-metodológico pode, então, ser desenhado considerando o estatuto intersemiótico do *ethos* discursivo. Na verdade, para Tatit (2003, 2012), “o modo de enunciação” inscreve-se num quadro de oscilação temporal, que contempla: i) a 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; e ii) a 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, e, conseqüentemente, atuam na maneira pela qual o *ethos* discursivo se constitui em um dado discurso literomusical.

3. A constituição do *ethos* discursivo em “Milagre da vela”

Antes de adentrarmos à análise do *corpus*, apresentamos a letra da canção “Milagre da vela”, composta por Carreirinho e Zé Carreiro.

Milagre da vela

Lá no bairro aonde eu moro um dia desses passados
Se deu um caso impressionante que ficamos admirados
Uma vizinha de casa que há tempo tinha aviuvado
Ficou ela e três filhinhos residiam num sobrado

O velho quando morreu ai deixou alguns cobres guardados
Era meia noite e meia o relógio tinha marcado
E a viúva não dormia virando por todo lado
Quando quis pegar no sono escutou um forte chamado

Ela então reconheceu ai que era a voz do seu finado
Vai acudir nossos filhos para não morrer queimados
A velha virou pro canto pensou que tinha sonhado
Quando a voz se repetia vai fazer o meu mandado

Ela levantou depressa e o quarto estava trancado
Arrombou a porta e entrou ai num gesto desesperado
Uma vela sobre a mesa já com fogo no toalhado
Com o barulho da porta os menino acordou assustado

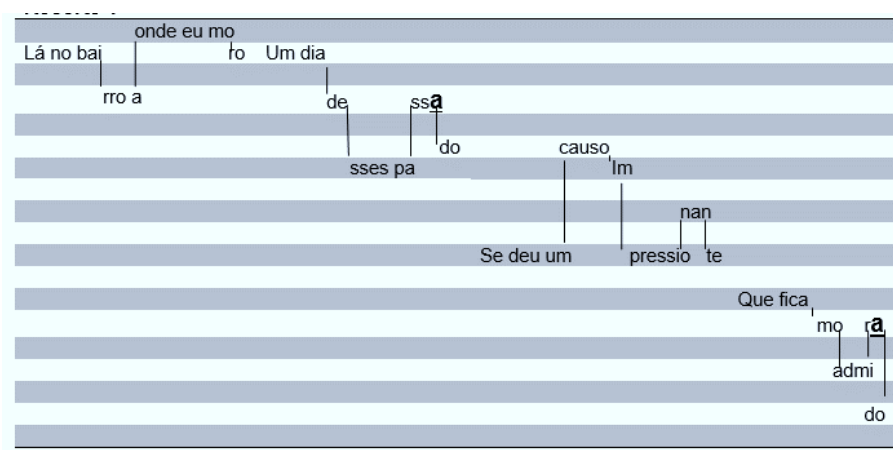
E a mesinha em labareda na cama estava encostada
Meus filhos pra que esta vela se a força não tem faltado
Minha mãe quinze de agosto nós estamos bem lembrados
Que hoje completa um ano que papai foi sepultado

A letra da canção “Milagre da vela”, apreendida 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 interdiscurso³ convoca o atravessamento do campo discursivo religioso, para interagir com o campo literomusical 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 coenunciador adepto a isso. A cenografia instalada implica nas coordenadas espaço-temporais, que articulam o enunciador e o coenunciador, a cronografia e a topografia (Ver Figura 1):

Figura 1: Diagrama melódico.



Fonte: Ferreira, 2015, p. 236.

Com base na Figura 1, o enunciador determina para si e para o coenunciador os lugares que esse tipo de enunciação exige para ser legítima: o enunciador assume o papel de contador de *causo*, enquanto o coenunciador acata o papel de ouvinte. A topografia remete o coenunciador 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”⁴ (Ver Figura 1).

O enunciador manifesta-se em primeira pessoa do singular, estabelecendo uma proximidade com o coenunciador, 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

³ Interdiscurso é um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos (Maingueneau, 2008a). O autor o inscreve 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, conforme aponta a análise que empreendemos neste artigo.

⁴ Reproduziu-se na grafia, conforme explicitado no diagrama melódico (ver Figura1) as marcas da enunciação entoada, afinal, tais marcações fonéticas têm implicações fonêmicas e discursivas. Ademais, são exemplares do *ethos* do sujeito da enunciação de que tratamos neste trabalho.

imprimir veracidade na enunciação, para interagir com o coenunciador 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 circundar o coenunciador 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 estando inserida em um espaço urbano. A linguagem também se mostra condizente com a corporalidade revelada. Assim, temos um sujeito simples, destituído de *status* social, que se exprime de maneira genuína e espontânea, assumindo um compromisso com a verdade e com os valores ali disseminados.

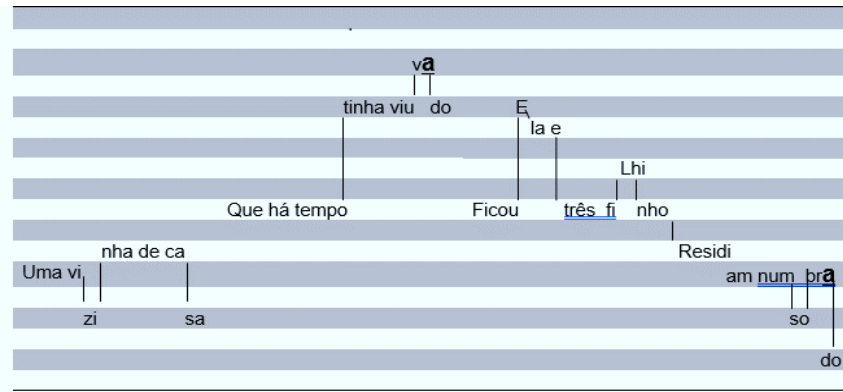
Também identificamos vestígios da passionalização, que consiste no alongamento da vogal e na desaceleração da melodia, no enunciado “um dia desses passado” e “que ficamos admirado” (Ver Figura 1). A passionalização confere um tom dolente à cenografia, induzindo o coenunciador a prenunciar a instalação de um drama. O enunciador teatraliza a enunciação, de modo que o coenunciador seja enredado 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 coenunciador para a dinâmica do *causo*. Diante disso, confirmamos 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 (Ver Figura 2) 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*.

Figura 2: Diagrama melódico.

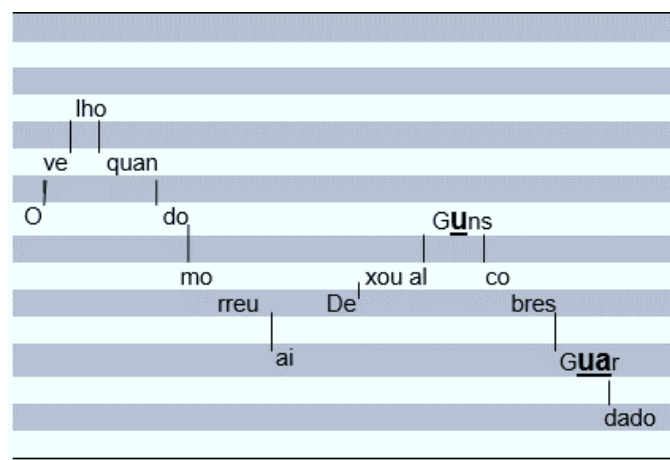


Fonte: Ferreira, 2015, p. 238.

Notemos que o léxico *viuvado*, no enunciado “que há tempo tinha viuvado”, (Ver Figura 2), atinge a nota mais aguda no diagrama, chamando a atenção para o posicionamento discursivo do enunciador, que se mostra um sujeito 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”, (Ver Figura 2), 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”, (Ver Figura 2) 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” (Ver Figura 3):

Figura 3: Diagrama melódico.

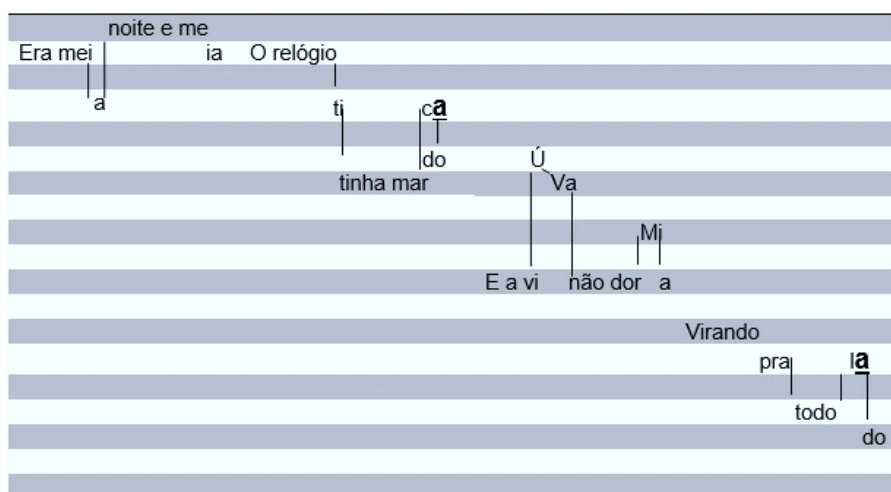


Fonte: Ferreira, 2015, p. 239.

Ao revelar seu sentimento, o enunciador vai estabelecendo laços de intimidade com o coenunciador, 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” (Ver Figura 3). 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 utilizando 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 (Ver Figura 4):

Figura 4: Diagrama melódico.



Fonte: Ferreira, 2015, p. 240.

No enunciado (Ver Figura 4) “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 coenunciador. É próximo desse horário que o sobrenatural e o fantástico costumam se manifestar, conforme sugerem os inúmeros contos e *causos* que recorrem a essa cronografia. A título de exemplificação, mencionamos o *causo* “Assombração”, de Rolando Boldrin, que narra um diálogo entre um rapaz e uma assombração, quando o relógio marca meia-noite.

Retomando a análise, 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 visa a despertar a atenção do coenunciador.

A cronografia denuncia 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 milagres 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. Outra letra emblemática é a da moda de viola “A moça que dançou com o diabo”, de Teddy Vieira e Jayme Ramos, composta em 1952, cujo trecho revela o discurso religioso e mítico na cultura caipira: “Numa sexta-feira santa/ Há muitos anos atrás/ Na cidade de São Carlos/Publicaram nos jornais/ Uma moça muito rica/ Contrariou o gosto dos pais/ Num baile que fez em casa/ Ela dançou com o satanás”.

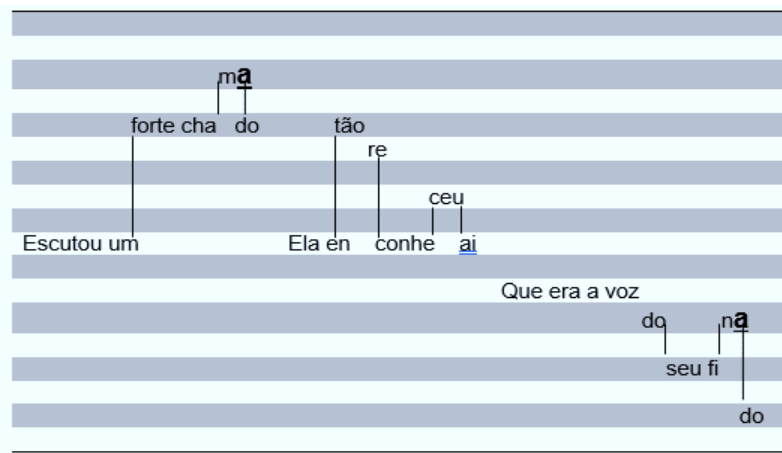
Há a letra da canção “Relógio Quebrado”, de Teddy Vieira e José Russo, que narra a história de dois irmãos que viviam discutindo sobre religião. José, o mais velho, era católico devoto e o mais novo, por sua vez, não tinha qualquer crença. O irmão primogênito, um dia, foi-se embora, mas antes fez uma promessa ao irmão Dorvalino. Quando morresse, voltaria para lhe fazer uma surpresa. E antes da partida, deu-lhe de presente um relógio quebrado que fora de seu avô. Vejamos o que sucede:

Certa noite, o Dorvalino acordou muito assustado/ Ouvindo aquelas batida devagar bem compassada/ Contou dozes badaladas seu corpo ficou rípiado/ Meia-noite que marcava no seu relógio quebrado/Passou a noite nervoso com o que lhe aconteceu/ No outro dia cedinho telegrama recebeu/Abriu pra ver que era, seu corpo estremeceu/ Dizia que a meia-noite seu irmão José morreu

O tema dessas canções que mencionamos intimida os sujeitos a perpetuarem, pela memória social, determinadas práticas discursivas valorizadas em seu meio, como os preceitos da religião católica, 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” (Ver Figura 5) reproduz um tom assombrado, que procura atemorizar o coenunciador. É uma estratégia discursiva que confere efeitos de realidade ao discurso, constrangendo o coenunciador 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.

Figura 5: Diagrama melódico.

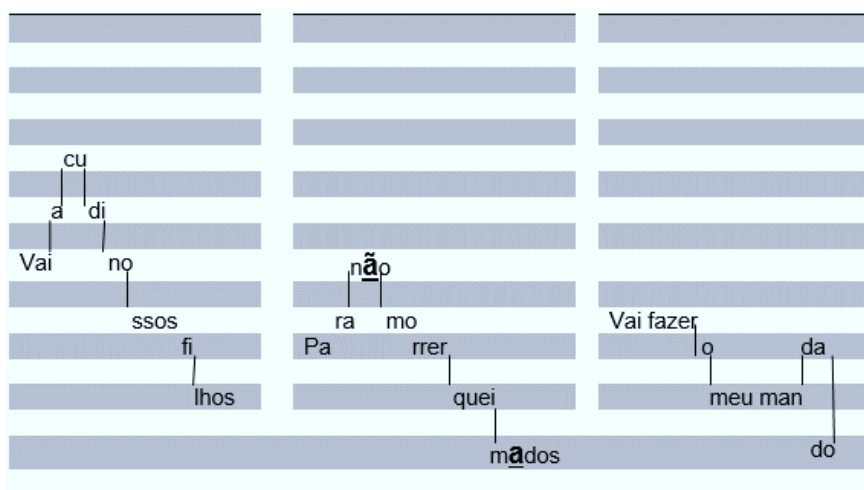


Fonte: Ferreira, 2015, p. 240.

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 coenunciador identifica essa corporalidade, que se assenta sobre valores conservadores, sedimentados na memória social, como revela o discurso da Figura 6 na sequência:

Figura 6: Diagrama melódico.



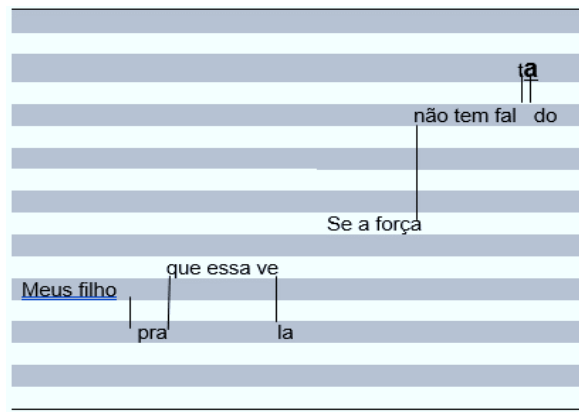
Fonte: Ferreira, 2015, p. 242.

Ao reproduzir a fala do velho, o enunciador traz à lembrança a figura que atuou como pai e marido, destacando que, nesse lugar social, o papel da mulher, mesmo viúva, restringe-se, sobretudo, a cuidar dos filhos: “Vai acudir nossos filhos para não morrer queimados”. Ela ocupa, dessa forma, o papel social da mulher no espaço estereotipado da família patriarcal sertaneja, cuja figura de autoridade é o pai.

Notemos que, mesmo sob a forma de assombração, o pai se faz presente para manter coesa e intacta a estrutura familiar. O enunciado (Ver Figura 6) “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 de forma positiva na sociedade conservadora, machista e patriarcal.

Com efeito, o coenunciador 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.

Figura 7: Diagrama melódico.



Fonte: Ferreira, 2015, p. 243.

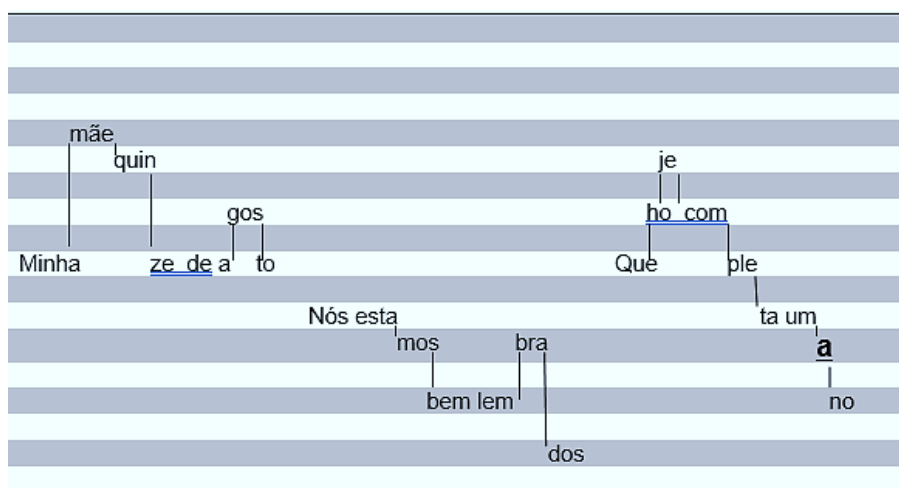
A cenografia se ancora em uma cena validada de forma negativa por aqueles que aderem a essa prática discursiva, pois a viúva não se lembra da morte do marido, como verificamos em (Ver Figura 7) “pra que essa vela”. O discurso insinua que a viúva deixou-se seduzir pelos bens materiais e pelo conforto da vida citadina, representado pelo item lexical *força*, no enunciado “Se a força não tem faltado” (Ver Figura 7)

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 (Ver figura 3) “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 coenunciador 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 contrasta intencionalmente com o da mãe (Ver Figura 8):

Figura 8: Diagrama melódico.



Fonte: Ferreira, 2015, p. 244.

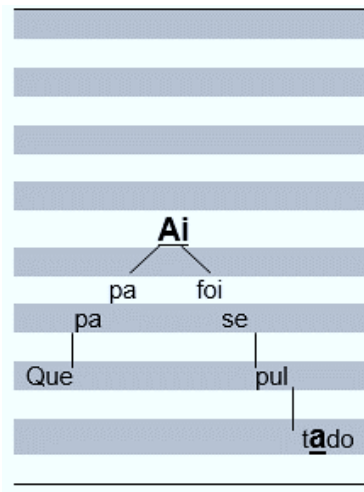
O enunciador investe na cenografia, utilizando cenas de fala validadas positivamente na cultura popular, como o gesto simbólico de acender vela ao finado, (Ver figura 8), que indica o atravessamento do campo discursivo religioso no interdiscurso. A cenografia sedimenta a manutenção desta prática, por meio de uma vocalidade prudente e coercitiva, que leva o coenunciador a afiançar o *ethos* discursivo de um sujeito imerso numa cultura lúdico-religiosa que manifesta no trabalho, nas festas populares e religiosas, nas vestimentas, na alimentação, na moradia etc.

O item lexical “Nós”, situado no enunciado “Nós estamos bem lembrados”, (Ver Figura 8), convoca o enunciador e o coenunciador a se inserirem no *causo*, gerando efeitos de sentido de comprometimento com aquilo que se afirma. Nesse sentido, depreendemos um tom de advertência ao coenunciador, visto que a memória discursiva tem papel fundamental na retomada e na propagação desses valores.

A passionalização, que acarreta o prolongamento das vogais e na desaceleração da melodia, (Ver Figura 9), imprime um tom dramático na

cenografia, fazendo com que o coenunciador possa refletir sobre o conteúdo do discurso.

Figura 9: Diagrama melódico.



Fonte: Ferreira, 2015, p. 244.

Diante dessas considerações, constatamos que a cenografia do *causo*, o qual se estabelece como um princípio regulador que dita quais valores e preceitos devem ser perpetuados em dada sociedade, é propício para a constituição de um *ethos* discursivo místico, religioso, exemplar, simplório e átomo do núcleo familiar, como observamos nesta passagem: “Minha mãe quinze de agosto nós estamos bem lembrados/Que hoje completa um ano que papai foi sepultado”.

Considerações finais

Diante do que discutimos, o discurso literomusical, de fato, pode ser apreendido de forma mais eficaz se houver a confluência de dois aportes teóricos que deem, ao mesmo tempo, conta da dimensão discursiva e da dimensão melódica. Por isso, a aliança entre a AD e a Semiótica da Canção se revelaram profícua, sobretudo, em relação ao objetivo a que nos propusemos neste artigo: examinar o *ethos* discursivo na moda de viola “Milagre da vela”.

O conceito de *ethos* discursivo nos interessa porque implica uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser; portanto ele é revelador de traços identitários e culturais do sujeito enunciador. O seu viés intersemiótico também se dá por meio da compatibilidade entre discurso e melodia, conforme apuramos nos gráficos melódicos apresentados na análise.

Sendo assim, os gráficos, que apontam a predominância da figurativização no projeto de dicção do enunciador/cancionista, revelam uma voz coercitiva, detentora de um saber que coloca o coenunciador no papel de ouvinte. O discurso, por sua vez, engendra a cenografia do *causo*, prática discursiva bastante disseminada e valorizada, principalmente na cultura do homem caipira, e o uso de uma linguagem 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 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 o 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

Além do mais, as análises do discurso mostraram que o preceito místico e o religioso, principalmente o de viés católico, compõem as práticas a que nos referimos. Os dizeres do enunciador são validados pelo atravessamento do campo discursivo místico e religioso, os quais têm forte adesão do público da moda de viola.

Por fim, concebemos esse discurso como um movimento artístico e cultural de extrema relevância, uma vez que retrata a história do homem caipira e sua cultura. Trata-se, sobretudo, de um movimento político que visa a promover a inclusão social e a valorização do posicionamento desse sujeito. ●

Referências

- CARREIRINHO; CARREIRO, Zé. Milagre da Vela. Intérpretes: Zé Carreiro e Carreirinho. *In: Milagre da Vela*. 78 RPM. Gravadora, Sertanejo. Catálogo: PTJ-10.194-aAno: 1961
- CARREIRINHO; CARREIRO, Zé. Milagre da Vela. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. *In: TIÃO CARREIRA; PARDINHO. Modas de viola classe A*; volume 4. Direção artística: Wilson Solto Jr. São Paulo: Continental. 1 LP (31"32'), 33 1/3 rpm estéreo, 12, Lado A, faixa 4 (3'35").
- FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola*. São Paulo, SP. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/14371/1/Cristiane%20da%20Silva%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 4 out. 2021.

- FERREIRA, Cristiane da Silva; FERREIRA, Anderson. Os traços intersemióticos do *ethos* discursivo na moda de viola Rosinha e Catimbau. *Calidoscópico*, v. 15, n. 2 p. 362-374, 2017. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2017.152.13>. Acesso em: 4 out. 2021.
- CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. 2. ed. Brasília: Edição do autor, 2000.
- FAUSTINO, Jean Carlo. *O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos: UFSCar, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/6688>. Acesso em: 4 out. 2021.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de viola - Poesia de circunstância*. São Paulo: Dema, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes / UNICAMP, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008a
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008b.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, R. (org.) *Imagens de si no discurso*. A construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. Trad. Marcos Marcionilo. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2020.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. 2. ed., São Paulo: 34, 1999.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Editora UNIMAR, 2000.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de semiótica aplicada*. Vol. 1, nº 2, p. 7-24, 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 4 out. 2021.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê, 2008.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

Anexos

Causo “Assombração”

Aquele moço estava esperando a condução no ponto da frente do cemitério da Consolação, na capital. Era uma sexta-feira e faltavam cinco minutos para a meia-noite. De repente encosta um outro moço. O ônibus não chegava, deu meia-noite, e este moço olha pro relógio, pros lados, coisa e tal...

E o primeiro moço resolve então puxar conversa:

- O amigo por acaso tem medo de alma de outro mundo, assombração, essas coisas?

O moço, com desdém: - Eu não, rapaz. Você acha que vou ter medo dessas bobagens de gente morta?

E o outro responde: - Gozado, eu também quando era vivo num tinha medo, não!

BOLDRIN, Rolando. História de contar o Brasil. São Paulo: Nova Alexandria, 2012.

“A moça que dançou com o diabo”

Compositores: Teddy Vieira e Jayme Ramos

Numa sexta-feira santa
Há muitos anos atrás
Na cidade de São Carlos
Publicaram nos jornais,
Uma moça muito rica,
Contrariou o gosto dos pais,
Num baile que fez em casa,
Ela dançou com o satanás.

Quando o baile começou
Regulava a nove hora
Chegou um moço bem vestido,
Arrastando um par de esporas,
Dando viva para o povo,
Como vai minha senhora!
Quero conhecer a festeira
Porque estou chegando agora.

O velho disse pra filha
Hoje o baile tá mudado

Estamos no fim da quaresma
E isso pode ser pecado.
A mocinha respondeu,
O senhor que está cismado
Jesus Cristo está no céu,
E nós aqui dança largado.
Nessa hora o visitante com a moça saiu dançando
Tocava valsa e mazurca,
O cabra tava virando.
Com o chapéu na cabeça
A moça foi incomodando,
O senhor dança direito
Que mamãe não tá gostando,

Ele foi e disse pra moça, minha hora já chegou,
Eu preciso ir embora que o galo já cantou
Tirou o chapéu da cabeça
E os dois chifres ele mostrou,
Parecia um touro veio,
Daqueles mais pegador,

O diabo soltou um bufo e sumiu numa explosão,
Pra aquela gente sem fé isso serviu de lição,
No meio da correria, dois grito e confusão
Ficou louca a moça rica,
Filha do major Simão

“Relógio Quebrado”

Compositores: Teddy Vieira e José Russo

Vou contar uma passagem na vida de dois irmão
Que vivia discutindo a respeito a religião
José que era o mais velho tinha sua devoção
Na hora dele deitar fazia as suas oração.

O seu irmão Dorvalino falava dando risada
Deixe de falar sozinho isto não lhe adianta nada
É melhor você ir dormir, pra acordar de madrugada
Eu não vou perder o sono pra ouvir conversa fiada

Se você não acredita, não lhe obrigo acreditar
Mas que existe outros mundo pra você quero provar
Se um dia eu morrer primeiro minha alma se salvar
Vou fazer uma surpresa que você não vai gostar

Um dia José foi embora e pro seu irmão falou
Fique com este relógio lembrança do nosso avô
E nunca mais se encontraram e os anos se passou
O relógio desmanchado na parede ali ficou

Certa noite o Dorvalino acordou muito assustado
Ouvindo aquelas batida devagar bem compassadas
Contou doze badaladas seu corpo ficou repiado
Meia noite que marcava no seu relógio quebrado

Passou a noite nervoso com o que lhe aconteceu
No outro dia cedinho telegrama recebeu
Abriu pra ver o que era, seu corpo estremeceu
Dizia que a meia noite seu irmão José morreu

The discursive *ethos* in the “Milagre da Vela” moda de viola

 FERREIRA, Anderson

 FERREIRA, Cristiane da Silva

Abstract: This article aims to examine the discursive *ethos* in the song “Milagre da vela”, recorded by Zé Carreiro and Carreirinho, in 1961. In an intersemiotic framework that brings lyrics and melody together, we invest in apprehending the discursive *ethos*, as outlined by Discourse Analysis (Maingueneau, 1997, 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2020, among others), mobilizing the general diction project (Tatit, 1999, 2003, 2008, 2012), which articulates lyrics and melody through the processes of figurativization, passionisation and thematization. The *ethos* is an instance that operates at the level of discourse, revealing characteristics of the enunciator's personality, as well as his social positioning, therefore, it is necessary to accentuate the emergence, in and through the literary-musical discourse, of identity and socio-cultural traits bumpkin. The analysis *corpus* consists of nine excerpts from the speech of the song in focus. The results of the analysis show that the discursive *ethos*, apprehended in its intersemiotic dimension, reveals itself to be a mystical, religious and conservative corporeality, attached to the country culture, therefore resistant to changes in society.

Keywords: discursive *ethos*; moda de viola; milagre da vela.

Como citar este artigo

FERREIRA, Anderson; FERREIRA, Cristiane da Silva. O *ethos* discursivo na moda de viola “Milagre da vela”. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 176-197. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

FERREIRA, Anderson; FERREIRA, Cristiane da Silva. O *ethos* discursivo na moda de viola “Milagre da vela”. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 176-197. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 17/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

