

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

Leonardo Vinicius de Souza Tavares

**A canção caipira de Zé Mulato & Cassiano:
representação e lugares retóricos**

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo – SP
2019

Leonardo Vinicius de Souza Tavares

**A canção caipira de Zé Mulato & Cassiano:
representação e lugares retóricos**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira.

São Paulo – SP
2019

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: _____

Data: _____

e-mail: _____

Leonardo Vinicius de Souza Tavares

A canção caipira de Zé Mulato & Cassiano:
representação e lugares retóricos

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, sob a orientação do Professor Doutor Luiz Antonio Ferreira.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira – PUC-SP

Profa. Dra. Claudia Neli Borragini Abuchaim de Oliveira – Colégio Objetivo –
Pirassununga-SP

Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira – PUC-SP

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Processo: 88887.150401/2017-00.

DEDICATÓRIA

À Sophia Helena Soares de Souza, minha
filha e razão do meu existir.

À Maria de Fátima de Souza, minha mãe,
pelo carinho de sempre.

Ao José Pereira de Souza (*in memoriam*),
meu avô, que de onde estiver participa
das minhas conquistas terrenas.

Agradecimentos

À Deus, por conceder-me forças para concluir mais essa importante etapa da minha vida.

Ao Volmi Batista da Silva, por tornar possível o meu encontro com a dupla Zé Mulato & Cassiano.

Ao José das Dores Fernandes (Zé Mulato) e ao João Monteiro da Costa Neto (Cassiano), pela receptividade e carinho nos três encontros que tivemos ao longo desta pesquisa. Este trabalho pretendeu traduzir em palavras uma pequenina parcela da obra genial de vocês. Zé Mulato & Cassiano são a expressão genuína da canção caipira na atualidade. Muito obrigado, companheiros.

À Luisiana Ferreira Moura, por ter me ajudado na entrevista com a dupla Zé Mulato e Cassiano, em Araraquara-SP. Muito obrigado pela força e pela consideração.

Ao Renan Locatelli, pelas valiosas e indispensáveis “brincas”. Seu apoio foi muito importante para tornar mais leve e agradável essa jornada.

Ao Mariano Magri, pela generosa disposição em ler e criticar, construtivamente, as prévias deste trabalho. Muito obrigado, grande amigo.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP, pelas significativas contribuições para a minha formação intelectual. Deixo registrado aqui meu afeto e admiração aos queridos Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento; Profa. Dra. Ana Rosa Ferreira Dias; Profa. Dra. Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos e à Profa. Dra. Lilian Maria Ghiuro Passarelli. Obrigado, mestres.

Ao Gilliard Salles Okano, amigo de toda a vida. Grato pela força de sempre, irmão querido.

À Alice Yoshie Amaki e à Regina Oliveira dos Santos, pelo apoio e força nos momentos em que tive de ausentar-me da empresa para cursar as disciplinas do Programa. Aqui registro meu carinho por vocês.

Ao Sr. Júlio César Porto Aranda, gerente de recursos humanos - à época do meu ingresso no mestrado - da Fundação Adib Jatene, por flexibilizar o meu horário de trabalho para que fosse possível cursar as disciplinas do Programa.

Ao Prof. Dr. Alexandre Antônio Cunha Abizaid, diretor do Serviço de Cardiologia Invasiva do Instituto Dante Pazzanese de Cardiologia, por me conceder autorização para cursar as disciplinas do mestrado.

Ao admirável e querido casal Leonardo Gargi e Fátima Gargi, pelo incentivo de sempre.

Ao Marco Aurélio da Silva Freitas, revisor desta dissertação. A você meu imenso carinho e admiração, nobre amigo.

Ao André Santos Soares pela grande ajuda na formatação do texto. Muito obrigado, querido amigo.

Ao Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira, pelo aceite em compor a minha banca. Obrigado por fazer parte de mais uma etapa da minha vida acadêmica. Deixo registrada a minha admiração e carinho por você.

À Profa. Dra. Cláudia Neli Borragini Abuchaim de Oliveira, pelo aceite em compor a minha banca e pelas agradabilíssimas conversas, das quais extraí valiosos ensinamentos e motivação para prosseguir. Suas palavras soam como música aos ouvidos. Muito obrigado, de coração.

Ao Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos - ERA - por me acolherem gentilmente, quando do meu retorno à PUC-SP, em 2017.

Ao Prof. Dr. Acir de Matos Gomes, pelos valiosos ensinamentos e incentivo de sempre. Você é um exemplo de profissional, que me concedeu a honra da sua amizade.

À Profa. Dra. Marilena Zanon, pela amizade, atenção e carinho de sempre. Gosto muito de você, professora.

Por último, mas não menos importante e, com imenso afeto, ao Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira. Sou imensamente grato a você por me trazer de volta ao convívio acadêmico e por orientar-me com muita paciência e confiança. Você acreditou em mim e na pesquisa que me propus a desenvolver. Apresentou a mim o encantador mundo da Retórica, com a competência peculiar que permeia a sua prática docente.

Existem pessoas que não podemos imitar, apenas admirar; e você é uma delas. Espero que aceite os sinceros agradecimentos - que se materializam em palavras neste espaço - desse cidadão de alma caipira. Muito obrigado, professor.

TAVARES, Leonardo Vinicius de Souza. *A canção caipira de Zé Mulato & Cassiano: representação e lugares retóricos*. 2019. 114f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Nossa pesquisa está situada na área de Língua Portuguesa, linha de pesquisa texto e discurso, nas modalidades oral e escrita e, tematiza o estudo das representações sociais e dos lugares retóricos em quatro letras de canções, da dupla caipira Zé Mulato & Cassiano. A problemática envolvida compreende os aspectos ligados às tensões materializadas nas canções, bem como ao trabalho com as representações sociais e os lugares retóricos, no sentido de encontrar os meios mais adequados ao tratamento das representações negativas cristalizadas na sociedade e na mídia, a respeito do caipira e da canção que produz, visando à persuasão. Nosso trabalho fundamenta-se nos teóricos da retórica, especialmente em Aristóteles (384-322 a.C. [2011]), Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), Michel Meyer (2007), Ferreira (2010), dentre outros. No que toca às representações sociais do caipira, elegemos Moscovici (2015), com o conceito de *themata*, advindo da Psicologia Social. No que diz respeito ao panorama histórico do caipira, valemo-nos de estudiosos como Dantas (1976), Caldas (1979), Nepomuceno (1999), Cândido (2010), Santa'Anna (2015), dentre outros. O objetivo geral da nossa pesquisa foi o de analisar, na perspectiva das representações sociais os temas existentes nas letras de canções da dupla caipira Zé Mulato & Cassiano e, os lugares retóricos, mais especificamente os da qualidade, essência e valor da pessoa, que o orador ressalta por meio do gênero epidítico para consolidar o *ethos* do caipira e refutar, no ato retórico, as representações depreciativas e caricatas que o senso comum atribui ao campesino. Nossos objetivos específicos são: a) analisar, nas letras das canções, como o orador refuta as representações negativas cristalizadas na sociedade e na mídia, a seu respeito, valendo-se da *themata*; b) comprovar como o orador faz uso dos lugares retóricos, a fim de articular nos argumentos os valores, as hierarquias e as crenças para mover o auditório e consolidar o *ethos* de caipira autêntico. Concluimos que o orador, apoditicamente, demonstra capacidade de refletir acerca dos valores dominantes e, valendo-se da *themata*, do *ethos* e dos lugares retóricos, re-hierarquiza os valores vigentes a fim de introduzir, retoricamente, os valores do grupo social ao qual pertence.

Palavras-chave: representações sociais, lugares retóricos, *ethos*, música caipira, Zé Mulato & Cassiano.

TAVARES, Leonardo Vinicius de Souza. *La canción caipira de Zé Mulato y Cassiano: representación y lugares retóricos*. 2019. 114f. Tesis (Maestría en Portugués) - Programa de Postgrado en Lengua Portuguesa, Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, Sao Paulo, 2019.

RESUMEN

Nuestra investigación se encuentra en el área de lengua portuguesa, el texto de la línea de búsqueda y el habla, en forma oral y escrita y tematiza el estudio de las representaciones sociales y los lugares retóricos en cuatro letras de canciones, de la doble caipira Zé Mulato y Cassiano. La problemática involucrada comprende los aspectos ligados a las tensiones materializadas en las canciones, así como al trabajo con las representaciones sociales y los lugares retóricos, en el sentido de encontrar los medios más adecuados para el tratamiento de las representaciones negativas cristalizadas en la sociedad y los medios, respecto al caipira y la canción que produce, buscando la persuasión. En el caso de Aristóteles (384-322 a. C. [2011]), Perelman y Olbrechts-Tyteca (1996), Michel Meyer (2007), Ferreira (2010), entre otros, se basan en los teóricos de la retórica. En lo que se refiere a las representaciones sociales del caipira, elegimos Moscovici (2015), con el concepto de *themata*, proveniente de la Psicología Social. En lo que se refiere al panorama histórico del caipira, valemos de estudiosos como Dantas (1976), Caldas (1979), Nepomuceno (1999), Cândido (2010), Sant'Anna (2015), entre otros. El objetivo general de nuestra investigación fue el de analizar, en la perspectiva de las representaciones sociales, los temas existentes en las letras de canciones de la doble caipira Zé Mulato y Cassiano, los lugares retóricos, más específicamente los de la calidad, esencia y valor de la persona, que el orador resalta por medio del género epidíctico para consolidar el *ethos* del caipira y refutar, en el acto retórico, las representaciones despectivas y caricatas que el sentido común atribuye al campesino. Nuestros objetivos específicos son: a) analizar, en las letras de las canciones, como el orador refuta las representaciones negativas cristalizadas en la sociedad y en los medios a su respecto, valiéndose de la *themata*; b) comprobar cómo el orador hace uso de los lugares retóricos, a fin de articular en los argumentos, los valores, las jerarquías y las creencias para mover el auditorio y consolidar el *ethos* de raza auténtica. Concluimos que el orador, apodícticamente, demuestra capacidad de reflexionar acerca de los valores dominantes y, valiéndose de la *themata*, del *ethos* y dos lugares retóricos, re-hierarquiza los valores vigentes a fin de introducir, retóricamente, los valores del grupo social al cual pertenece.

Palavras-chave: representaciones sociales, lugares retóricos, *ethos*, música caipira, Zé Mulato y Cassiano.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E DIALOGISMO	22
1.1 Prestígio musical	22
1.2. Representações sociais e discursos	26
1.3. A representação do caipira no Brasil: personagens estereotipadas.....	31
CAPÍTULO II - A MÚSICA CAIPIRA NO BRASIL.....	34
2.1. Um pouco de história	34
2.2. Diferença entre caipira e sertanejo.....	37
2.3. A indústria cultural.....	40
2.4. A música caipira na atualidade.....	42
2.5. Zé Mulato e Cassiano: simplicidade, autenticidade e brasilidade do caipira	43
CAPÍTULO III - A RETÓRICA E OS CAIPIRAS	47
3.1. Considerações iniciais.....	47
3.2. Os gêneros retóricos	47
3.3. Contexto retórico: breves considerações	50
3.4. O sistema retórico	51
3.5. A constituição do ethos do orador no discurso.....	55
3.6 Os lugares retóricos: de Aristóteles à Perelman e Olbrechts-Tyteca	56

CAPÍTULO IV - METODOLOGIA DE ANÁLISE.....	64
4.1. O corpus em Retórica.....	64
4.2. Constituição do corpus.....	65
4.3. Percurso de análise.....	66
CAPÍTULO V - ANÁLISES DAS CANÇÕES.....	68
Canção I - Navegante das Gerais (batuque).....	68
Canção II - Não fale mal da viola (pagode).....	76
Canção III - Sertão ainda é sertão (cururu).....	83
Canção IV - Berço de couro (cururu).....	89
5.1. Considerações sobre as análises.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	107
ANEXOS.....	112

LISTA DE QUADROS

Quadro I - Gêneros retóricos.....	48
-----------------------------------	----

INTRODUÇÃO

No início do século XX, o Brasil era um país predominantemente rural em seu modo de produção, respaldado, principalmente, na produção de café para exportação. Por conta desse contexto, grande parcela da população trabalhava e residia em áreas rurais e conservava as tradições e manifestações culturais, concernentes ao contexto campestre, como a dança e a música, por exemplo, específicas de cada região onde, a exaltação da natureza e do cenário bucólico divergia do conturbado ambiente citadino. O homem do campo, então, é o habitante que, em contato com a natureza, que inspira suas poesias, possui a sua própria dinâmica e modos idiossincráticos de economia de subsistência e que, nas horas de lazer, organiza festividades, geralmente em grupos que privilegiam os cantos e danças coletivos.

Todavia, na metade do século XX, com o início da industrialização maciça no Brasil, reflexo das políticas do governo Juscelino Kubitschek, iniciou-se um processo de migração das áreas rurais para as áreas urbanas, a fim de suprir a necessidade de mão de obra que a indústria passou a demandar. Para se ter uma ideia, em 1950, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹, a população rural era de 33 milhões de habitantes, comparados aos 18 milhões da área urbana. As áreas rurais continham quase o dobro de habitantes da área urbana. Em 1960, a diferença oscilou para seis milhões. Eram 38 milhões na área rural e 32 milhões para a área urbana. Em 1970, a situação se inverteu. Enquanto a área rural dispunha de 41 milhões de habitantes, a área urbana já abarcava 52 milhões. Em 2010, no último censo produzido pelo IBGE, essa diferença foi ainda mais acentuada. As áreas urbanas já contavam com 160 milhões de habitantes, enquanto as áreas rurais, com 28 milhões, desceram para níveis inferiores aos encontrados em 1950.

Esse processo de migração em massa distanciou as áreas urbanas das áreas rurais não somente em quilometragem, mas também nas relações de trabalho entre patrão e empregado, nos meios de locomoção entre a casa e o trabalho, nas

¹ Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/22827-censo-2020-censo4.html?=&t=series-historicas>. Acesso em: março de 2019.

formas de moradias (dado que o espaço passa a ser mais disputado), na alimentação, na música. Embora as pessoas das áreas urbanas fossem dissidentes das áreas rurais, iniciou-se um processo paradoxal em relação às representações do homem rural. De um lado, a imagem de uma cultura ligada ao campo, voltada aos próprios costumes, como o fogão a lenha, o café feito no coador de pano, o leite quente ordenhado da vaca, biscoitos de polvilho e rosquinhas, broas, bolo de fubá e a típica cachaça, que se tornou, posteriormente, uma das bebidas mais famosas no Brasil, além da música, é claro, típica manifestação cultural do homem rural. Tudo isso com boa dose de orgulho (de ser caipira) e conservadorismo, no que diz respeito à manutenção desse modo de vida simples. De outro lado, a resistência ao progresso trazido pelas áreas urbanas, que lhes custam à alcunha de caipira na acepção mais pejorativa do termo: matuto, capiau, cidadão residente do interior do Estado de São Paulo, antiquado, que usa calça “pula-brejo”, paletó apertado, camisa xadrez e chapéu de palha.

Na questão cultural, especialmente na música, essa separação também ocorreu de forma significativa. Nas áreas rurais, nasceu e ainda vive a chamada moda caipira. Nas áreas urbanas, influenciadas, num primeiro momento, pelos ritmos advindos do Paraguai, México e Argentina (guarânia e polca, canção rancheira e bolero, respectivamente) a partir da década de 1950 e, posteriormente, pela *country music* norte americana, introduzida a partir da década de 1980, estendendo-se pela de 1990, que consolidou o sertanejo. Com isso, os valores tradicionais dos caipiras, em virtude da indústria cultural e da cultura de massa foram substituídos e esquecidos no tempo, para ceder lugar aos novos ritmos, ditados e comercializados em grande escala pela indústria do disco. Deixou-se de cantar, poeticamente, o cenário bucólico, sua simplicidade e beleza, ao som de viola e violão e vozes em terça e passou-se a cantar o amor efêmero (conhecido popularmente como “sofrência”) embalado pela guitarra, contrabaixo e demais instrumentos, tão barulhentos quanto o burburinho dos grandes centros urbanos. A capacidade de reflexão e contemplação que a moda caipira propicia cedeu lugar ao consumo automatizado de canções que dialogam longinquamente com as modas genuinamente caboclas.

Esse fortalecimento da música sertaneja em conjunto com a explosão demográfica das áreas urbanas fez com que a moda caipira se transformasse em

manifestação cultural menor, caricata, sem espaço nas mídias. Entretanto, partimos do princípio de que essa estigmatização é fruto de uma indústria fonográfica que viu mais valor comercial na música sertaneja. Contudo, reconhecemos o valor cultural das canções dos matutos e entendemos que essas canções contribuem para a constituição do *ethos* do caipira. Fizemos um estudo retórico relevante no sentido de desvelar a sabedoria construída pelo *ethos* do caipira e a capacidade que possui, por meio dos mecanismos retóricos contidos nas letras das canções, de refletir sobre temas de interesse comum e de imprimir nos textos das modas caipiras suas sensações acerca de determinado assunto, muitas vezes não percebidas pelo auditório desatento. Optamos pela dupla caipira **Zé Mulato e Cassiano** porque, apesar de reconhecidos em todo o país e ganhadores de prêmios relevantes como o Prêmio Sharp, em 1998, e o Prêmio TIM da Música Brasileira (2003, 2015 e 2017), suas composições ainda não foram objeto de pesquisa nas universidades brasileiras, bem como em trabalhos acadêmicos dessa seara.

A fundamentação teórica da nossa pesquisa apoia-se nas teorias das representações sociais de Moscovici (2015), no que se refere à representação do caipira na contemporaneidade e, nas de Aristóteles (384-322 a.C. [2011]), apresentadas a partir das concepções da Nova Retórica e de estudiosos como Perelman e Olbrechts-Tytetca (1996), Meyer (2007), Ferreira (2010), Tringali (2014), Campbell (2015), Fiorin (2015) e outros, no que se refere ao realce do lugar da qualidade nas canções selecionadas para análise. Valemo-nos, brevemente, do conceito de dialogismo de Bakhtin (1895-1975 [2010]) para demonstrar como, no ato retórico, o orador dialoga e refuta as representações negativas do caipira.

A retórica, sobretudo a de Aristóteles, propicia importantes contribuições ao sistematizar seus fundamentos a partir de três dimensões: **a credibilidade do orador, a consistência da mensagem e a disponibilidade do auditório para acolher essa mensagem**. A partir desses elementos, pensa-se a capacidade de persuadir os interlocutores, a potencialidade do discurso para que o auditório atribua um significado à situação apresentada, e estabeleça um conceito sobre o fato, tome determinada atitude ou assuma determinado comportamento com base no que lhes foi apresentado. Essa propriedade da retórica permitiu-nos evidenciar o papel dela nos discursos públicos, especialmente no universo da música caipira, tendo em vista que o processo de composição vincula-se a três questões envolvidas na

argumentação presente nas letras de música: **o enunciado**, no que concerne à identificação da técnica e do estilo (*logos*); **o orador**, quando se analisa a intenção do compositor da letra (*ethos*); e **o auditório**, no que se refere a verificar que tipo de emoção e reação a mensagem provoca naqueles a que se destina (*pathos*). Ater-nos-emos ao *ethos* e como ele se constrói nas letras das canções caipiras selecionadas.

Concebemos que todo discurso é uma construção retórica, “(...) uma vez que procura conduzir o auditório numa direção determinada e projetar um ponto de vista, em busca de adesão” (FERREIRA, 2010, p. 49). Por isso, em consonância com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), na perspectiva da Nova Retórica, “(...) uma argumentação eficaz consegue aumentar a intensidade de adesão, desencadeia nos ouvintes uma ação positiva ou de abstenção ou cria uma disposição para a ação que se manifestará no momento oportuno (*ibid.*)”. É o “fazer-crer” para “fazer-fazer”. A linguagem, em retórica, não é concebida de modo simplesmente descritiva ou representacional, pois é dotada de intencionalidade. Busca criar efeitos de sentido no interlocutor (auditório).

Compreendemos, também, que um discurso não é solitário, pois, ao ser enunciado, revela oposição a outros discursos que o precederam ou que o sucederão. A esse respeito Ferreira (2010) reforça que:

[...] essa é uma lei fundamental da retórica: o orador nunca está sozinho. Ao falar, leva em conta a posição do auditório, busca as reações possíveis, manifestas ou latentes, para, sobretudo, captar o não dito, que, no entanto, é fundamental para determinar a adesão, a negociação da distância, para tentar solver o problema que se impõe e precisa ser resolvido. Do outro lado, há um auditório que se esforça por captar, além da mensagem, as artimanhas do discurso. (FERREIRA, 2010, p. 50).

A retórica, de acordo com Ferreira (2010), tem uma função hermenêutica que se incumbe “(...) da arte de interpretar texto (...). Cabe ao intérprete procurar entender como o orador mostra a realidade sob determinado ângulo, como se vale de recursos persuasivos, como constrói os argumentos, como celebra o casamento de seus interesses com os do auditório” (FERREIRA, 2010, p. 51). Em retórica, a ação primeira é “deixar o texto falar”, ou seja, possibilitar que dele possam ser tiradas as características passíveis de análise. Esta se caracteriza como uma espécie de diálogo com o texto, “(...) aceita a subjetividade do leitor, mas, por pretender ultrapassar os limites puramente impressionísticos, vale-se de alguns

critérios que podem ser conjugados ou separados no produto da análise”. (FERREIRA, 2010, p. 51). O texto pode ser analisado por um viés pragmático, ou seja, que trata do uso da linguagem no cotidiano para alcançar determinado objetivo perante um auditório, num ambiente profissional, dentre outras formas. Também cabem análises pautadas em critérios éticos e estéticos para mensurar a qualidade e o valor de determinado discurso. De acordo com Ferreira (2010) podemos, assim, definir os caminhos de análise retórica:

[...] quando procuramos o “quem” em um texto, referimo-nos ao *ethos* e ao *pathos*. Se estamos preocupados com o “como”, valemo-nos do *logos* e dos gêneros retóricos. Se nos interessa o “para quê”, nosso olhar se volta para o útil, o justo, o verossímil e o honrável. A postura do analista se circunscreve ao seu interesse analítico e, sobretudo, à problematidade oferecida pelo assunto tematizado. (FERREIRA, 2010, p. 51-52).

A análise retórica também compreende o acuro do analista em observar, grosso modo, o contexto retórico, o sistema retórico e seus elementos constitutivos, os lugares, as provas (lógicas e psicológicas), os raciocínios (dedutivo e indutivo) etc. Em face dos vários olhares que a retórica fornece ao analista, com diferentes caminhos e aspectos a serem observados e analisados, bem como o *corpus* selecionado, que apesar de constituírem discursos diferentes, suscitam como pano de fundo o sertão e o saber advindo do caipira. Dessa forma, julgamos necessária uma análise retórica à luz das representações sociais e dos lugares retóricos, propostos, respectivamente, por Moscovici (2015) e por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996). Nas análises, demonstraremos como o orador se vale da representação social (*themata*) e dos lugares retóricos para constituir o *ethos* do caipira genuíno, nas letras das canções.

No que toca à representação do caipira brasileiro, ao longo da história, baseamo-nos nas análises históricas e sociológicas dos seguintes autores: Dantas, (1976), Caldas (1979), Nepomuceno (1999), Tinhorão (2006), Cândido (2010), Andrade (2012), Sant’Anna (2015) e outros.

No que se refere a teoria das representações sociais, escolhemos partir dos estudos de Moscovici (2015), uma vez que as representações sociais são criadas a partir de um referencial preexistente, ancorados em crenças, valores, tradições e imagens do mundo. O homem do campo é detentor de um saber e, no discurso, vale-se desse saber para desconstruir discursos que o senso comum lhe atribui, de modo pejorativo e caricato.

Por essa perspectiva, traçamos o objetivo geral desta dissertação: analisar, na perspectiva das representações sociais (*themata*), os temas existentes nas composições da dupla caipira Zé Mulato e Cassiano e, os lugares comuns (retóricos), mais especificamente, os da qualidade, essência e valor da pessoa, que o orador ressalta por meio do gênero epidítico para consolidar o *ethos* do caipira e refutar, nas letras, as representações depreciativas do senso comum em relação ao homem rural.

Desse propósito amplo nasceu a questão de pesquisa: **De quais recursos retóricos se vale o orador para consolidar o *ethos* do caipira nas letras das canções caipiras?**

A partir dessa proposta ampla e da pergunta mais restrita, traçamos os seguintes objetivos específicos:

1. Analisar, nas letras das canções, como o orador refuta as representações negativas cristalizadas na sociedade e na mídia, a seu respeito, valendo-se da *themata*.
2. Comprovar como o orador faz uso dos lugares retóricos, especialmente o da qualidade, o da essência e o do valor da pessoa, que propiciam a ele valer-se de argumentos articulados com valores, hierarquias e crenças para mover o auditório e consolidar o *ethos* de caipira autêntico.

Para alcançar esses objetivos, optamos pela realização de uma pesquisa qualitativa com procedimento metodológico teórico-analítico, conforme o seguinte percurso:

1. Seleção do *corpus*: analisar quatro letras de canções da dupla caipira Zé Mulato e Cassiano, a saber: **Navegante das Gerais, Não fale mal da viola, Sertão ainda é sertão e Berço de couro**. As canções escolhidas trazem a representação linguística e do *ethos* do homem camponês brasileiro.
2. Análise do material: analisar as representações sociais do caipira contidas nas letras das canções e comprovar os lugares retóricos como procedimentos argumentativos - reforçados pelos lugares da qualidade, essência e valor da pessoa - de que se vale o orador para consolidar e realçar seu *ethos* e seu *habitus* e, ao mesmo tempo, desconstruir a imagem negativa que o senso comum lhe confere.

3. Estudos bibliográficos sobre os princípios teóricos das representações sociais, do *ethos* e dos lugares retóricos.
4. Discussões e resultados advindos das análises.

Nossa pesquisa apresenta a seguinte divisão:

O primeiro capítulo se ocupa de investigar as teorias que se valem das representações sociais, pois objetivamos entender o que está em jogo quando as imagens de um grupo social são formadas. Para não perdermos o foco e limitarmos ao conceito advindo da Psicologia Social, conjugamos representações sociais com o dialogismo de Bakhtin (1895-1975 [2010]) e os conceitos de variedade linguística, para mostrar que as diferenças das representações podem ser marcadas no modo como determinado grupo social se expressa.

O segundo capítulo faz uma contextualização da música caipira no Brasil, com um percurso histórico, no qual traçamos os contornos de quando surgiu a canção caipira em disco e, em seguida, marcamos a diferença entre **música caipira** e **música sertaneja**. Fizemos essa distinção para desfazer a confusão recorrente que se faz em relação aos dois tipos de composições musicais. Como nosso propósito volta-se à canção cabocla, fizemos um panorama da canção caipira na atualidade, com a indicação de seus adeptos, CD's e locais específicos, tanto no interior quanto na cidade para a realização dessas manifestações caipiras e, ainda, um breve histórico em que apresentamos a trajetória da dupla escolhida para esta pesquisa: Zé Mulato e Cassiano.

O terceiro capítulo faz a introdução das teorias retóricas necessárias para a análise do *corpus*. Incluímos a questão dos gêneros retóricos, do sistema retórico, da constituição do *ethos* no discurso e dos lugares retóricos.

O quarto capítulo, metodológico, indica o *corpus* em Retórica, a constituição do *corpus*, item no qual inserimos a pergunta-problema e o percurso de análise que escolhemos para responder à questão de pesquisa.

Por fim, no quinto capítulo, empreende-se as análises com a aplicação, no *corpus*, das categorias previamente escolhidas.

CAPÍTULO I REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E DIALOGISMO

1. Prestígio musical

Como todo e qualquer objeto passível de interpretação, a música pode ser analisada por um número considerável de vieses e áreas do saber. A sua característica longa e a sua pluralidade de gêneros oferecem um vasto campo de observação. Entretanto, quando se trata das características intrínsecas e genéricas, a música pode ser delimitada como uma mistura que oscila entre o silêncio e o som. Sobre o silêncio, podemos dizer que é encontrado na ausência do som. Sobre o som, podemos encontrá-lo, basicamente, em duas grandes formas. A primeira forma está associada aos sons de características inatas, aqueles produzidos pelos elementos da natureza, como o barulho da chuva, por exemplo, e aqueles produzidos pelos animais, como o latido dos cachorros, também como exemplo. Grosso modo, esses sons são inerentes à condição de quem produz. Não há uma elaboração ou uso de alguma técnica previamente estudada, testada e validada. O barulho da chuva e o latido do cachorro foram, são e continuarão a ser da mesma forma, ressalvadas, óbvio, as variações de intensidade e mistura com outros elementos, no caso da chuva, da raça, da idade e do contexto em que se dá o latido, no caso dos cachorros. A segunda forma está associada aos sons culturais, aqueles produzidos pelos homens, de forma organizada, previamente estudada, com o uso de linguagem verbal e de instrumentos que não são inerentes à sua condição.

Por estar esta pesquisa inserida na área de Língua Portuguesa, preocupamo-nos com a segunda forma de produção de sons, pois a intencionalidade contida na relação do homem com a música é mediada essencialmente pela linguagem. Se o estudo se voltasse às características intrínsecas, a preocupação recairia sobre a harmonia, a melodia e o ritmo como um fim em si mesmo. Para os nossos propósitos, a importância está na letra da música e toda a sua carga semântica, a sua intertextualidade, a sua intenção de provocar as paixões do ouvinte.

De acordo com Budasz (2009), há certo consenso sobre cultura ser entendida como um produto de fabricação humana, ou seja, tudo aquilo que o

homem produz na sua interação social e faz com que criemos ou encontremos significados. Em muitos casos, a “música desempenha um papel importante, quando não fundamental, nessa rede de significados” (BUDASZ, 2009, p.40). Freire (2010) colabora com essa visão, pois entende que a música exerce várias funções sociais, tais como, expressão emocional, prazer estético, divertimento, comunicação, representação simbólica, reação física, imposição de conformidade a normas sociais, validação das instituições sociais e dos rituais religiosos, contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura e contribuição para a integração da sociedade.

A música, portanto, é um dos meios pelos quais o homem utiliza a linguagem para interagir socialmente. Contudo, se nos ativermos especificamente à questão das letras, ou seja, à parte verbal da linguagem, encontraremos na música certa relação com os fenômenos sociolinguísticos. Segundo Coelho et al. (2015), “(...) a sociolinguística é uma área da linguística que estuda a relação entre a língua que falamos e a sociedade em que vivemos” (COELHO et. al., 2015, p.12) e sustenta a ideia de que a língua, ainda que seja um sistema organizado, com gramática normativa homogênea e hegemônica, sofre variações decorrentes de fatores presentes na sociedade. Então, segundo a mesma autora, a título de exemplo, ainda que o paulista e o gaúcho falem a mesma língua, eles não falam da mesma forma. Há uma escolha lexical diferenciada entre eles e expressões regionais que marcam diferenças. Além disso, essa mesma variação pode ser encontrada por elementos como a idade, o nível socioeconômico, o grau de instrução, entre outras.

Trazer a questão da variação linguística para a nossa pesquisa faz-se importante para salientar que, na língua, também existem fatores que marcam as diferenças sociais e, por consequência, o que é prestigiado ou estigmatizado por essa sociedade. Como demonstra Gnerre (1994), as pessoas são discriminadas de forma explícita com base em suas capacidades linguísticas medidas pela adesão à gramática normativa e a língua padrão e, ao final, uma variedade linguística “valerá” o que “valem” os seus falantes dentro da sociedade, especialmente pelo poder e autoridade que têm nas relações sociais e econômicas.

Se vamos analisar a música sob o aspecto da composição escrita, ou melhor, pelo uso da língua em sua vertente poética, partiremos do pressuposto de

que a música ou o tipo de variedade linguística que é usada nas letras e o prestígio (ou ausência dele) dos autores/cantores padecem das mesmas questões presentes nas variedades linguísticas: a música será prestigiada tanto quanto for prestigiado o estilo e/ou o artista. No mundo acadêmico, esse prestígio fica mais evidente: efetuamos uma busca no *site* Google Academics² para três artistas reconhecidos nacionalmente, na MPB. Vieram, aproximadamente, 18.500 resultados para o nome “Chico Buarque”, 14.700 para o nome “Caetano Veloso” e 6.340 para o nome “Tom Jobim”. Fizemos a mesma pesquisa para três artistas da música caipira. Vieram, aproximadamente, 529 resultados para “Tonico e Tinoco”, 193 para “Milionário e José Rico” e 27 para “Zé Mulato e Cassiano”. A quantidade de trabalhos acadêmicos que analisam ou citam os artistas da MPB é visivelmente superior à quantidade de trabalhos que analisam ou citam os artistas da música caipira.

As hipóteses que podem explicar o interesse da comunidade acadêmica sobre esses autores estão no fato de eles utilizarem uma variedade linguística mais próxima da norma padrão – recorrente no campo acadêmico –, fazerem letras mais bem elaboradas sob a ótica da aplicação de recursos linguísticos disponíveis na língua portuguesa, como as metáforas, os aforismos, os eufemismos, as inversões sintáticas, os quais oferecem um *corpus* rico em vieses de análises e contribuem para o debate e a transmissão de conhecimento no campo científico.

As hipóteses que podem explicar o desinteresse pelas letras das canções da música caipira estão associadas ao uso de uma variedade linguística mais estigmatizada. Faz-se o uso de termos regionais, na maioria das vezes rural, e de erros ortográficos, propositadamente ou não, para marcar a variedade, o que restringe (ou repulsa) o alcance das músicas a um público mais escolarizado. A tendência das pessoas escolarizadas é desprezar o que é produzido por artistas com variedade linguística de quem não frequentou a escola.

A variedade culta é normalmente associada às camadas mais altas da pirâmide social. É, em geral, a língua usada pelos falantes mais escolarizados, com maior remuneração e que moram em centros urbanos. Essas pessoas, por seu *status*, comumente gozam de prestígio social, e esse prestígio é transferido para a sua fala. (COELHO et. al., 2015, p. 15)

Conhecido como “preconceito linguístico”, os falantes de variedades prestigiadas possuem a crença de que as pessoas com baixa escolaridade e,

² Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>. Acesso em: março de 2019.

naturalmente, participantes de uma variedade linguística estigmatizada, não possuem conhecimento a transmitir. Para agravar a situação da música caipira, no último censo produzido pelo IBGE, ano de 2010³, a população brasileira estava estimada em 190 milhões de habitantes. Desses, 84,36% viviam em áreas urbanas e somente 15,64% em áreas rurais. Além disso, o número de moradores em áreas rurais caiu década após década nos últimos cinquenta anos. Segundo o mesmo censo do IBGE, em 1970 a população rural brasileira girava em torno de 41,6 milhões de pessoas. Em 1980 estava com 39,1 milhões, em 1991 com 36.0 milhões, em 2000 com 31.8 milhões e, em 2010, com 29.8 milhões. Se a tendência de migração de pessoas da área rural para a área urbana se mantiver, a música caipira ficará cada vez mais estigmatizada.

Vale ressaltar que o conceito de variação linguística, usado acima, só teve como objetivo colaborar com as hipóteses que explicam o desinteresse do mundo acadêmico pela canção cabocla. Vamos ao encontro das questões semânticas e de intertextualidade produzidas nas letras das canções caipiras. Contudo, se a canção caipira é regional, se os artistas tendem a utilizar uma variedade linguística estigmatizada e há um viés de esvaziamento das áreas rurais, por que o nosso interesse em analisar letras dessa manifestação cultural? A resposta está no entendimento de que, embora essas canções não sigam um padrão linguístico prestigiado -, há um saber, uma transmissão de conhecimentos intrínsecos nas letras dos cantores caipiras. Em geral, ainda que inconscientemente, os cantores (cantadores) caipiras apelam para um conjunto de conhecimentos práticos que dão sentido aos eventos triviais, forjam as evidências da nossa realidade consensual e auxiliam na construção social da realidade.

Para analisar como os artistas apelam, forjam e auxiliam na construção desses sentidos, utilizamos o conceito de *Representação Social*, trabalhado no próximo subitem, para explicar **por que** e **como** as pessoas partilham conhecimento dentro de uma sociedade.

³ Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8>. Acesso em: março de 2019.

1.2. Representações sociais e discursos

Segundo Moscovici (2015), muitos enfoques foram dados para explicar o fenômeno das representações sociais e, em todos eles, o discurso se constituiu como o vetor principal de circulação. Para exemplificar essa afirmativa, o autor tomou o desenvolvimento das representações sobre a AIDS, especialmente no início da década de 1980, quando foi identificada. Antes da intervenção da ciência, a AIDS foi tida como uma doença punitiva, que “veio ao mundo” para castigar a liberdade sexual, que tinha se tornado excessivamente permissiva. Essa visão moral do fenômeno foi absorvida pelos líderes religiosos e propagada em larga escala, englobava a dimensão moral – com a ideia da punição – e a dimensão biológica – pela forma de transmissão.

Esse exemplo permite mostrar que as representações sociais são criadas a partir de um referencial preexistente, ancorados em crenças, valores, tradições e imagens do mundo, que se dão: a) por meio de um trabalho social constante – no e pelo discurso – capaz de reincorporar o novo ao velho e continuar como modelo aceitável; b) de forma comunicativa e difusa para as pessoas e os grupos se orientarem e se adaptarem às novas ideias; e c) não por conteúdos ideológicos, mas por transmissões de ideias através do filtro das linguagens, das imagens e das lógicas naturais, que objetivam influenciar comportamentos. “Toda representação social é constituída como um processo em que se pode localizar uma origem, mas uma origem que é sempre inacabada, a tal ponto que outros fatos e discursos virão nutri-la ou corrompê-la”. (MOSCOVICI, 2015, p. 218).

O discurso, portanto, está sempre presente no modo como as representações são passadas adiante (nutridas) ou contestadas (corrompidas). Para fazer uma analogia, segundo Santos (2011), o conceito de discurso que trata a Teoria da Representação Social sempre esteve associado aos conceitos de *interdiscursividade* e *dialogismo*, na análise do discurso, porque, por meio das marcas linguísticas e enunciativas, podem-se revelar os “(...) papéis dos sujeitos que participam de uma interação, de seus posicionamentos diante das mais variadas situações comunicativas, dentre muitos outros fenômenos da linguagem que emergem das práticas sociais” (SANTOS, 2011, p.230).

O que mais nos apresenta como definidor de como o discurso sustenta ou rompe com certas representações sociais preexistentes é o conceito de *dialogismo*, cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). O dialogismo constitui uma das formas composicionais do discurso, nas quais as relações são estabelecidas entre diferentes enunciados e a construção do sentido é partilhada por distintas vozes.

As relações dialógicas florescem entre categorias lógicas e alcançam toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Bakhtin (2010) reflete:

Dois enunciados distantes um do outro, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um sobre o outro, no confronto dos sentidos, revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.). (BAKHTIN, 2010, p. 331).

O discurso tem natureza dinâmica e todo enunciado estabelece relação com outros enunciados, influenciando e sendo influenciado por outras produções discursivas. Em suma, há no dialogismo uma mistura de múltiplas vozes no discurso. A enunciação é o fruto da interação social entre distintos sujeitos, assim, o dialogismo se revela como cerne de toda linguagem, ou seja, uma constante troca com o outro, na qual, todo enunciado é apenas um elo numa cadeia infinita de enunciados (BAKHTIN, 2010, p. 300), ponto de encontro de opiniões e visões de mundo.

O dialogismo é um percurso de construção coletiva de sentidos e as relações dialógicas podem ser percebidas como índices sociais de valor que necessitam para a sua consecução que materiais linguísticos ou signos tenham adentrado a esfera do discurso, tenham sido convertidos em enunciados e fixados na posição de um sujeito social assegurando relações de sentido que permitam a formulação de respostas. Entendemos, então, que o dialogismo nos cerca cotidianamente nas relações sociais e mostra-se nos filmes, nas letras de música (nosso objeto de pesquisa) e em outras diversas formas de expressão escrita ou audiovisual.

A título de exemplo, para explicar esse conceito, tomaremos o trabalho de Fiorin (2006), o qual, além de ser um autor representativo da área da linguagem, trouxe uma significativa súpula dos conceitos do filósofo.

Explica Fiorin (2006) que, para entender a questão do dialogismo, a língua precisa ser diferenciada na sua condição de unidade – sons, palavras e orações – e uso – enunciados dirigidos a alguém. Na condição de unidade, a língua é neutra. Na condição de enunciado, a língua é carregada de paixões, sentidos, valores. A título de exemplo, a palavra “burro”, no dicionário, é neutra. Está lá para ser apropriada pelo falante e colocada em uso. Se um falante diz ao seu interlocutor: “burro”, apropriou-se da palavra para colocá-la em uso com uma carga semântica pejorativa. Em uso, portanto, a língua nunca é neutra e possui uma característica dialógica.

Num primeiro momento, pode-se entender que o termo “dialógico” se relaciona com o diálogo face a face, aquele em que uma ou mais pessoas conversam e há uma troca de turno entre os envolvidos. Contudo, não é disso que se trata. Todo enunciado é dialógico na medida em que perpassa a palavra do outro, “nasce” no discurso de alguém e “morre” no discurso de outro. Essa afirmação se dá pelo fato de a realidade ser sempre mediada pela linguagem, ou seja, sempre que há um discurso, o que se produz não é uma visão da realidade, mas de todos os discursos que rondam o objeto da realidade em questão. A título de exemplo, vamos tomar como referência uma caneta. As palavras não são simples rótulos que damos às coisas. Se pronunciarmos “caneta”, automaticamente, o interlocutor trará à mente uma gama de conceitos sobre ela. A caneta pode ser: a) um objeto que se usa para escrever; b) um objeto de status, quando possui uma marca valorizada comercialmente; c) um instrumento em que um juiz utiliza para fazer a justiça; entre outras coisas. Portanto, quando o interlocutor “A” fala ao interlocutor “B” sobre caneta, o interlocutor “B” não está em diálogo com o objeto da realidade, mas sim com todos os discursos que ele tem em mente sobre a caneta, ou seja, escreve, dá status, dá poder etc. “Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam”. (FIORIN, 2006, p. 19).

Tendo em mente que todo enunciado é dialógico, podemos entrar com os três conceitos sobre dialogismo, dos quais dois nos interessam, a saber: a) o dialogismo é encontrado no caráter heterogêneo do enunciado e; b) os enunciados incorporam vozes de outros enunciados e tornam visíveis as outras vozes do discurso. Por isso demonstramos de que forma o dialogismo se relaciona com o discurso, especialmente no tocante às formações representativas socialmente.

Em relação ao primeiro conceito, o dialogismo é encontrado no caráter heterogêneo do enunciado, pois, ainda que não dito, revela sempre duas posições: a que foi construída e a sua oposta. Para facilitar o entendimento, a título de exemplo, se alguém diz: “nem todo caipira é analfabeto”, só encontramos sentido nesse enunciado porque há uma representação social de que “todo caipira é analfabeto”. Sempre construímos enunciados em cima de posições contrárias, preexistentes. Nas palavras do autor, a “(...) relação contratual com um enunciado, a adesão a ele, a aceitação de seu conteúdo faz-se no ponto de tensão dessa voz com outras vozes sociais” (FIORIN, 2006, p. 25). Portanto, os enunciados, sejam eles um bate-papo entre duas pessoas (vozes individuais) ou dogmas religiosos, espectros políticos (vozes coletivas), são um campo de diálogo entre enunciados que já foram proferidos, na medida em que todo enunciado nasce de outro, e serve ou servirá para novos enunciados, para concordarem ou refutarem.

Numa formação social determinada, operam o presente, ou seja, os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas; o passado, isto é, os enunciados legados pela tradição de que a atualidade é depositária, e o futuro, os enunciados que falam dos objetivos e das utopias dessa contemporaneidade. (FIORIN, 2006, p. 30).

Como as sociedades se dividem em grupos e os grupos possuem interesses diferentes, a controvérsia é a questão central dos enunciados. No embate entre o velho e o novo, mantêm-se ou refutam-se as representações sociais de uma determinada sociedade.

Sobre o segundo conceito, trata-se de enunciados que incorporam as vozes de outros enunciados e tornam externas e visíveis as outras vozes do discurso. Segundo Fiorin (2006), há duas grandes formas de inserir o discurso de outro. A primeira forma se refere ao discurso abertamente citado, possível de encontrar na citação direta, na citação indireta e no uso das aspas. A título de exemplo, no excerto abaixo, extraído de um texto sobre cultura publicado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB)⁴, encontramos a citação direta e indireta:

A dupla caipira Zé Mulato e Cassiano representou o gênero musical durante o encontro. “Estamos felizes por a viola ter chegado aqui, ainda mais por um motivo desses – mesmo que para nós isso já devesse ter acontecido há uns 100 anos. Precisamos que a música caipira seja tratada com mais

⁴ Texto publicado por **Ana Luiza Bitencourt**, disponível em: <http://www.pcdoBnacamara.org.br/site/texto.asp?id=498974402949754105177475>. Acesso em: março de 2019.

firmeza, mais seriedade. Nós, enquanto músicos, lutamos pela viola como podemos, mas há limites”, pontuou Zé Mulato.

Jandira Feghali (PCdoB-RJ), membro da CCult, salientou o papel do Parlamento como fomentador da cultura brasileira e na erradicação do preconceito com a música caipira, que, infelizmente, ainda se faz presente.

No texto anterior, é possível verificar a fala de Zé Mulato demarcada entre aspas. Isso quer dizer que a autora reproduziu a fala na íntegra, sem deixar dúvidas da autoria e marcou a citação direta. No momento em que a autora usa o verbo “salientou”, mas diz com as próprias palavras, também não deixa dúvida sobre a autoria, contudo, não reproduz *ipsis litteris* e, com isso, marca o discurso indireto. Vale ressaltar que o uso das aspas demarca o discurso alheio não somente como reprodução da fala, mas também como conceito de ideias, por exemplo, quando dizemos que uma variação linguística é “melhor” do que outra. Ao marcar o “melhor” entre aspas, ressaltamos que o conceito de melhor não é universal, e sim característico do que o enunciador entende como tal.

A segunda forma está associada ao discurso internamente dialogizado, bivocal, na medida em que não demarca com aspas ou com a informação de que é de outro, mas é facilmente percebido, especialmente em textos literários.

Minha mãe foi achá-lo à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menos, e perder um emprego interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha... (Dom Casmurro, capítulo XVI, "O administrador interino")

A partir de “Que maluquice”, o discurso é todo indireto livre. Foi incorporado à lógica do texto, mas é a voz de quem o narrador se refere e não a do próprio narrador.

A mistura dos conceitos de representações sociais e dialogismo, na nossa pesquisa, tem a intenção de demonstrar que os valores de uma sociedade são ancorados em crenças, em imagens, baseadas em um referencial pré-existente – característica da teoria das representações sociais – e adere, aceita, repulsa, refuta – característica do dialogismo:

(...) não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende no passado sem limites e ao futuro sem limites).

(...) [os sentidos] irão sempre mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente. (BAKHTIN, 2010, p. 410).

Fiorin (2006, p. 59) complementa que é “(...) na oposição de vozes que se entrecrocavam na arena da realidade”. Com isso, é possível mostrar as representações do caipira no Brasil e como são demarcadas linguisticamente.

1.3. A representação do caipira no Brasil: personagens estereotipadas

Uma das significativas características da literatura é o trabalho de construção da realidade de uma determinada sociedade em determinada época da História, sob determinado ponto de vista. No que tange à representação do caipira no Brasil, um conto consagrado foi o “Urupês”, de Monteiro Lobato, que deu vida ao famoso personagem *Jeca Tatu* e, por meio dele, relatou o estereótipo do caipira no Brasil, sem esconder o incômodo sobre o que relatava. Seguem alguns trechos para se ter uma ideia da representação que Lobato fazia do caipira⁵:

Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie. (LOBATO, 2012, p. 4).

Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada de esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência. (ib., p.5)

De pé ou sentado as ideias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa. (ib.)

Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe. (ib., p.6)

Às vezes se dá ao luxo de um banquinho de três pernas – para os hóspedes. Três pernas permitem equilíbrio; inútil, portanto, meter a quarta, o que ainda o obrigaria a nivelar o chão. Para que assentos, se a natureza os dotou de sólidos, rachados calcanhares sobre os quais se sentam? (ib.)

Jeca Tatu foi representado por ser um homem rústico, que fazia uso de fumo com palha de milho para fumar, cuspiam como se estivesse esguichando, sentava no próprio calcanhar, não queria fazer o menor esforço para ter as coisas e não aprimorava situações simples do cotidiano, porque lhe daria trabalho.

Outra personagem que representa o caipira brasileiro é o Chico Bento, muito conhecida dos brasileiros e que integra as revistas em quadrinhos de Maurício de Sousa. Uma das principais características dessa personagem é que a maioria das

⁵ A versão do livro não consta número de página. Enumeramos a partir do título “Urupês, 1914”.

palavras são “pronunciadas”⁶ para marcar a variedade linguística da personagem. O autor constrói palavras não com o objetivo de neologizar, mas de criar o efeito fonético desejado, como no diálogo entre Chico Bento e seu primo em uma visita a um *shopping center*⁷.

CB: Puxa mais esse tar amigo deve di sê muito metido a besta, né primo?
 P: Amigo? Que amigo?
 CB: Esse qui nóis tá indo visitá! Tive intê qui carçá as butina pra i na casa dele!
 P: Mas...nós não vamos na casa de ninguém!
 CB: Como, não? Ocê num falô “Chico, vamo visitá o Chópi”?
 P: Ah, ah, ah! Eu falei shopping. Shopping Center ou, traduzindo, o centro das compras!
 Ao entrar no shopping:
 CB: Uau! Isto aqui é bem maior qui o celero do nhô Toneco!
 P: Argh! Que comparação!
 CB: UAI! Mais oceis da cidade são burro, memo! O maior sorzão lá fora... i oceis inventaro di fazê uma cidade com forro, pra dispois tê qui ponha luiz im tudo qui é canto!
 P: Chico... me faz um favor?
 CB: Claro, primo.
 P: Não precisa dar tanta bandeira que você é um bicho-do-mato, tá?

O diálogo entre as duas personagens deixa evidente, pela fala, que há uma diferença linguística, entre o Chico Bento, que vive no meio rural e seu primo, que vive na cidade e a intenção foi estigmatizar a fala do caipira. Outra representação evidente é a falta de conhecimento do caipira em relação às coisas da cidade, estigma que Zé Mulato e Cassiano quebram, pois interagem com naturalidade nos dois “mundos”, o caipira e o urbano: o desconhecimento do termo “shopping” e a sátira em relação às luminárias do teto do shopping; uma espécie de desqualificação, a um só tempo, do caipira em relação à forma que se deu as mudanças na cidade e do urbano em relação ao desconhecimento do caipira. Criou-se uma representação vulgar do caipira, como alguém de “poucas letras” e de olhos fechados à cultura, na medida em que só privilegia o que vem da natureza, no exemplo, o “sorzão” lá de fora.

Para não nos atermos somente à escrita, o cinema também caricaturou o caipira no Brasil. O ator que mais representou esse segmento foi Amácio Amadeu

⁶ Obviamente, não se trata de pronúncia, pois não há som. O autor grava as palavras não pelo que está catalogado em dicionário, mas de forma que simbolize a variedade linguística.

⁷ História encontrada na revista de número 215, do ano de 2013. Chico Bento será representado por CB e seu primo por P.

Mazzaropi (1912-1981). Conhecido como Mazzaropi, produziu uma série de filmes que retratam o caipira de maneira estereotipada (chapéu de palha, calças curtas “pula-brejo”, preguiçoso) e, um deles, inclusive, baseia-se na figura de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. Mazzaropi não fez um cinema inovador, tampouco discursivo, no sentido de mostrar a autenticidade do caipira e desfazer os estereótipos e estigmas atribuídos a esse grupo de pessoas, habitantes do campo. Na verdade, produziu filmes (ao todo foram 32) na esfera do senso comum, baseando-se livremente nas representações do caipira constantes nas várias edições do Almanaque Fontoura. A esse respeito Gouvêa (2001) reflete:

O cinema de Mazzaropi não apresenta uma proposta radical, revolucionária no sentido de mostrar novos padrões culturais. Não promove nenhuma ruptura com a tradição cinematográfica, uma vez que apresenta modelos clássicos de narrativa. Também não traz nenhuma denúncia social de maior urgência, sendo mesmo descomprometido com as grandes causas sociais e políticas do país. (GOUVÊA, 2001, p. 77).

Este subcapítulo, portanto, teve a intenção de demonstrar que o caipira, no Brasil, é estigmatizado por sua relação com o campo, em oposição à cidade, que se entende o local dos progressos, especialmente após os anos de 1950, quando o Brasil iniciou o processo de industrialização. Contudo, visamos analisar o caipira pelas representações demonstradas nas letras de músicas e daremos mais ênfase a esse tipo de manifestação artística.

No próximo capítulo faremos um breve panorama da música caipira no Brasil (em disco) e seus principais personagens, bem como empreenderemos a diferença entre música caipira e música sertaneja, tendo em vista as mudanças pelas quais passou esse estilo musical em virtude da indústria cultural e como se configura a música caipira na atualidade. Por fim, faremos uma breve apresentação da dupla caipira Zé Mulato e Cassiano.

CAPÍTULO II A MÚSICA CAIPIRA NO BRASIL

2.1. Um pouco de história

Um dos primeiros pesquisadores a desenvolver trabalho sobre a música feita pelos caipiras do interior do Estado de São Paulo foi Cornélio Pires (1884-1958). Cornélio era profundo conhecedor dos costumes e da cultura do povo do interior paulista. Registrou a cultura caipira em livros: ao todo foram 24 livros dedicados à temática caipira, dentre eles, *Quem conta um conto*, *Conversas ao pé do fogo* e *Musa Caipira*, este, seu primeiro livro de poemas lançado em 1910.

Antes de aventurar-se a transformar a música do interior do Estado em produto comercial, por meio do disco, fez incursões na cidade de São Paulo, ainda nos idos anos de 1910, mais especificamente no Colégio Mackenzie, onde organizou um final de semana cultural em que o núcleo era a abordagem do rico universo caipira “(...) enfatizando um ângulo novo e positivo, valorizando seu saber e sua sagacidade”. (ANDRADE, 2012, p. 18). Cabe-nos ainda destacar o resultado positivo que acompanhou essa iniciativa de Cornélio Pires:

Aquele momento era muito positivo para isso, pois havia uma revalorização da vida sertaneja pelo sucesso que fazia na época Euclides da Cunha (1866-1909) com seu livro *Os sertões*. Nesse evento foi encenado o cotidiano caipira, e havia violeiros executando algumas modas de viola tradicionais, enquanto Cornélio Pires proferia pequenas conferências sobre a cultura interiorana. Em pouco tempo ele se tornou conhecido por lotar teatros e auditórios para contar causos sobre um caipira esperto e que nada tinha de bobo. (ANDRADE, 2012, p. 18-19).

Essa iniciativa serviu para revelar que o caipira é um sujeito, detentor de um saber (advindo da tradição), morador do campo, produtor de cultura e não simplesmente um indivíduo ingênuo e bobo. Essas representações permearam textos do escritor Monteiro Lobato, que chegou a atribuir-lhes a alcunha de “velha praga”, a propósito, título de um de seus artigos. De um lado Cornélio vislumbrava o autêntico valor da arte caipira do interior paulista e, de outro, Lobato estigmatizava o caipira, seu modo de ser e de agir.

Cornélio Pires foi homem versátil nas artes e atuou em diversos segmentos, a saber: foi escritor de livros, artigos; apresentador de espetáculos caipiras, nos quais contava piadas, entre uma e outra apresentação de violeiros do interior

paulista; ator; compositor; conferencista; produtor de discos e divulgador cultural. Em tudo que fez empregou carisma, que lhe rendeu grande popularidade e atraiu público significativo. A respeito de Cornélio, Dantas (1976) reflete:

Cornélio Pires foi, mais do que escritor eminente que seria preciso defender, uma extraordinária personalidade de ativista cultural. Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático – a sua maior obra foi à sua ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, com os repentistas e os velhos glosadores do mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão, feita para o calor do momento e a comunicação direta, eletrizante, com o público. (DANTAS, 1976, p. 03).

Com isso, angariou visibilidade, o que propiciou a vendagem dos livros de poemas caipiras, com linguagem típica do homem rural e dos espetáculos, bem como das palestras/conferências sobre a vida e cultura caipira foi um sucesso. Cornélio trouxe a cena o *modus vivendi* do homem rural. Andrade (2012) complementa nosso ponto de vista:

O tieteense foi um dos primeiros a publicar a expressão falada do caipira, assim como fez “Juó Bananére” com a expressão falada do ítalo-paulista. Ambos estabeleceram uma abertura na literatura nacional, possibilitando o conhecimento dessas expressões linguísticas e culturais incrementadas pelo humor e pela sátira. (ANDRADE, 2012, p. 73).

Com isso, em 1929, com o empréstimo de um amigo, encomendou a prensagem dos primeiros discos de música e de humor caipiras. Nepomuceno (1999) narra como se deu o negócio entre Cornélio Pires e a gravadora à época, que não queria gravar discos com temática caipira:

Em 1929, finalmente, requisitou a ajuda do sobrinho, Arioaldo Pires⁸, que arranhava o inglês, e foi procurar Mr. Wallace Downey, engenheiro de gravação da Columbia, empresa americana representada aqui por Byington & Cia. Este o levou ao chefão, o brasileiro Albert Jackson Byington Jr. Ao propor a levar a caipirada para o estúdio, o homem sorriu: quem compraria esses discos? (...) Cornélio propôs pagar a prensagem dos discos. Menos de mil cópias não seria possível fazer, desencorajou Byington. E isso custava dinheiro vivo. (...) Cornélio surpreendeu, pois queria, para o primeiro suplemento, cinco discos, cada qual com cinco mil cópias. Aquilo era uma loucura, 25 mil discos! Nem os astros saíam com essa tiragem. (NEPOMUCENO, 1999, p. 110).

Cornélio pegou o montante e os distribuiu em dois carros para serem vendidos no interior paulista, numa época em que a esmagadora maioria da

⁸ Anos depois, a partir dos anos de 1940, quando a música caipira passou a ser chamada de sertaneja, por causa das influências rítmicas que sofreu, Arioaldo Pires (tinha o nome artístico de Capitão Furtado), se tornou um dos maiores compositores, produtores e apresentadores de rádio da música sertaneja. (GRIFO NOSSO).

população vivia no campo. Parte dos discos abrigou em sua casa, na qual mantinha uma loja de rádios e vitrolas, na rua XV de Novembro, no centro da capital, também para vendagem. Nepomuceno (1999) assinala:

[...] e por um preço maior do que o dos discos comuns. As pessoas disputavam e o sucesso da empreitada, evidentemente, chegou à sala de Byington. Agora as portas da gravadora estavam escancaradas para o produtor, que foi convidado a produzir outros discos, desta vez, financiados e distribuídos pela empresa. (NEPOMUCENO, 1999, p. 110).

Dessa forma Cornélio Pires tornou-se o primeiro produtor de discos independentes do Brasil que, com sua ousada iniciativa, estimulou a criação, ampliação e concorrência de um mercado inédito até então: o de música caipira que, anos mais tarde, tornou-se música sertaneja. Esta última porque passou a incorporar novos ritmos (paraguaios, argentinos, mexicanos).

Pelo exposto anteriormente, pode-se dizer que o sertanejo -, assunto do tópico a seguir -, é um fenômeno dissidente do caipira. Originou-se ainda na década de 1930, mesmo que timidamente, a princípio, quando as gravadoras perceberam que Cornélio fora um visionário em apostar num mercado ainda não existente até então, propondo-se a financiar, com recursos próprios, as primeiras tiragens de discos, conforme já mencionamos. A partir do êxito de Cornélio, as gravadoras Columbia e RCA Victor, as mais influentes da época, preocuparam-se em formar seu *casting* de artistas caipiras para as produções em disco: de um lado a Turma Cornélio Pires, pela Columbia e, de outro, a Turma RCA Victor, competindo por um mercado que, a partir de 1940, expandir-se-ia de modo mais organizado e pensado, que fomentou o surgimento de um novo ritmo/estilo: a **música sertaneja**. A década de 1930 foi marcada pela descoberta mercadológica, ainda que inicial, de uma música que, outrora era estritamente regional e produzida no interior paulista, que, a partir de sua divulgação sistematizada levou os caipiras ao estúdio e aos programas de rádio da época.

2.2. Diferença entre caipira e sertanejo

Música caipira é uma manifestação cultural ligada ao folclore paulista e:

[...] quase nada tendo a ver com a música sertaneja produzida atualmente no meio urbano-industrial. Enquanto a primeira ainda desempenha o papel de elemento mediador das relações sociais, evitando, com isso, a desagregação das populações no meio rural e no interior, a segunda tem hoje função meramente utilitária para seu grande público, do qual faz parte também o caipira paulista, bem como boa parte das populações do Sudeste, Sul e Centro-Oeste. (CALDAS, 1979, p. XIX - introdução).

Música caipira é uma expressão cultural de uma coletividade homogênea, ou seja, os produtores/compositores dessa música gozam de liberdade para selecionar e explorar os temas de suas canções. Nessa fase – a das primeiras décadas do século XX, mais especificamente a do início da década de 1930, quando a canção caipira foi para o disco, conforme indicamos anteriormente -, essa música era ligada quase estritamente ao rural, seus componentes eram extraídos da vida campesina: manifestações religiosas, louvação a santos, entretenimento nos intervalos dos mutirões de construção de casas etc. A música caipira sempre desempenhou o papel de coesão grupal, uma vez que, nos bairros caipiras, os habitantes viviam (em algumas localidades ainda vivem) relativamente longe um dos outros e os encontros que se davam, esporadicamente, justamente para desenvolver as atividades elencadas anteriormente e, por conseguinte, a música coroava o propósito do encontro (CÂNDIDO, 2010). Ainda sobre a música caipira e suas características assinala Sant’Anna (2015):

A Moda Caipira de raízes pressupõe a *viola caipira* ou *viola sertaneja*, um instrumento amargurado que “chora”, pois, antes de ser viola, em sua fecundidade lúdica, deliciante, liga-se ao encadeamento de três estados interiores que estão na base ameríndia, africana e ibérica da cultura: anseios conflitivos, tristezas e frustrações pelas perdas. (...) inda que constitua uma experiência individual, a Moda Caipira tradicional, como manifestação artística, possui características que a aproximam da estética romântica na concepção formal da poesia, no elã sentimental dos temas preferenciais, nos afetos autorreferenciais que se expandem na vida pulsante, na solidez e persistência dos vínculos afetivos e socioculturais e na tipificação de personagens afins a esse conjunto de valores. (SANT’ANNA, 2015, p. 164).

O autor ainda ressalta que a canção caipira (moda caipira) é autêntica, pois simboliza uma parcela culta da canção brasileira, “(...) entendendo-se por *culto* um modo de encarar os valores que derivam de toda uma tradição cultural de cunho humanista” (SANT’ANNA, 2015, p. 441). Até esse ponto nos referimos à canção

caipira e suas principais características, em disco, produzida na década de 1930, a qual versava sobre os temas do sertão, do campesino, da labuta na roça, entre outros.

Em contrapartida, a partir da década de 1940, a música, que antes era rural, com o advento da indústria cultural e da cultura de massa, ainda recentes no Brasil, especificamente, em nosso caso, no mercado fonográfico, passa a adquirir contornos de música sertaneja quando:

A temática das canções sertanejas explorava muito mais o dilema da sobrevivência do homem rural, suas divergências com o patrão (...), entretanto, quando os agentes da indústria cultural percebem a grande receptividade dessas músicas no meio rural (com o financiamento da Companhia Antarctica Paulista a Cornélio Pires para realizar shows pelo interior de São Paulo, divulgando seus produtos), e já então com certa ressonância no meio urbano, com a apresentação da dupla Alvarenga e Ranchinho no Cassino da Urca no Rio de Janeiro, em 1930, e com a gravação de grande aceitação de “Tristeza do Jeca”, por Paraguassu, também em 1930, começa a proliferação das duplas sertanejas, incentivadas pelas gravadoras. (CALDAS, 1979, p. 4).

A partir dos anos de 1940, Cornélio consagrado nos segmentos da literatura específica caipira, espetáculos caipiras e como produtor de discos, viajava todo o interior paulista divulgando a música dos caipiras. Na mesma década, Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio, também divulgava os caipiras em outras bandas, como explica Nepomuceno (1999):

A caravana de Cornélio Pires corcoveava, vencendo a buraqueira dos caminhos, para chegar às cidadezinhas do interior paulista. A oeste, na direção de Goiás, Mato Grosso e Paraguai, seguia o intrépido Capitão Furtado, com Mário Zan e Nhô Pai. Tal tio, tal sobrinho, pela estrada. Artistas conhecidos continuavam na rota dos circos e das praças públicas, dos auditórios de rádio e dos cinemas, buscando generosas plateias, percorrendo o país em intermináveis turnês. (NEPOMUCENO, 1999, p. 125).

A essa altura havia um intenso movimento do rural para a cidade. O caipira estava se “profissionalizando”, ou seja, estava adaptando-se às demandas da audiência urbana para angariar público. Vale destacar um ponto interessante, no que toca aos dados estatísticos concernentes à população campo x cidade, na década de 1940:

As gravadoras disputavam as descobertas e os grandes nomes. Dos 41 milhões de habitantes do país, 28 ainda viviam longe das cidades; a roça era portanto (*sic*) o grande celeiro de gente que cantava, tocava e fazia humor. Como Cornélio ou Torres, dali poderiam sair novas galinhas dos ovos de ouro. Os valores rurais e urbanos estavam amalgamados e a

música era o grande elo de ligação (*sic*) entre esses mundos. (NEPOMUCENO, 1999, p. 126).

Os grandes nomes os quais a autora se refere eram Alvarenga e Ranchinho, Zico Dias e Ferrinho, Jararaca e Ratinho, Mandi e Sorocabinha, dentre outros. Cornélio Pires, Raul Torres, Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e Diogo Mulero (o Palmeira, da dupla Palmeira e Biá) eram os mais importantes e influentes compositores e produtores dessa leva de caipiras que, a cada ano vinha em massa para a capital paulista em busca de uma oportunidade nos programas de rádio, para as suas apresentações. Nem todos conseguiram “chegar lá”, já nessa época a disputa era acirrada.

Além das rádios, os circos eram muito importantes nessa época, para as duplas famosas e para as que ainda almejavam o sucesso. Sobre a importância e origem do circo Tinhorão (2006) esclarece que:

Primeiro veículo de diversão de massa do mundo moderno – e neste sentido antecipando em mais de um século o fenômeno da música popular internacional da era tecnológica -, o circo ambulante constituiu desde o seu surgimento na Inglaterra e na França, na segunda metade do século XVIII, a mais surpreendente *summa* de todas as artes dirigidas ao gosto popular desde a Antiguidade. (TINHORÃO, 2006, p. 85).

De acordo com Tinhorão (2006), o circo herdou a tradição equestre do hipódromo grego, depois, os romanos introduziram na era cristã, as lutas entre homens e animais. Os circos seguiram a mesma lógica, a do entretenimento: primeiramente eram “redondéis” em espaços abertos e, posteriormente, cobriu-se o picadeiro com lonas, onde os artistas desempenhavam “(...) todos os jogos de habilidades acrobáticas e histriônicas surgidas pelas ruas e feiras ao longo da Idade Média” (TINHORÃO, 2006, p. 85). Compete-nos ainda dizer que surgiu na América do Sul, em 1842, na Argentina e, só surgiu no Brasil⁹ por volta de 1876. Sant’Anna (2015) em consonância com Tinhorão (2001) esclarece que:

De sua adaptação, originou-se na Europa o espetáculo circense que chegou ao Brasil, à “Paulistânia” ou zona caipira em finais do século 18, seja aquele de estrutura familiar e de variedades, inclusive com as *Horas do Rádio* em que se apresentavam as duplas caipiras e intérpretes populares, e o teatro tragicômico com que os espetáculos se encerravam (pois se constituíam na atração mais esperada), e que ainda são apreciados, mambembes, nas pequenas cidades do interior e periferias metropolitanas. (SANT’ANNA, 2015, p. 444).

⁹ Segundo Tinhorão (2006, p. 90) a origem do circo no Brasil ainda é “lacunosa” e carece de fonte mais fidedigna.

Ao longo do século XX, mais especificamente a partir das décadas de 1930, 1940 até meados de 1980, o circo cumpriu importante função no sentido de, num primeiro momento divulgar a música caipira e, em seguida, alinhado à lógica de mercado e à cultura de massa, a música sertaneja, sobre a qual versaremos brevemente agora.

A música sertaneja consolidada a partir de 1950, com a incorporação de ritmos estrangeiros como a guarânia paraguaia, a canção rancheira mexicana e a polca, também paraguaia e outros, somada ao advento da revolução industrial do país, o que ocasionou a migração, cada vez maior do campo para a cidade, pois:

[...] interferiu na contrafação simbólica das modas caipiras, no repertório de referências, pelo enlaçamento dos preceitos tradicionais do campo a outros códigos de valores, os da cidade, com seus fascínios de asfaltos e a força da eletricidade. A cidade e seu ritmo impõem um sentido de absorção temporal em que o que vale é o agora. (SANT'ANNA, 2015, p. 481).

Em contato com os símbolos citadinos os caipiras, naturalmente, tanto os violeiros quanto os ouvintes desse estilo musical, "(...) perderam parte do referencial do território que dominavam, havendo um hiperbólico choque causado pelo contingenciamento do novo". (SANT'ANNA, 2015, p. 483). Ainda a respeito do esquecimento da canção cabocla para ser substituída pela sertaneja Sant'Anna (2015, p. 489) observa que "a moda sertaneja, no final do decênio de 1960 e 1970, tinha um pé no campo e outro na cidade. Interditando a tradição, a nova música caipira impõe uma espécie de 'acabou-se o que era doce', com que terminam, deliciosas, as sagaranas populares com o cheiro puro da terra e suas criações". (SANT'ANNA, 2015, p. 489).

2.3. A indústria cultural

A partir do final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, houve, no Brasil, uma grande expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural. Essa expansão atingiu diversos ramos da indústria cultural como a produção editorial, as redes de televisão, a indústria fonográfica, "(...) cujas empresas passam a reorganizar seus processos de produção com base em novos padrões empresariais, incorporam novas tecnologias e adotam estratégias eficazes de *marketing*" (ZAN, s/d, p. 4). A partir desse momento uma nova modalidade de música passou a ser produzida: canções com temáticas românticas e melodramáticas que anunciavam a produção que se destacou no mercado

fonográfico brasileiro, com significativa ampliação nos anos de 1980 e 1990, sob a influência acentuada do *country* americano.

As mudanças de estilo têm forte apelo comercial destinado a um público ávido por novidades. Os palcos, que outrora eram o dos circos, nesse momento passam aos das festas de peão e locais fechados que comportam muitas pessoas. “Tanto as composições como os arranjos apresentam elementos da música urbana de massa, especialmente das baladas românticas da Jovem Guarda e da *country music*” (ZAN, s/d, p. 4). As duplas do segmento sertanejo, então, ao contrário dos caipiras que usavam botinas, blusas xadrez e chapéu de palha (posteriormente substituído por chapéu de feltro), optaram por modernizar o visual, ou seja, adotaram o uso de roupas de grife, cabelo aparado e, mais adiante, chapéu *country*. Essa é a música sertaneja que as gravadoras, então, passam a projetar no mercado e impulsionam-na para os topos das paradas de sucesso, tanto nas rádios, quanto nos programas de televisão de todo o país.

Aqui justificamos o motivo de termos optado pelo conceito de dialogismo para marcar, neste pequeno tópico, a diferença entre a música caipira e a música sertaneja. De modo simples o “(...) dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19). De algum modo, a música sertaneja dialoga com a música caipira, pois “(...) algumas duplas inserem em seus CD’s pelo menos uma música do chamado repertório de ‘raiz’, com arranjos tidos como ‘modernos’. Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público cada vez mais amplo”. (ZAN, s/d, p.4). Por isso, “(...) todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam”. (FIORIN, 2006, p. 19). A música sertaneja, ainda que negue, implicitamente, busca no discurso da tradição (música caipira) subsídios para dar-lhes uma roupagem mais “moderna” e, sob a lógica de mercado, atingir as massas. Sant’Anna (2015) assevera nosso ponto de vista:

Produtos do novo naipe, definitivamente controlados pelos meios de produção discográfico e mercadológico, visam efetivamente a tornar a população mera *consumidora* e não *produtora* de seu discurso cultural, como se verificava na realização espontânea da Moda Caipira de raízes. (SANT’ANNA, 2015, p. 491).

Também justificamos o motivo de termos escolhido a teoria de representação social, advinda da Psicologia Social, como categoria de análise para mostrar como o orador, nas letras das canções, demonstra repúdio às representações que fazem dele. Elegemos o conceito de *themata* (o mesmo que **tema** ou **temas**), pertencente a essa linha teórica, para desvelar como o orador se vale da linguagem para tematizar situações.

Este subcapítulo serviu para marcar as diferenças entre a música **caipira** e a **sertaneja**, porque são muito confundidas conceitualmente e julgamos necessário marcar essas diferenças, na medida em que deter-nos-emos na música caipira. O progresso da música sertaneja é muito difundido, portanto, cabe-nos falar sobre o progresso da música caipira, uma vez que, embora ela não tenha a mesma visibilidade da sertaneja, resiste e possui muitos adeptos.

2.4. A música caipira na atualidade

Se claramente a música sertaneja conquistou e se firmou no mercado fonográfico, com o apoio da mídia e dos veículos de comunicação, a canção caipira, a despeito dessa postura dos meios de comunicação e da massa, permanece viva, sendo propagada, em menor nível, porém intenso, na internet (especialmente na plataforma YouTube) e em ranchos e casas culturais na capital paulista e no interior. Citaremos alguns desses espaços, a saber: Rancho dos Matutos, em Santana – SP; a Casa do Violeiro do Brasil, em Osasco, Grande São Paulo e a Casa de Cultura Caipira Zé Mira, em São José dos Campos, interior paulista. Esses locais, sempre desenvolvem atividades e shows com artistas do ramo caipira, dando-lhes espaço para que mostrem sua arte, uma vez que os programas de televisão estritamente caipiras, que, na TV aberta são dois, a saber: Viola, Minha Viola, da TV Cultura de São Paulo -, desde 2017 é apresentado pela violeira Adriana Farias, com reprises de artistas que já se apresentaram no programa ao longo das décadas de 1980, 1990, 2000 a 2015, quando Inezita Barroso faleceu e; Brasil Caipira, da TV Brasil, apresentado por Luiz Rocha.¹⁰

¹⁰ Existem outros programas, como a Terra da Padroeira, por exemplo, da TV Aparecida, no entanto, esse programa apresenta artistas híbridos, ou seja, que dialogam e conhecem a canção caipira, mas mesclam-na com um repertório mais moderno, típico da música sertaneja.

Sant'Anna (2015, p. 507) demonstra que: "(...) os artistas caipiras tradicionais (cantadores e compositores) persistiram em contar histórias caboclas agora em conexão com referenciais urbanos. Percebem-se oscilação e volatilidade referencial, a interconectar os dois mundos". Embora se tenha rompido, em grande parte, a tradição de divulgar a canção cabocla, há, ainda hoje, profissionais genuinamente caipiras ou pesquisadores/instrumentistas do segmento raiz como Roberto Corrêa, Ivan Vilela, Paulo Freire, Pereira da Viola, Braz da Viola, Volmi Batista, Rui Torneze, Simone Sperança, dentre outros que desenvolvem trabalhos de pesquisa em âmbito universitário, lançam e divulgam CD's regem orquestras de viola caipira e apresentam-se, sempre que há oportunidade, em programas de rádio e TV a fim de propagar a importância da cultura caipira. Sabidamente esses artistas não têm a projeção e o retorno financeiro faraônico das duplas atuais, no entanto, seguem com o trabalho.

Fizemos neste tópico a contextualização da música caipira na atualidade. Vale ressaltar as características e a trajetória da dupla caipira, sobre a qual iremos analisar as letras de quatro canções nesta pesquisa: a dupla caipira Zé Mulato e Cassiano.

2.5. Zé Mulato e Cassiano: simplicidade, autenticidade e brasilidade do caipira

Zé Mulato (José das Dores Fernandes, Ferros-MG, 12/08/1949) e Cassiano (João da Costa Monteiro, Passabém - MG, 19/04/1955), residem em Brasília, desde 1969. São considerados pela crítica especializada como baluartes da música caipira. Os autores possuem 40 anos de carreira e acentuam, nas composições, forte sentimento de brasilidade, simplicidade de expressão e marcas sensíveis de identidade caipira. A dupla que propaga a moda caipira raiz, nascida no interior do Estado de São Paulo e posteriormente também difundida em algumas cidades do centro-oeste brasileiro - é considerada representante expressiva da música caipira sob a ótica de Nepomuceno (1999), Sant'Anna (2015), Ribeiro (2015) e demais estudiosos da canção cabocla. Reproduziremos a seguir texto síntese, constante no site www.recantocaipira.com.br sobre a carreira de ambos:

Aos 12 anos, Zé Mulato começou a tocar sozinho, pegando violas emprestadas em festas que tinham lugar em Passabém. O menino só sossegou

quando conseguiu uma viola da marca “Rei dos Violões”. Mudaram-se para Brasília em 1969.

E tudo começou em 1972, no Planalto Central. Zé Venâncio e Saulino haviam sido contratados para uma apresentação em praça pública, por ocasião da inauguração de uma farmácia da Cidade Satélite de Ceilândia no Distrito Federal e, no início do espetáculo, surgiram no meio daqueles “Candangos”, dois jovens mineiros simpáticos e bastante desinibidos. E os dois mineirinhos até então desconhecidos fizeram a abertura da festa e foram bastante aplaudidos pelo público presente. Iniciava-se naquele momento a trajetória artística da dupla.

Seis anos depois, Carreirinho ficara encantado com a semelhança observada na interpretação de Zé Mulato e Cassiano com a dupla “Zé Carreiro e Carreirinho”, levou-os para a capital paulista e, naquele momento, foi gravado o primeiro disco da dupla “Recordando Zé Carreiro e Carreirinho”, pela Gravadora Chororó, com o repertório todinho de Zé Carreiro e Carreirinho, com a produção do próprio Carreirinho.

A dupla chegou a passar vários anos à procura de uma gravadora; depois de 1982 quando foi lançado o LP “Louco Amor” pela Tocantins, a dupla só voltou a gravar um novo disco de carreira em 1997, “Meu Céu”, pela gravadora Velas, agraciado com o Prêmio Sharp 1998. Entre esses dois lançamentos, eles participaram da coletânea “Ao Capitão Furtado – Marvada Viola” lançada em LP em 1986 e remasterizada em CD em 1997. No entanto, jamais cederam aos interesses comerciais que tanto podam a criatividade do artista.

Combinando, o romantismo da dupla Zé Carreiro e Carreirinho, o modo de tocar a viola que nos faz lembrar Tião Carreiro e Pardinho e também o bom humor que nos faz lembrar das inesquecíveis sátiras das saudosas duplas Alvarenga e Ranchinho e Jararaca e Ratinho, “Zé Mulato e Cassiano” formam o que conhecemos como a “Dupla Três em Um”.

Zé Mulato é também um verdadeiro poeta que consegue, mesmo nos dias de hoje, mostra-nos os verdadeiros anseios, sentimentos, alegrias, tristezas e verdades do nosso mundo rural, do nosso caipira. A poesia que Zé Mulato extrai desse mundo, explorando tanto os temas mais simples, como também os temas mais profundos e ligados à reflexão da complexa existência humana, faz dele um

dos maiores compositores da música caipira raiz que conhecemos atualmente em atividade.

No início de 2004, por ocasião do IV Encontro de Folias de Reis do Distrito Federal, foi lançado pela produtora VBS – Viola Brasileira Show, o CD 25 anos, no momento em que a dupla também comemorou o Jubileu de Prata do lançamento do primeiro disco. No segundo semestre de 2005, foi lançado o 10º disco de carreira da dupla, intitulado “Dias Melhores”, com 17 composições inéditas até então. A VBS lançou em 2009 um álbum triplo em comemoração aos 30 anos de carreira da dupla, que consiste num CD com músicas cantadas, todas inéditas (“Sertão Ainda é Sertão”), além de um CD instrumental com a dupla tocando viola e violão (“Zé Mulato e Cassiano – Instrumental”) e um DVD-Documentário dos 30 anos de carreira da dupla (“Documentário–30 anos”).

Lançaram em 2013, o mais recente trabalho da dupla¹¹, intitulado “Ciência Matuta”. Zé Mulato e Cassiano continuam em plena atividade, fazendo shows por todo o Brasil.

Embora tenhamos reproduzido o texto do *site*, elaborado pela Sandra Cristina Peripato, que esboça um caráter intimista, mas explana bem a trajetória e dá uma ideia da durabilidade e da força poética da dupla que, em 2018 completou 40 anos de atividade musical. A dupla é a maior representante do estilo raiz da atualidade, por isso foram escolhidas quatro canções desses artistas para serem analisadas em nossa pesquisa, à luz da nova retórica. Consiste em trabalho inédito no meio acadêmico, uma vez que a dupla ainda não foi objeto de trabalhos dessa natureza. Consideramos o estudo relevante, pois a música caipira figura como parte da tradição e da cultura do Brasil.

Cabe destacar que a dupla recebeu influências musicais e culturais dos grupos heterogêneos que encontraram em Brasília¹², no final da década de 1960. Samba, música gaúcha, música nordestina – esta ouvida nos *staffs*, concentração

¹¹ Em março de 2019 a dupla lançou o 15º disco, intitulado *Rei Caipira*, em virtude da comemoração dos 40 anos de carreira da dupla, completado em 2018. Fonte: http://df.divirtasemais.com.br/app/noticia/programe-se/2019/03/29/noticia_progreamese,161265/quatro-decadas-de-estrada-da-dupla-ze-mulato-cassiano.shtml. Acesso em: março de 2019.

¹² Informações compiladas do depoimento da dupla, constante no DVD *Zé Mulato e Cassiano, 30 anos*, lançado em 2010.

de barracos que abrigavam os *candangos* que trabalhavam na construção dos prédios de Brasília. Essa influência cultural propiciou à dupla um estilo idiossincrático, ou seja, com certa mescla de ritmos não comuns à canção caipira, porém sem que se perdesse a temática da exaltação e contemplação da paisagem campesina, bem como as reflexões acerca de problemas sociais que acometem o homem rural e urbano, sem perder a poesia que caracteriza a esse estilo de canção, que diverge das duplas mais tradicionais, que não fazem essa mescla de temas e de ritmos. Vale dizer que Zé Mulato e Cassiano fizeram breve incursão no cinema nacional (assim como se deu com as duplas caipiras ao longo da história) ao serem convidados a participar do filme, lançado em abril de 2006 e dirigido por Luiz Alberto Pereira, chamado *Tapete Vermelho*, estrelado pelo ator Matheus Nachtergaele.

Contudo, todo o exposto nos dois primeiros capítulos da nossa pesquisa esteve mais próximo da teoria das representações sociais e do dialogismo para situar o caipira dentro da cultura brasileira e os diálogos existentes entre as artes. Nosso trabalho, contudo, toma a nova retórica como o principal referencial teórico, pois as categorias de análise observarão as letras das canções não somente sob a ótica das representações sociais (já exposto no capítulo I), mas, também, sob como se dá a constituição do *ethos* do caipira nas letras e dos lugares retóricos, especialmente o da qualidade, para reforçá-lo e realçá-lo. Para tanto, no capítulo a seguir, eminentemente teórico, exporemos os conceitos teóricos retóricos que embasam a nossa pesquisa.

CAPÍTULO III A RETÓRICA E OS CAIPIRAS

3.1. Considerações iniciais

Conforme indicamos no capítulo I, nossa preocupação é com a letra das músicas produzidas pelo orador e toda a carga semântica que carregam - a intertextualidade e, principalmente a intenção de consolidar um *ethos* de autêntico caipira. Para tanto, reconhecemos que o orador, em sua condição, no ato retórico, tem a sua disposição, diversas estratégias linguísticas e retóricas para causar os efeitos de sentido desejados para determinados auditórios.

No caso dos caipiras, o auditório demandará a produção de atos retóricos constituídos de engenho e arte para a obtenção da eficácia. Esse exercício retórico exigirá empenho cognitivo e afetivo do orador que se valerá da *inventio*, elemento pertencente ao sistema retórico, para buscar os argumentos necessários com o intuito de fundamentado nas representações sociais e nos lugar retórico da qualidade, edificar o *ethos* de caipira de *fato*, que mostra um *modus vivendi* legítimo e busca preservar um jeito brasileiro de ser. Apresentaremos brevemente os elementos que, conjugados, compõem as estratégias retóricas do orador para a consolidação eficaz do *ethos* no ato retórico. São eles: **gêneros retóricos, sistema retórico, constituição do *ethos* no discurso e lugares retóricos.**

3.2. Os gêneros retóricos

De acordo com Tringali (2014), a retórica buscou classificar os gêneros retóricos em três: **epidítico; judiciário e; deliberativo**. Para os nossos propósitos de pesquisa ater-nos-emos ao gênero epidítico, uma vez que, nas representações sociais o orador constitui o *ethos* de caipira genuíno para, posteriormente, reforçá-lo, por meio do lugar da qualidade.

Essa classificação dos gêneros retóricos (também chamados de gêneros oratórios) foi empreendida primeiramente por Aristóteles (384-322 a.C.), na qual o Estagirita explora a perspectiva do auditório quando ouve o discurso, de acordo com os seguintes critérios: “a reação do auditório depois de ouvido o discurso; o objetivo

do auditório; o tempo em que a questão tratada pelo auditório acontece e o valor visado pelo auditório (TRINGALI, 2014, p. 69).

Após ouvir o discurso proferido pelo orador, o auditório pode comportar-se de duas maneiras: como quem apenas assiste passivamente (pode ou não manifestar opinião, falada ou virtualmente) ou, então, como juiz, este último decide ou julga. Se o auditório apenas ouve o discurso tem-se o gênero epidítico, que louva ou vilipendia. Há outras questões que o auditório considera, conforme o gênero retórico:

Gênero	Objetivo	Tempo	Valor
Judiciário	Inocentar ou condenar	Passado	Justo ou injusto
Deliberativo	Aconselhar ou desaconselhar	Futuro	Útil ou nocivo
Epidítico	Louvar ou vilipendiar	Presente	Virtude ou vício Belo ou feio

(Adaptado a partir de: **A retórica antiga e as outras retóricas: a retórica como crítica literária**, 2014).

Os gêneros elencados anteriormente não compõem separadamente um discurso, no entanto, o orador, no momento do ato retórico (*actio*) escolherá pensadamente, a predominância de um gênero e de elementos discursivos do sistema retórico para articular seu discurso e alcançar os seus objetivos. Ferreira (2010, p. 22), em consonância com Aristóteles (384-322 a.C.) reflete que “ (...) essas posições não são rígidas e têm uma distinção puramente prática: apenas salientam a importância que o orador deve atribuir ao auditório”. A título de exemplo, se o orador, em determinada canção, escolhida como *corpus* do nosso trabalho afirma em dado trecho “lá fora a luz do luar no rancho luz de candeia/ a orquestra da natureza vem tocar na minha aldeia/urutau canta na mínima e o caburé na colcheia/ sei que Deus é sertanejo e a minha fé não bambeia”, nota-se que há na canção a predominância do gênero epidítico, pois exalta e descreve, poeticamente, o cenário

bucólico conjugado aos elementos da natureza, ao sertão (*topos*) e, com um toque característico do Romantismo, traduzido na presença de Deus, que zela pelo *habitat* natural do caipira. O intuito nesse caso está muito mais ligado ao persuadir do que ao convencer, uma vez que o orador lança mão de um discurso que busca identificação do auditório com o que é apresentado (cenário bucólico), logo, *pathos*. Para persuadir o orador valer-se-á das provas, que em retórica, são três: *ethos*, *pathos* e *logos*. A respeito da persuasão e das provas, Tringali (2014) assinala:

Em Retórica, considera-se como prova qualquer recurso que sirva para persuadir. A persuasão se realiza por meio de provas. Tudo que persuade é prova. Compete à Retórica fazer um levantamento de todos os recursos aptos a persuadir. Persuade-se de vários modos: convencendo, comovendo, agradando. A persuasão é o fim, as provas são os meios. Por isso, o aprendizado principal da Retórica consiste em dominar os expedientes persuasórios. (TRINGALI, 2014, p. 48).

Etimologicamente persuadir vem de *per* + *suadere* – que significa aconselhar. Então, implícita a ideia de persuadir, está à intenção de aconselhar alguém, com o objetivo de levar o interlocutor a aceitar um dado ponto de vista, de modo suave. Para isso, a escolha do gênero retórico e de um ou mais elementos constitutivos do sistema retórico, amalgamam-se às representações sociais e aos lugares para a sustentação dos argumentos e obtenção da eficácia.

Conforme expusemos anteriormente, a respeito da explanação de, em determinado discurso, ficar evidente a predominância de um gênero retórico, inferimos predominância do gênero epidítico, pois, no exemplo da canção, na prática, há interpenetração entre os gêneros, o que não confere a eles ser puramente judiciário ou deliberativo, por exemplo. No mesmo discurso os gêneros se misturam e se ressaltará um ou outro, de acordo com as intenções do orador em relação à audiência. Cada um dos gêneros possui a sua especificidade. De acordo com Tringali (2014):

Os valores de todos os gêneros se subordinam ao honesto. É honesto elogiar a virtude e vituperar o vício; é honesto aconselhar o útil e desaconselhar o nocivo; é honesto defender o justo, é desonesto defender o injusto.

Acontece de um discurso ser desonesto, mas não deveria ser, como reclama Aristóteles (TRINGALI, 2014, p. 74).

O orador trabalhará o *ethos* no intuito de mostrar, ou melhor, construir uma credibilidade assentada no seu caráter, na sua virtude de discernir o justo, o belo, o útil, para angariar a confiança que o auditório lhe concedeu. Apesar de Aristóteles

(384-322 a.C.) considerar o auditório como essencial, ao proceder à classificação dos gêneros -, na qual exime a perspectiva do orador e do discurso -, devemos destacar que o orador “ (...) é a causa eficiente do discurso, o discurso é o efeito, o resultado. É o discurso (‘oratio’) que define o orador (‘orator’). O liame entre o orador e o auditório é o discurso” (TRINGALI, 2014, p. 77). É pelo discurso que se constrói o *ethos* do orador, que revelará um posicionamento ético, contrário à indústria cultural e a favor do debate sobre a questão contemporânea de preservação da tradição e de um jeito consciente e brasileiro de ser e de estar no mundo (identidade nacional). Vale ressaltar que colocamos entre parênteses o termo **questão retórica** justamente porque quando a exposição de um determinado tema (valorização da tradição e da cultura brasileira, em particular a do caipira) suscita a controvérsia, afloram posições divergentes, que se desdobram em opiniões em “choque”.

3.3. Contexto retórico: breves considerações

De acordo com Ferreira (2010, p. 52) “todo pronunciamento é criado a partir de eventos anteriores, que compõem um complexo que envolve pessoas, fatos, discursos, interpretações da realidade e desejos de persuasão”. No contexto retórico são levadas em conta as seguintes perguntas: Quem fala?, A quem fala?, Por que fala?, Contra o quê? e Como fala? (FERREIRA, 2010, p. 52). A partir dessas perguntas o orador se coloca diante de uma questão ampla, que pode envolver fatores sociais, éticos, morais, de instituições etc. que levarão a feitura de um discurso passível de ser analisado (FERREIRA, 2010, p. 53). O contexto retórico revelará de quais recursos o orador se valerá para configurar seus argumentos, infiltrados de recursos vários (em nosso caso representações sociais e lugares retóricos) para o convencimento do auditório.

É no contexto retórico, ou seja, no momento da *actio* -, último elemento do sistema retórico, porém fundamental para que o discurso atinja o auditório -, que o orador deverá observar a estrutura do discurso, imprescindível em retórica, pois a clareza e a ênfase dada “(...) a uma determinada tese são importantes para a negociação da distância entre os sujeitos” (FERREIRA, 2010, p. 59). Cabe ao orador conhecer o contexto retórico, ou seja, identificar que o cenário é de predominância das canções comerciais, influenciadas pela cultura estrangeira, que visa ao consumo e não ao conhecimento e à reflexão sobre assuntos culturais nacionais,

posteriormente, analisar o auditório (seus valores e crenças) para, enfim, centrar seus argumentos no plano do verossímil, do preferível, para solidificar as bases persuasivas do seu discurso. Para que isso seja possível, é fundamental que o orador conheça muito bem o assunto (as tradições do povo caipira e rural, no nosso caso) que o aborde de modo adequado e, ao mesmo, tempo, que o sustente sobre “(...) os quatro grandes pilares retóricos: a invenção, a disposição, a elocução e a ação” (FERREIRA, 2010, p. 59). Esses “pilares” serão o assunto do próximo tópico, que explicaremos concisamente, cada um deles -, cientes de que os elementos agem amalgamados, pois fazem parte de um sistema virtual cognitivo -, do qual o orador se vale para, pensadamente, articular o discurso da tradição no ato retórico. A “separação” dos conceitos é meramente didática.

3.4. O sistema retórico

A primeira operação da arte retórica é a invenção, que consiste na busca dos argumentos disponíveis numa espécie de inventário ou em lugares (*topói*). Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) concebem os lugares como premissas de ordem geral que permitem fundar valores e hierarquias. O orador utilizará os lugares comuns ou lugares retóricos para buscar argumentos que comporão o seu discurso. Os autores em sua obra *O Tratado da Argumentação: a nova retórica* -, inaugural no sentido de resgatar a retórica aristotélica sob o viés da lógica jurídica -, incompreendida no ano de sua publicação (1958) e reconhecida posteriormente a partir dos anos de 1970 como fundamental para a revitalização da retórica, concebem os seguintes lugares: **a) quantidade** e **b) qualidade**. Inseridos nesses dois grandes lugares estão o da **ordem**, do **existente**, da **essência** e da **pessoa**. Todos esses lugares inspiraram-se nos estudos de Aristóteles (384-322 a.C.), na obra *Órganon*, no capítulo intitulado *Tópicos* (Livro II, 2016).

Nos discursos contemporâneos é possível perceber outros lugares, os lugares modernos, inseridos nos dois grandes da quantidade e da qualidade, sublinham valores e argumentos tipos ligados à saúde, beleza, *status*, tradição, modernidade e muitos outros (FERREIRA, 2010, p. 77). Todos esses elementos compõem **atos retóricos** que são apresentados a nós diariamente e que podem nos levar a mudar atitudes ou até mesmo o comportamento. O fato de às vezes fracassarem não está ligado à eficácia ou ineficácia da mensagem, mas de acordo

com Campbell *et. al.* (2015), muitas vezes não nos propomos a refletir sobre a questão e, na condição de críticos, nosso objetivo é descrever e interpretar os atos retóricos para entender porque pode haver fracasso ou não. Uma postura crítica não é sinônimo de ataque a outro discurso ou até mesmo ao orador. O crítico é o indivíduo que apresenta a capacidade de filtrar e avaliar um número considerável de discursos presentes nos mais diversos gêneros que fazem parte das relações sociais humanas: notícias em jornais, propagandas, programas de televisão, programas políticos, canções e muitos outros. A postura crítica também pressupõe paixão e curiosidade por querer decifrar os símbolos que permeiam as atividades sociais, nascidas da curiosidade e da desconfiança, afinal não se pode confiar em tudo o que se ouve por aí.

Retóricos hábeis e experientes entendem os próprios atos e os de outrem, por isso, uma ação retórica depende, em parte, da precisão que o orador demonstra em produzir discursos. Profissionais que se valem da retórica para analisar os discursos e proferirem o seu próprio usam quatro recursos essenciais no ato retórico: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*¹³. Na *inventio* o orador reúne e escolhe tudo o que vai dizer no discurso, no entanto, tudo o que será dito deve ser baseado em provas, pois a invenção não se limita apenas a encontrar a prova, mas também a discutir a validade dela (TRINGALI, 2014). Utilizar provas em retórica ajuda a persuadir, porém, antes disso, a invenção deve se ocupar do levantamento crítico das provas persuasivas, que serão organizadas mais adiante na *dispositio*. Os seguintes tipos de provas podem ser utilizados pelo orador para fundamentar seus argumentos: a) provas científicas (que visam uma certeza, verdade); b) provas retóricas (visam o verossímil, a opinião). As provas retóricas ainda implicam dois tipos: as extrínsecas, acessórias (exemplo: buraco de bala, testemunha) e as intrínsecas, que derivam da engenhosidade e da capacidade do orador de articular argumentos.

Compete ao orador não somente dominar técnicas concernentes aos silogismos e raciocínios lógicos, como também a capacidade de dar ao discurso um aspecto atraente, chamativo. No início do discurso o orador pode suscitar as provas éticas, pois elas despertam os sentimentos da audiência ou se valer de provas patéticas, que consistem em mexer com a emoção do auditório. Para que o orador

¹³ No sistema retórico está previsto o uso da memória, antes da *actio*.

se valha das provas patéticas é necessário que ele tenha certo grau de familiaridade com a Psicologia e, por isso provas éticas e patéticas são chamadas de psicológicas (TRINGALI, 2014, p. 147). É necessária uma ressalva: as provas de natureza afetiva (éticas e patéticas) devem ser convertidas em raciocínios e silogismos conscientes e inconscientes (TRINGALI, 2014, p. 148). Provar com eficiência implica conhecer o auditório em todas as suas variantes, ou seja, prever que o estado de alma do auditório pode variar de acordo com a idade, sexo, classe social e, observar que o orador não pode estar fora de contexto, ignorando o tempo em que vive. Quando se prova averiguando a quem aproveita ou prejudica alguma coisa, recorre-se à finalidade do lugar-comum (TRINGALI, 2014).

A segunda operação retórica que compõe o sistema retórico é a *dispositio*, que ocorre após o orador ter realizado o processo de juntar de forma crítica os argumentos na *inventio*. A disposição é o momento em que o orador organiza os elementos buscados na invenção e compreende um critério de uma boa organização com a finalidade de persuadir. Na disposição o orador deve evitar fragmentar excessivamente o discurso, pois ela deve apresentar um caráter didático, característico da retórica. O discurso não pode ser desconexo, uma vez que a desordem não tem lugar na retórica. A disposição também explora o efeito estético, concebendo beleza ao discurso, no entanto, efeito estético deve subordinar-se ao efeito argumentativo, pois, de acordo com Platão (427-347 a.C.), no diálogo *Fedro*, o discurso se constitui de partes articuladas que se relacionam entre si e com o todo.

Não há um modelo fixo de organização do discurso retórico, mas conforme Tringali (2014, p. 161) a disposição é composta pelas seguintes partes:

- a) Exórdio: início do discurso.
- b) Narração.
- c) Proposição.
- d) Partição.
- e) Argumentação.
- f) Peroração.
- g) Digressão, alteração (disputa) e amplificação.

O exórdio consiste no primeiro contato entre o orador e o público, funciona como uma espécie de abertura do canal entre o orador e o auditório, nesse

momento o orador deve aproveitar para conquistar a benevolência do auditório e estabelecer o acordo, assim diminuirá a distância entre ele e o auditório. Elementos que compõem o exórdio: a) saudação; b) apresentação do orador; c) encaminhamento do assunto (questões que serão debatidas); d) mote (citação sugestiva) e; e) prece, comum na retórica sacra (TRINGALI, p. 162).

O terceiro componente do sistema retórico é a *elocutio*, conforme (TRINGALI, 2014, p. 169), que se liga ao discurso preparado e consiste na arte de redigir o material encontrado e organizado, em outras palavras, “arte de escrever bem”. A elocução não é uma parte estanque e é, nesse momento, em que o orador disporá da escolha (*electio*) e combinação de palavras (*compositio*). Então, de modo simples, a elocução, é o lado verbal do discurso. Invenção, disposição e elocução estão estritamente ligadas. Uma corrobora com a outra na construção do discurso. A elocução tem o compromisso de tornar o discurso claro, correto, elegante e adequado em consonância com a finalidade do discurso, conforme (TRINGALI, 2014, p. 171). A parte da retórica que mais seduz o orador é a elocução.

Durante o processo de elocução a linguagem fica sob a competência da gramática, da lógica, da estilística, do dicionário e da estética (TRINGALI, 2014, p. 172), pois o discurso escrito, tendo sido pronunciado ou não, é um subproduto da retórica, pertencendo ao nível semiótico, pois os receptores recebem o discurso por variados canais (cartazes, folders, internet, blogs). A elocução deve ter algumas virtudes fundamentais ao bom cumprimento do seu papel: **a) adequação; b) correção; c) clareza; d) ornamentação** (TRINGALI, 2014, p. 174-175), todas essas são preleções herdadas de Cícero (106 - 43 a. C.) e de Quintiliano (35 - 100 d.C.). Na busca por elegância durante o processo de elocução, as figuras são realçadas a uma posição de destaque. De acordo com (TRINGALI, 2014, p. 176), “(...) o discurso retórico tira partido das figuras de linguagem”, com intenção de causar efeitos estilísticos, de ordem poética ou retórica, por isso, é importante que as figuras de estilo se convertam em figuras retóricas, potencializando o discurso retórico.

As figuras retóricas mais comuns são as de **ampliação** e de **amplificação**, esta prima e potencializa o discurso convertendo a quantidade em qualidade. Aquela alonga o volume do discurso em quantidade e extensão infindáveis. Pensamos que o orador, que aparentemente a princípio escreve para um auditório particular (o homem da roça), por adotar discursivamente o reforço do *modus vivendi* e do

*habitus*¹⁴ parece amplificá-lo para uma audiência mais heterogênea (auditório universal) na intenção de mostrar a consolidação de uma identidade (*ethos*) caipira. É importante destacar também que as figuras de retórica, presentes no momento da elocução, em sentido amplo, têm caráter utilitário, são mais persuasivas e, em sentido mais estrito, se referem à figura do discurso.

3.5. A constituição do *ethos* do orador no discurso

Uma argumentação sempre busca conseguir a adesão de um auditório. “Bom orador não é o que ‘fala bonito’, mas o que persuade” (TRINGALI, 2014, p. 47). Ainda em relação à capacidade que o orador habilidoso deve demonstrar para persuadir, Tringali (2014) reflete:

O talento de um orador se mede pela capacidade de fazer prevalecer uma opinião sobre outra, ressalvada a moral. (...) qualquer definição de Retórica, que não leve em conta a persuasão, é trôpega. Há circunstâncias frequentes na vida que não podemos chegar à verdade, mas isso não significa que devamos “suspender o juízo”, resta ainda alcançar senão a verdade pelo menos a opinião mais resistente. (TRINGALI, 2014, p. 47).

A persuasão se efetua pelas provas, que em Retórica são três: *ethos*, *pathos* e *logos*. Simbolizado pelo *ethos*, Aristóteles (384 – 322 a.C.) realça que a persuasão advém do caráter pessoal do orador. Compete ao orador, por meio do discurso, proferi-lo de modo a suscitar a credibilidade do auditório (confiança) no que está sendo dito, pois tendemos a confiar, mais rapidamente em pessoas de bem. De acordo com Ferreira (2010, p. 21) “o *ethos* pode ser entendido como um conjunto de traços de caráter que o orador mostra ao auditório para dar uma boa impressão. Incluem-se nesses traços as atitudes, os costumes, a moralidade, elementos que aparecem na disposição do orador”. Podemos exemplificar mencionando o caso dos engenheiros ou dos advogados que, ao se especializarem nas suas respectivas áreas, tornam-se autoridades no assunto. Todavia, quando o orador não é um especialista no que fala, é uma virtude geral que se compartilha. Meyer (2007, p. 34) reforça esse ponto de vista, pois, “o *ethos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que se dispõe a ouvi-lo e segui-lo”. O caráter do orador competente constrói-se na maneira como organiza seu discurso e de

¹⁴ O sociólogo francês Pierre Bourdieu resgatou o conceito de *habitus*, em 1982, que permeou quase toda a sua obra. Trata-se de um termo latino usado pela Tradição Escolástica e originalmente usado por Aristóteles (*hexis*). Posteriormente foi utilizado por Émile Durkheim.

como discorre sobre os temas a que se propõe, por meio das virtudes morais e da confiança transmitidas ao auditório: é assim que se consolida a autoridade do orador.

Acerca do *ethos* e da autoridade construída pelo orador discursivamente, Ferreira (2010) complementa:

[...] a eficácia do *ethos* é *distinta dos atributos reais de quem assume o discurso*. Como se infiltra na enunciação sem ser enunciado são **atributos do exterior**¹⁵ que caracterizam o orador (...) o auditório, durante o ato retórico, age estrategicamente para dirigir e autorregular o plano da credibilidade que pode atribuir ao orador (...) a imagem de si projetada na construção discursiva contribuem para a consolidação do *ethos* do orador. O ato retórico, porém, é quem o consolida. (FERREIRA, 2010, p. 21).

Não resta dúvida de que o *ethos* do orador e de autoridade/especialidade em determinados temas dá-se, precipuamente pelo discurso. Esse é o esforço do orador, de acordo com a temática eleita para o nosso trabalho, para transmitir sua mensagem de valorização da cultura brasileira.

Acerca da importância do *logos*, vale dizer que o discurso, simbolizado pelo *logos*, imbuído da questão dialética, é, segundo Aristóteles, aquilo que demonstra ou parece demonstrar. Baseado no auditório, o *logos* é o uso do raciocínio, da lógica. É a materialização dos argumentos que visam persuadir. Toda questão parte de uma dúvida que, por conseguinte, gera opiniões diferentes. Cabe ao orador valer-se de habilidade retórica para conduzir o auditório à aceitação da tese defendida. Sobre as questões e as dúvidas que geram opiniões diferentes, gerando a tensão retórica. Acentuamos em tópicos anteriores deste capítulo.

3.6. Os lugares retóricos: de Aristóteles à Perelman e Olbrechts-Tyteca

A utilização, no discurso (ato retórico), dos lugares-comuns, como são conhecidos nos estudos empreendidos por Aristóteles (384-322 a.C.), no *Órganon* -, resgatados e reduzidos a dois grandes lugares, posteriormente, por Perelman e Olbrechts-Tyteca no *Tratado da Argumentação: a nova retórica* (1958), aos da quantidade e qualidade -, mostra-se eficiente para que o orador, valendo-se articuladamente deles, possa atingir seus objetivos. Ferreira (2010) definiu os lugares:

¹⁵ Grifo nosso.

[...] os lugares são grandes armazéns de argumentos, utilizados para estabelecer acordos com o auditório. O objetivo é indicar premissas de ordem ampla e geral, usadas para assegurar a adesão a determinados valores e, assim, re-hierarquizar as crenças do auditório. (FERREIRA, 2010, p. 69).

Os *armazéns de argumentos* são os “(...) nomes que representam conceitos de onde se tiram os argumentos que valem para muitas circunstâncias” (TRINGALI, 2014, p. 151). Esse processo, o de buscar argumentos nos *armazéns*, dá-se na *inventio*.

Etimologicamente o conceito de lugares comuns surgiu numa disciplina ministrada por Aristóteles chamada de Tópica, originada da expressão grega “técnica Tópica” (TRINGALI, 2014, p. 150), que se define pela investigação dos lugares-comuns. Sobre a etimologia desta expressão Tringali (2014) reflete:

A expressão lugares-comuns, em vernáculo, corresponde ao que os gregos chamavam de tópoi e que os latinos traduziam por *loci*. (...) de um ponto de vista histórico, temos, em apreço, três tópicos principais: a) A Tópica retórica, em que os lugares são fontes de argumentação, isto é, são palavras ou frases que dão nomes aos argumentos; b) A Tópica estilística em que os lugares são motivos que se repetem, por ênfase, num determinado contexto. Nesse caso os lugares são clichês. C) A Tópica temática em que os lugares são os pontos capitais constitutivos da estrutura de um assunto ou de uma disciplina. (TRINGALI, 2014, p. 150).

Utilizaremos os lugares no primeiro sentido, o de que são fontes de argumentação. A utilização dos lugares nessa perspectiva contemplará nossos objetivos no sentido de analisar e comprovar, nas letras das canções, as representações sociais e o uso do lugar da qualidade pelo orador, para sustentar seu ponto de vista acerca da tensão retórica que se instala entre o caipira e sua cultura e a canção urbana, comercial e fugaz.

a) Valores e hierarquias

Como mencionado anteriormente em nossa pesquisa o orador, no ato retórico, não pode prescindir do auditório (FERREIRA, 2010, p. 21), por isso devemos tecer, brevemente, algumas considerações à luz de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) e demais estudiosos contemporâneos da retórica, sobre os valores, as hierarquias e as crenças, presentes nos discursos veiculados pela imprensa e demais órgãos de comunicação, nos quais seus representantes fazem uso da retórica e, também, nas letras das canções da dupla caipira escolhida para a nossa pesquisa.

O orador, ciente de que as relações sociais são tecidas na *doxa*, por meio de representações, crenças e preconceitos simbolizados por uma representação social específica, estabelece relações internas ao discurso e também linguísticas, valendo-se de referências entre uma nova leitura semântica das coisas - as coisas que são tematizadas ou faladas -, e a origem particular atribuída a essas formas de dizer e de significar. Essa postura adotada pelo orador é muito reveladora, uma vez que a maioria da população vive atualmente nas grandes cidades, compondo a massa, orientadas pelo poder midiático, no sentido de adotar valores ditados do exterior para o interior.

Perelman e Olbrechts-Tyteca, acerca dos valores na argumentação, refletem (1996, p. 84) “(...) os valores intervêm, num dado momento, em todas as argumentações”. A título de exemplo, os próprios autores versam que nos campos jurídico, político e filosófico os valores funcionam como uma espécie de motivação aos ouvintes a fazer certas escolhas em vez de outras e, mormente, para justificá-las de modo a serem aprovadas por outrem. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) complementam:

[...] assim, também, quando se trata de um valor, podemos desqualificá-lo, subordiná-lo a outros ou interpretá-lo, mas não podemos, em bloco, rejeitar todos os valores: estaríamos, então, no domínio da força e não mais no da discussão. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 85).

Para os autores a ação vincula-se à força, isto é, não há espaço para a justificação. Se os oradores escolhessem impor ao auditório seus argumentos por meio da força, não seria uma ação retórica, pois onde impera a imposição da vontade não há espaço para a retórica. Ao contrário, o orador opta por outro caminho, também indicado por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) que é o da **justificação**, que considera os valores que se opõem e os combatem por meio de argumentos articulados e fundamentados. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) assinalam a respeito do acordo, envolvido por valores que:

A pretensão ao acordo universal, no que lhes concerne, parece-nos resultar unicamente da generalidade deles; só se pode considerá-los válidos para um auditório universal com a condição de não lhes especificar o conteúdo. A partir do momento em que tentamos precisá-los, já não encontramos senão a adesão de auditórios particulares. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 86).

Ora, se é a pretensão do orador mostrar um modo de ser caipira e representar uma cultura esquecida no tempo, poética, que valoriza o simples

(conteúdo especificado) e que ocupa posição de “marginal” na sociedade, em virtude dos gostos impostos à massa, certamente, mesmo que a proposta seja persuadir um auditório mais amplo, há que se considerar que, o acordo, de fato, dar-se-á somente se ele se consolidar e, para isso, de algum modo, o auditório, talvez, demonstrasse certa disposição em concretizá-lo. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) refletem:

É, portanto, na medida em que são vagos que esses valores se apresentam como universais e pretendem um estatuto semelhante ao dos fatos. Na medida em que são precisos, apresentam-se simplesmente como conformes às aspirações de certos grupos particulares. Seu papel é, pois, justificar escolhas sobre as quais não há acordo unânime, inserindo escolhas numa espécie de contexto vazio, mas sobre o qual reina um acordo mais amplo. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 86).

Ligados aos valores concretos estão noções de **fidelidade**, de **lealdade**, de **solidariedade**, de **disciplina**, dentre outras. O mérito que se dá às relações pessoais entre os seres constituem valores concretos uns para os outros. Ainda sobre os valores concretos vale assinalar que “Valores concretos são utilizados, o mais das vezes, para fundar os valores abstratos, e inversamente. Para saber qual conduta é virtuosa, voltamo-nos frequentemente para um modelo que nos esforçamos em imitar” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 89).

Areladas aos valores, as hierarquias, que também fazem parte do ponto de partida da argumentação, adotada pelo orador. Conforme Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), as hierarquias dividem-se em **hierarquias concretas** e **hierarquias abstratas**. As concretas admitem, por exemplo, que os homens são seres superiores aos demais animais, por sua vez, as abstratas, versam sobre o justo e sobre o útil. A anterioridade de alguma coisa pode, por exemplo, estabelecer o conjunto da hierarquia. A título de exemplo, se o orador sustenta no discurso que a música caipira raiz é original, o alicerce, é porque considera tudo o que foi feito posterior a ela, como a música sertaneja, que recebeu diversas influências rítmicas estrangeiras e, já configura uma hierarquia: a superioridade do anterior sobre o posterior. Essa hierarquia difere do meramente preferível, pois certifica a ordenação de tudo o que está submetido ao princípio que a rege. “Um dos princípios hierarquizantes mais usuais é a quantidade maior ou menor de alguma coisa” (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 91). Ainda sobre as hierarquias vale assinalar que:

As hierarquias de valores são decerto, mais importantes do ponto de vista da estrutura de uma argumentação do que os próprios valores. Com efeito,

a maior parte destes, são comuns a um grande número de auditórios. O que caracteriza cada auditório é menos os valores que admite do que o modo como os hierarquiza. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 92).

Notamos na citação anterior que as hierarquias não impedem a relativa independência dos valores e que se o orador sentir a necessidade de hierarquizar os valores, independentemente do resultado, provém do fato de a busca concomitante desses valores, criar incompatibilidades e obrigar tanto orador quanto auditório a fazer escolhas.

b) Os lugares retóricos: quantidade e qualidade

Lugares são classificados em dois tipos: a) os lugares-comuns, que servem para qualquer ciência e não dependem de nenhuma e; b) os lugares específicos, que são próprios, quer de uma ciência particular, quer de um gênero oratório bem definido. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) reforçam que “(...) os lugares formam um arsenal indispensável, do qual, de um modo ou de outro, quem quer persuadir outrem deverá lançar mão” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 95). Os lugares na obra do Estagirita, nos *Tópicos* (Livro II, 2016) são definidos do seguinte modo: “(...) podem servir de premissa para silogismos dialéticos ou retóricos” (*ibid.*). São eles: a) do acidente; b) do gênero; c) do próprio; d) da definição e; e) da identidade. Esses são os lugares aristotélicos.

A partir dos lugares aristotélicos, Perelman e Olbrechts-Tyteca, no *Tratado da Argumentação: a nova retórica* (1958) propõe a redução a dois grandes: quantidade e qualidade. Justificam-na da seguinte forma:

[...] só chamaremos de lugares as premissas de ordem geral que permitem fundar valores e hierarquias e que Aristóteles estuda entre os lugares do acidente. Esses lugares constituem as premissas mais gerais, aliás, amiúde subentendidas, que intervêm para justificar a maior parte de nossas escolhas. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 95).

Os lugares da quantidade afirmam que alguma coisa é superior a outra, por razões numéricas, quantitativas e que essa superioridade pode ser aplicada tanto a valores positivos, quanto negativos. A título de exemplo, pode-se afirmar que a dupla, Zé Mulato e Cassiano, por exemplo, representantes em atividade da música caipira, há 40 anos na estrada, em quantidade de tempo de duração, são superiores às duplas contemporâneas. Os autores do *Tratado* concordam conosco, pois, “(...) o lugar quantitativo do duradouro permite também valorizar a verdade como o que é

eterno, em comparação com as opiniões instáveis e passageiras”. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 98).

Os lugares da qualidade, menos compreensíveis, surgem na argumentação que contesta a dignidade do número. O lugar da qualidade valoriza o único. A esse respeito, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) refletem que “É esse aspecto que os protagonistas do lugar da qualidade não podem deixar de enfatizar: no limite, o lugar da qualidade redundaria na valorização do único que, assim como o normal, é um dos pivôs da argumentação.” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 101). O único está ligado a um valor concreto, ou seja, não pode ser mensurado, não tem preço, e seu valor aumenta justamente pelo fato de não ser possível avaliá-lo. O único, então, por ser original, se diferencia e se opõe ao corriqueiro, ao vulgar e por isso é digno de nota e tende a agradar a multidão. O único em seu gênero (postura supostamente assumida pelo orador caipira) deprecia o múltiplo e garante que “(...) a qualidade única torna-se um meio com vistas a obter o sufrágio do maior número”. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 102).

O orador valer-se-á do lugar da quantidade ou da qualidade, no ato retórico (situação argumentativa), conforme a atitude do adversário ou de acordo com os propósitos do orador e a ação que pretende desencadear. Nessa ação o orador busca eliminar completamente, por meio da infiltração no argumento, dos lugares e dos valores, em proveito de outros, certos elementos: os subordina, os reduz ao que considera fundamental.

c) Lugar clássico (quantidade) e lugar romântico (qualidade)

Os clássicos visam um auditório universal, por meio do uso do lugar da quantidade. Esforçam-se na ação argumentativa (*actio*), para reduzir/subordinar todos os outros lugares aos da quantidade, pois, os clássicos, em seu modo de conceber os lugares, prezam pela veracidade e justiça, ou seja, pelos valores concretos e universais. Em contrapartida, os românticos, visavam um auditório particular, pois valorizava o único, a elite, o gênio e prezavam pelo amor, caridade e fidelidade, que são valores abstratos, logo, particulares. Ambos, clássicos e românticos, não descartam os lugares, porém, cada um, no ato retórico, procuram realçar o lugar da quantidade ou da qualidade, em virtude dos seus propósitos. A respeito dos lugares da quantidade, na concepção clássica, Perelman (2004) reflete:

Os lugares da quantidade são (...) os que afirmam a superioridade do que dura mais tempo, do que é mais constante, que presta serviços a maior número de pessoas, do que é útil em maior número de circunstâncias, do que tem mais possibilidade de ocorrer, ou de ser bem-sucedido, do que é mais fácil ou mais acessível. Vê-se logo que a esses lugares correspondem valores tais como a duração, a estabilidade, a objetividade, a universalidade, a eficácia, a segurança. (PERELMAN, 2004, p. 188).

Conforme Ferreira (2018) os lugares da quantidade que servem de suporte ao pensamento clássico que, em consonância com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) “(...) justificam-lhe o otimismo, o gosto da clareza e da ordem”. “A eles vinculam-se o conceito de razão, visto como bem comum a todos, e de verdade, que deve ser admitida por todos”. (FERREIRA, 2018, p. 10).

Por conseguinte, na visão de Perelman (2004), os românticos levam em conta uma hierarquia qualitativa:

Os lugares qualitativos, os valores concretos são o arsenal inquietante do pensamento romântico, baseados na beleza do transitório, que arrasta consigo a melancolia do precário e a obsessão da morte, a aspiração por princípio inacessível, a nostalgia do passado, a noite da incerteza, o fastio pelo medíocre, mas também a iridescência do folclore e da cor, a iridescência do incomparável da história, a fascinação do mistério, a exaltação das superações. (PERELMAN, 2004, p. 191).

Podemos considerar que o diálogo com fins persuasivos estabelece relações entre o orador e o auditório e “(...) revela o conhecimento que a humanidade tem ou pode ter em cada estágio de seu desenvolvimento, numa soma infinita de verdades relativas, pois as categorias intelectuais construídas pelo homem são, sempre, estágios parciais e relativos de conhecimento do mundo” (FERREIRA, 2018, p. 14).

d) Outros lugares

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) não se limitaram à redução dos lugares em apenas dois, quantidade e qualidade, pois, como conceberam os lugares como ponto de partida da argumentação, consagraram mais alguns, a saber: **a) da ordem; b) do existente; c) da essência e; d) da pessoa.** De modo simples, os lugares da ordem afiançam a superioridade do anterior sobre o posterior. A título de exemplo, na *actio* o orador pode suscitar o discurso de que a música caipira, anterior à sertaneja, é superior, pois é dotada de autenticidade, simplicidade e valoriza o cenário bucólico, expressão de saberes de um povo que produz e propaga a arte raiz, genuína, nacional, brasileira. Por sua vez o lugar do existente afirma a superioridade do que existe (real, atual) em detrimento do que pode ser

possível/impossível. O lugar da essência é usado para constituir um *ethos* de valor a sujeitos que são representantes fidedignos de uma essência. A esse respeito, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) pensam:

Trata-se de uma comparação entre indivíduos concretos: assim é que atribuímos de imediato um valor a um coelho que apresenta todas as qualidades de um coelho; será, para nós, um “belo coelho”. O que encarna melhor um padrão, uma essência, uma função, é valorizado por isso mesmo. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 106).

Se o sujeito é caipira, apresentará características que possibilitem defini-lo como tal, ou seja, como representante verdadeiro de um modo de ser, de um grupo, de uma cultura. A esse modo de ser são incorporadas “(...) uma ética ou uma estética que poderiam ser fundadas na superioridade do que melhor encarna a essência e na obrigação que há em chegar a eles, na beleza de quem aí chega.”. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 107).

O lugar que concebe o valor da pessoa busca ressaltar aspectos ligados à dignidade, ao mérito ou à autonomia do sujeito. Ferreira (2010, p. 75) reflete que (...) quando isso ocorre, o orador explora o lugar derivado do valor da pessoa e, assim, estabelece hierarquias muitas vezes indispensáveis no ato retórico. Nesse lugar, o humano é ressaltado sobre todas as coisas. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 108) complementam que, quando o orador se vale do lugar do valor da pessoa “(...) confere valor ao que é feito com cuidado, ao que requer um esforço”.

CAPÍTULO IV METODOLOGIA DE ANÁLISE

4.1. O *corpus* em Retórica

Em Linguística, bem como em outras disciplinas das ciências humanas, *corpus* refere-se a um conjunto de dados que servem de alicerce para a descrição e análise de um dado fenômeno. Deste modo, constituir o *corpus* torna-se fundamental para a nossa pesquisa, uma vez que partimos de um conjunto delimitado (parcial) de elementos, para analisar um fenômeno mais amplo. Impõe-se um desafio nesse sentido, pois se deve definir um *corpus* que contemple de modo significativo os propósitos da nossa pesquisa, qualitativamente, para que seja possível alcançar a eficácia no que foi proposto como caminho de análise. Por isso, após levantamento concernente às letras de canções produzidas e gravadas pela dupla, Zé Mulato e Cassiano entre os anos de 1978 e 2013, elegemos quatro canções, a saber: *Navegante das Gerais*; *Não fale mal da viola*; *Sertão ainda é sertão* e *Berço de couro*. Escolhidas de um total de 156, distribuídas em 17 álbuns (12 de carreira), dos quais três são coletâneas (participação especial, com duas canções gravadas em cada álbum em 1987, 1997 e 1998, respectivamente) e dois de regravações de canções da própria dupla.¹⁶

Demonstraremos, na análise retórica das quatro letras de canções caipiras assinaladas anteriormente, como o orador, no ato retórico, valendo-se da *themata* (conceito da teoria das representações sociais) consolida, na predominância do gênero epidítico, o *ethos* de caipira *de fato* e, conjuga-o aos lugares da qualidade, essência e valor da pessoa para, a um só tempo, refutar as representações sociais negativas que a mídia, indústria cultural e cultura de massa lhe imputam e, firmar-se como representante autêntico de um modo de ser e estar no mundo.

Nossa pesquisa trata de uma proposta retórica e, quiçá, cultural, no sentido de comprovar as recorrências de exaltação do *ethos* do caipira e como se configura nas letras das canções caipiras, no sentido de evocar uma cultura caipira esquecida

¹⁶ Não consideramos na contagem os álbuns: **Zé Mulato & Cassiano – 25 anos**, lançado em 2003, vencedor do prêmio TIM, no mesmo ano de lançamento e, **Zé Mulato & Cassiano Bem Humorados**, lançado em 2017, vencedor do Prêmio da Música Brasileira, no mesmo ano de lançamento, na categoria melhor dupla regional. Ambos são regravações da dupla de canções presentes em discos anteriores.

no tempo e, por meio do gênero epidítico e do lugar da qualidade, como o orador constitui a imagem de representante raro, único, da brasilidade, simplicidade e autenticidade que se faz presente na cultura caipira. Portanto, as análises das canções selecionadas seguirão essa lógica: a) a *themata*; b) como se constitui o ethos do caipira a partir da *themata* no gênero epidítico e; c) recorrência dos lugares da qualidade, essência e do valor da pessoa para consolidação do *ethos* e da cultura rural. O *ethos* do simples, autêntico e brasileiro, talvez se justifique, no uso da locução **música de raiz**.

4.2. Constituição do corpus

A produção musical da dupla caipira Zé Mulato & Cassiano, em nossa pesquisa, concebidos como orador (terminologia pertinente à linha teórica adotada por nós na pesquisa), pertence à esfera da canção de raiz, ou melhor, da canção caipira, mais especificamente. Nesta dissertação, optamos por analisar quatro letras de canções produzidas pela dupla entre os anos de 1981 e 2009, por se tratarem de letras de exaltação ao *ethos* do caipira e ao saber que o caipira produz advindo do sertão (*topos*).

Justificamos a escolha da dupla e das quatro canções, todas típicas produções caipiras, pois Zé Mulato & Cassiano são pertencentes à esfera da música caipira. A dupla que propaga a moda de viola¹⁷, nascida no interior do Estado de São Paulo e posteriormente também difundida em algumas cidades do centro-oeste brasileiro – é considerada representante expressiva da música caipira sob a ótica de pesquisadores contemporâneos como Nepomuceno (1999), Sant’Anna (2015), Ribeiro (2015) e demais estudiosos da moda caipira de raízes.

Por estar inserida na área da Língua Portuguesa, na subárea da Nova Retórica, preocupar-nos-emos, nesta pesquisa, com a produção de letras culturais, produzidas pelo orador, de forma organizada, previamente estudada, com o uso de linguagem verbal e de instrumentos que não são inerentes à sua condição, conforme

¹⁷ “[...] Moda de viola é poesia narrativa, lírica por vezes, e sempre de circunstância. Quanto ao aspecto circunstancial, ele se relaciona à poesia da literatura de cordel, ao pasquim e às décimas dos trovadores gaúchos. Em sua estrutura poética, podem ocorrer quadras ou quadrinhas, sextilhas, oitavas, décimas etc. O aparecimento da moda-de-viola, na manifestação de cultura espontânea, folclore, dá-se em função de fatos de âmbito nacional, regional ou local e, às vezes, individual, que focam o sentimento do modinheiro.” (LIMA, 1997, p. 35). No texto o termo moda de viola é usado no sentido mais genérico, o de classificar o tipo de música que os cantores propagam.

indicamos no capítulo I deste trabalho. Por meio das representações sociais e dos lugares retóricos, especialmente o da qualidade (espírito romântico), essência, ordem e valor da pessoa, analisaremos como o orador refuta as representações sociais negativas e ressalta o *ethos* do caipira e o sentimento de brasilidade. Atentos à intencionalidade contida na relação do orador com a música, mediada pela linguagem, preocupar-nos-emos com a letra da música e a carga semântica, intertextual e as intenções de reforçar o *ethos*, no gênero epidítico. Tais aspectos nos estimularam a selecionar as quatro letras de canções produzidas pela dupla, referida anteriormente. Realizamos, para isso, o “estado da arte”, ou seja, o levantamento de referências bibliográficas registradas em livros e artigos ou *sítes* a respeito de estudos discursivos, retóricos, sociológicos, históricos, dentre outros, referente à dupla e, constatamos que a dupla e sua produção musical ainda não foram objeto de pesquisa sistematizada, nas ciências humanas. Por se tratar de dupla que exalta os temas ligados ao sertão e à vida rural, contemplam a nossa proposta de pesquisa e áreas de interesse: a Nova Retórica e a cultura popular caipira. Por essa razão, teremos um pequeno bloco de amostras, porém significativas, de letras, sob a ótica retórica, para destacar as representações sociais, o *ethos* e os lugares (qualidade, essência e valor da pessoa) e, assim, procurarmos entender como se dá no ato retórico, nesse universo específico da canção caipira, os mecanismos argumentativos adotados pelo orador para que possamos responder à questão de pesquisa: **de quais recursos retóricos se vale o orador para consolidar o *ethos* do caipira nas letras das canções caipiras?**

4.3. Percurso de análise

As análises desenvolvidas nesta dissertação se fundam em três categorias relevantes, a saber: ***themata*, *ethos* e lugares retóricos**. A primeira categoria, a *themata* corresponde a **tema** ou **temas** e se relaciona com os laços existentes entre cognição e comunicação e com operações mentais e linguísticas. De modo simples, o orador vale-se da linguagem para tematizar situações. Reitera-as por meio da reescrita no discurso e oferece modos de leitura semântica impostas, no fio do discurso, ao auditório (MOSCOVICI, 2015). As relações temáticas que o orador adota fundamentam-se em elementos que constituem nossas representações mentais dos acontecimentos, e é “indiscutível que há uma correspondência entre a nossa representação mental dos acontecimentos e o sentido de frases empregadas

para expressá-los” (MOSCOVICI, 2015, p. 227). A segunda categoria, concernente aos lugares retóricos, são constituídas por três elementos, fundamentais na retórica: **orador, auditório e discurso**. Ater-nos-emos ao orador. Entendemos que o lugar da qualidade, recorrente nas letras escolhidas, marca a força da tradição. É nas letras, que o orador sustenta suas teses em um contexto não favorável para o ato retórico: o da música sertaneja moderna (a música mercadológica).

Esse percurso permitir-nos-á comprovar de que maneira as tensões sociais e o jogo de valores se revelam nas letras. E também, como complemento, como o orador fomenta a tradição nas letras, de modo pensado e articulado na *inventio* e manifestado no ato retórico, para movimentar as paixões do auditório e obter a adesão dos espíritos, com eficácia.

CAPÍTULO V ANÁLISES DAS CANÇÕES

Canção I - Navegante das Gerais (batuque)

Compositor (es): (Zé Mulato / Cassiano)

Se me chamam de caipira fico até agradecido
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Eu sou lobo solitário, sou ave de arribação
Fui forjado nas campinas nos confins do
meu sertão
Navegante das gerais no lombo de algum pagão,
Eu só canto natureza, coisas da minha nação
Minha honra ninguém tira quando me chamam
caipira
Agradeço a distinção, veja bem cidadão, pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido,
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Defendo nossas raízes, por isso tenho brigado,
Não escondo minha origem: sou caipira liberado,
Minha modinha é singela igual à flor do cerrado,
Mas é sertão brasileiro tudo o que eu tenho
cantado.

Infelizmente o que vejo é um bando de sertanejo
Com mania de importado,
Eu falei tá falado,
Pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Cacique falou e disse, dei um dez e botei fé
 Que nós semo caipira, isso num é pra quem qué
 Acredito no que vejo, sou igual a São Tomé
 Enquanto nós fô caipira a cultura tá de pé
 Negar isso é vaidade, brasileiro de verdade
 Se orgulha do que é, toma aí seu mané, pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido
 pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Cumpádi o homi chamô nós de caipira
 Ué, mais nós num sêmo?!
 Sêmo, porque sêmo
 e também porque querêmo
 Já dizia Chico ispirro:
 Sê ou num sê, eis o pobrema!¹⁸

Themata

Se me chamam de caipira fico até agradecido
 pois falando sertanejo eu posso ser confundido
 Eu sou lobo solitário, sou ave de arribação
 Fui forjado nas campinas nos confins do
 meu sertão
 Navegante das gerais no lombo de algum pagão,
 Eu só canto natureza, coisas da minha nação
 Minha honra ninguém tira quando me chamam
 caipira
 Agradeço a distinção, veja bem cidadão, pois é...

¹⁸ Faixa 1 do CD “Navegante das Gerais”. Uma produção Velas dirigida por Roberto Corrêa. Distribuído por UNIVERSAL MUSIC, sob licença de Velas Produções Artísticas, Musicais e Comércio Ltda. 1999.

Consideremos, inicialmente, que todo pronunciamento é criado a partir de eventos anteriores, que compõem um complexo que envolve pessoas, fatos, discursos, interpretações da realidade e desejos de persuasão. Consideremos, ainda, que no contexto retórico são levadas em conta as seguintes perguntas: Quem fala?, A quem fala?, Por que fala?, Contra ou a favor do quê? Esse contexto permite ao orador se colocar diante de uma questão ampla, que pode envolver fatores sociais, éticos, morais, de instituições que movimentam seu discurso.

“Navegante das Gerais” é uma metáfora que faz alusão aos caipiras violeiros do interior mineiro que, em lombo de burro (“pagão”) viajavam (“navegavam”) pelos rincões mais afastados do Brasil disseminando sua música e mantendo viva a cultura da tradição oral. Nesse movimento, o de manter a tradição, o orador suscita o *habitus* de um grupo de homens rurais que, para amplificar o alcance de sua cultura, de sua mensagem, por meio da canção, se dispõem a viajar e trovar para o povo seus costumes.

Habitus, de acordo com Maton (2018, p.75), é definido como “(...) uma propriedade de atores (sejam indivíduos, grupos ou instituições) que é composta de uma estrutura estruturante e estruturada”. Essa propriedade de atores (o orador, em nosso caso) é estruturada pelo passado e circunstâncias atuais. O passado refere-se ao caipira e à tradição (vivência na roça), percorrendo os rincões como “lobo solitário” e “ave de arribação”, que emigra para outras paragens e, leva consigo, os costumes “forjado nas campinas”, “nos confins do sertão”. Os costumes “forjados” no sertão já dizem respeito ao próprio *habitus*, ou seja, as experiências que o caipira carrega consigo da educação e convivência no campo que o possibilita moldar suas práticas atuais e futuras. Quem fala? O caipira que, em contexto diverso do seu (ambiente urbano) vale-se da metáfora “navegante das gerais” para acentuar um modo de ser, peculiar e autêntico. A quem fala? Ao homem citadino e campesino (ambos da elite) que faz uma representação pejorativa do caipira, por meio de “(...) representações filtradas através dos discursos de outros” (MOSCOVICI, p. 221). Especialmente nos discursos que constam na Literatura e nos gibis atribuindo-lhe a “imagem” de jeca. Por que fala? Para amplificar a cultura popular caipira e brasileira, que é produzida no sertão, no interior, e desconhecida por outras regiões do país, em virtude da indústria cultural, que dita costumes e gostos. Também para

assegurar a sua honra “minha honra ninguém tira”. Contra ou a favor do quê? Contra o preconceito e a favor da valorização da cultura caipira.

O orador, então, estabelece relações internas ao discurso e também linguísticas, valendo-se de referências entre uma nova leitura semântica das coisas – as coisas que são tematizadas ou faladas -, e a origem particular atribuída a essas formas de dizer e de significar. Essa postura adotada pelo orador é muito significativa, uma vez que a maioria da população vive atualmente nas grandes cidades, compondo a massa, orientadas pela *doxa* advinda do poder midiático, no sentido de adotar valores ditados do exterior para o interior.

Por meio do tema da desvalorização do caipira e da sua cultura, o orador começa a delinear seu *ethos*, no sentido de atribuir-lhe valor. No tópico a seguir nos deteremos mais nessa categoria.

Constituição do *ethos* no discurso

Defendo nossas raízes, por isso tenho brigado,
Não escondo minha origem: sou caipira liberado,
Minha modinha é singela igual à flor do cerrado,
Mas é sertão brasileiro tudo o que eu tenho cantado.
Infelizmente o que vejo é um bando de sertanejo
Com mania de importado,
Eu falei tá falado,
Pois é...

A retórica é um discurso dialético-persuasivo. Dialético porque orienta o mundo do provável e persuasivo porque visa levar um auditório, por meio de provas, à melhor opinião sobre uma controvérsia. Uma das provas, segundo Aristóteles (384-322 a.C. [2011]), é o *ethos*. Para o estagirita, a persuasão *depende do caráter pessoal do orador* e esse caráter é construído ao longo do discurso.

Todavia, autores como Meyer (2007) e Ferreira (2010) sublinham que o *ethos* pode ser encontrado além do discurso, uma vez que não podemos nos restringir à imagem do orador, pois *ethos* é um domínio, um nível, uma estrutura, e aparenta, de maneira geral, aquele com quem o auditório se identifica.

Logo no início da canção, nos dois primeiros versos, “se me chamam de caipira fico até agradecido, pois falando sertanejo eu posso ser confundido”, ou seja, no ato retórico, é possível perceber que o orador busca marcar, apoditicamente, por meio da figura de presença (a repetição ao longo de toda a letra da canção de que é caipira, dissidente do sertanejo), o lugar de fala: o do caipira. Não o de um caipira qualquer, mas de um caipira lúcido, ciente do seu valor e defensor de sua cultura, de sua raiz, conforme o trecho “defendo nossas raízes, por isso tenho brigado”. Ao valer-se dos verbos **defender** e **brigar**, o orador estabelece com os sertanejos, num primeiro momento, a polêmica, que funcionará como cerne da cizânia entre os caipiras e os sertanejos.

Acerca da polêmica vale destacar algumas ponderações de Amossy (2017, p. 65) no sentido de que “(...) a polêmica (...) não é uma fala selvagem”, ou seja, “ela toma corpo num espaço democrático que a autoriza e a regula ao mesmo tempo”. Gerir tensões é uma questão embaraçosa e pode variar de um gênero a outro ou de uma polêmica a outra (*ibid.*). O orador, ciente de que atua em um espaço democrático que, em certa medida, confere a ele o direito de fala -, mesmo que não seja divulgada em ampla escala pela mídia -, usa-o de modo ético, sem apelar para a agressividade e/ou violência verbal (características que podem aparecer na polêmica) para marcar apoditicamente seus argumentos, porém, sem ferir diretamente o “inimigo”. Desse modo, vale-se do *delectare* para atenuar seu ataque “Minha modinha é singela igual à flor do cerrado, / Mas é sertão brasileiro tudo o que eu tenho cantado”.

O orador demonstra identificação com o epíteto caipira, alcunha conferida a ele pelo senso comum. Se o orador demonstra em seu discurso que se identifica com tal qualificação, é justamente para esclarecer e conduzir seu auditório particular (nesse nicho de apreciação, nem todos os ouvintes têm conhecimento profundo sobre a música caipira) por meio de raciocínio indutivo para provar que o termo caipira é passível de ambiguidades (fato que os incomoda) e, com vistas a esclarecê-las, os coloca em oposição: **caipira x sertanejo**. Nesse sentido, o processo argumentativo encaminha-se para a “criação de inimigos”. Instaura-se, na *actio*, a retórica da guerra.

O discurso é centrado no *ethos* e demonstra estratégias argumentativas com a finalidade de angariar adesão à tese apresentada, ou seja, a de caipira nato,

defensor da cultura de raiz. O trecho que assinala essa postura de defesa é “defendo nossas raízes, por isso tenho brigado”. O esforço argumentativo do orador está centrado nos lugares retóricos da essência e do valor da pessoa. Também em “se me chamam de caipira fico até agradecido” há a presença do argumento considerado por Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 336), como suporte de uma série de qualidades, de uma série de atos e juízos. Instaura-se, no *ethos*, também, uma postura concernente à *retórica da guerra*, no sentido de “defender as raízes” e o argumento *ad personam*, “(...) com ataque contra a pessoa do adversário, que visa, essencialmente, a desqualificá-lo” (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 126), no trecho “infelizmente o que vejo é um **bando** de sertanejo”. O uso do substantivo masculino bando, grifado por nós, que se refere a qualquer conjunto de animais ou agrupamento de pessoas, serve, na argumentação, para marcar não somente a distinção que o orador faz questão de demarcar entre caipira e sertanejo, mas, também, para realçar o *ethos* do caipira e desqualificar o *ethos* do inimigo, o sertanejo, referindo-se a ele de modo pejorativo.

Lugar da qualidade

<p>Cacique falou e disse, dei um dez e botei fé Que nós semo caipira, isso num é pra quem qué Acredito no que vejo, sou igual a São Tomé Enquanto nós fô caipira a cultura tá de pé Negar isso é vaidade, brasileiro de verdade Se orgulha do que é, toma aí seu mané, pois é...</p>

De acordo com Ferreira (2010, p. 69), os lugares “permitem re-hierarquizar crenças e valores”, pois “são grandes armazéns de argumentos, utilizados para estabelecer acordos com o auditório”, indicam “premissas de ordem ampla e geral” para garantir “a adesão a determinados valores”.

No plano do contexto retórico é possível analisar de quais recursos o orador se vale para configurar seus argumentos -, em nosso caso, o lugar da qualidade -, para a persuasão do auditório: a letra da canção (discurso) faz parte do álbum de mesmo nome, lançado em 1999, contexto no qual a canção sertaneja (citadina), era

sinônimo de espetáculo faraônico, rendia (e rende até hoje) milhares de reais e fama aos artistas que aderiram à mudança. Na década de 1990, auge do *country music*, na música sertaneja, o orador atua na contramão de todo o movimento cultural massificado, a despeito de imposições e modismos da indústria fonográfica e também da mídia.

Na esteira dos modismos e valorização do que é estrangeiro, o então presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso, em viagem realizada a Portugal em 1996¹⁹ (três anos antes do lançamento do CD da dupla, que contém a letra que analisamos), declarou: “Como vivi fora do Brasil, na Europa, no Chile, na Argentina, me dei conta disso: os brasileiros são caipiras”. Em resposta ao presidente, o orador, três anos após a declaração feita em Portugal, recupera na *inventio* a afirmação e a refuta retoricamente, em versos. Para que a polêmica não seja explícita, o orador substitui o substantivo masculino *presidente* (chefe do Estado) pelo substantivo masculino *cacique*, que em sentido figurado, também significa chefe político influente que impõe aos demais a sua vontade. “Cacique falou e disse, dei um dez e botei fé/Que nós semo caipira, isso num é pra quem qué”. Neste trecho o orador, muda o registro linguístico e demonstra *phronesis* (sabedoria) para refutar o discurso proferido anteriormente pelo *cacique* e demonstrar que a alcunha de caipira, para ele, não se caracteriza como ofensa, pelo contrário, traduz-se em virtude, característica moral própria, que nem todas as pessoas têm.

O orador assume um percurso argumentativo que visa reforçar o *ethos* de representante genuíno da **canção de raiz**, contrapondo-se ao sertanejo (não o forte da obra de Euclides da Cunha, sob o viés ontológico) que produz e reproduz em suas músicas, no entendimento do orador, deturpações da canção caipira para atender à indústria fonográfica e à mídia, propagando música de massa, destituída de conteúdo poético e de reflexões contemplativas acerca da natureza.

Todo esse movimento discursivo do orador se dá mediante o exórdio (um dos elementos que compõem a *dispositio*), que dentro do sistema retórico corresponde ao início do discurso, no qual o orador demonstra virtude e benevolência, para cativar a audiência e introduzir a tese (o ponto de vista dele acerca da questão), os cinco primeiros versos são organizados com o intuito de

¹⁹ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0711200004.htm>. Acesso em: junho de 2019.

agradar (*delectare*) e marcar posicionamento contrário acerca das representações que o senso comum faz do caipira, assim diminuindo a distância entre orador e auditório e, em seguida, introduz a tese e realça o *ethos* do caipira distinguindo-o de outrem (sertanejo).

Ao longo da canção o orador tece argumentos valendo-se, também, para acentuar o lugar da qualidade, valendo-se das ligações de coexistência, ou seja, quando une duas realidades diferentes, sendo uma delas mais fundamental que a outra (rural em oposição ao urbano). Os lugares da essência e do valor da pessoa também se fazem presentes, justamente no intuito de examinar o seu próprio proceder e demonstrar virtude e conhecimento de causa, mediante acordo pré-estabelecido com o auditório (consciente ou inconscientemente), mesmo que de modo limitado, suscetíveis a futuras revisões. Vale destacar, também, que do 6º ao 10º verso, o orador se vale da figura de presença, da repetição da frase “navegante das gerais”, mostrando-se como propagador da cultura rural, mesmo que a contemporaneidade não lhe forneça um contexto propício para isso. Mais adiante, ao empregar a palavra “natureza”, o orador recupera elementos da Arcádia, cujo propósito é enaltecer a poesia simples do campo em oposição ao desajustamento da convivência social na cidade e às deturpações sofridas por essa poesia na seara urbana. Ao afirmar “coisas da minha nação” o orador demonstra espírito nacionalista, pode-se dizer até ufanista, do qual sua arte é responsável por se fazer conhecer e propagar a cultura brasileira ou, parte dela, a caipira, relegada aos recantos “esquecidos” do Brasil. Assinalamos parte, pois é sabido que no Brasil existem diversas práticas culturais de variadas influências.

Ao fazer uso dos lugares retóricos, especialmente o da qualidade, no qual o orador se vale de provas intrínsecas, explicitadas na habilidade com a poesia, salienta que a canção campesina abriga valores da tradição caipira e culmina em elevada estirpe se comparada à canção sertaneja urbana. O lugar da ordem aparece como hierarquizador do discurso que ora apreciamos, deixando-o em primeiro plano; o da essência assevera um padrão, uma essência caipira e; o lugar do valor da pessoa age como um elemento de estabilidade do *ethos* que confere benevolência, honestidade e virtuosismo, conforme assinalamos anteriormente. Mediante possível contestação referente ao seu modo de agir, o orador faz uso da técnica argumentativa explorando as ligações de coexistência para asseverar que a canção

caipira e seu modo de ser são os mesmos, ou seja, não perderam a essência com o passar do tempo. O que mudou, foram o contexto, os valores, a cultura e não a pessoa.

Nessa linha, o orador, na peroração (fim do ato retórico) recupera, na *inventio*, num dialogismo com o Ato III, cena I, da peça *A trágica história de Hamlet*, quando a personagem *Hamlet* adentra o quarto do castelo, após a saída do Rei e de Polônio, e profere a célebre frase – *Ser ou não ser... Eis a questão* (2002, p. 81). O orador, por sua vez, para acentuar o *ethos* no lugar da qualidade demonstra *phronesis* (sabedoria) no que tange ao conhecimento da obra da Literatura Universal, de William Shakespeare, mesmo que tal conhecimento seja advindo da *endoxa* (opinião compartilhada pelas pessoas letradas, autoridades em determinados temas) para o desfecho “Sê ou num sê, eis o pobrema!”. O orador fecha o argumento de modo articulado e pensado, especialmente quando faz a mudança do registro escrito formal da língua portuguesa para o registro escrito coloquial (estratégia que realça a *phronesis* do caipira) e, a um só tempo, solidifica o *ethos* de sabedoria do caipira, no lugar da qualidade, no gênero epidítico e refuta as representações negativas acerca do caipira.

Canção II - Não fale mal da viola (pagode)

Compositor: Zé Mulato

Eu sou cheio de defeitos nem ao menos tive escola
Muitos dizem que eu não presto, escuto,
Mas não dou bola
Não ligo pra falatório despeito é mal da cachola
Podem falar mal de mim, mas não fale mal da viola.

Estão dando preferência pro povo que faz o dólar
A música estrangeira toca em qualquer radiola
Nossa moda tem apoio, mas é dado como esmola
Podem comer o enlatado, mas não fale mal da viola.

Mesmo o meio sertanejo já tem caboclo que enrola

Corta o que o outro riscou obedecendo à bitola
 Vai tudo pro mesmo lado se um afunda o outro atola
 Me chamem de linguarudo, mas não fale mal da viola.

Desfazer do que é nosso é o que mais me descontrola
 Tô batendo em ferro frio, mas aviso a corriola
 Não fale mal do meu pinho se falar a gente enrola
 Pode ser mal brasileiro, mas não fale mal da viola.²⁰

Themata

Nesta letra de canção, o orador, no título, que denota raciocínio apodítico “não fale mal da viola”, deixa transparecer os temas em voga: desvalorização da viola e da canção caipiras e edificação da canção sertaneja comercial híbrida, ou seja, com influências rítmicas de outros países. Tem-se aqui uma tensão retórica, que se desenvolverá ao longo da letra da canção.

A letra da canção foi gravada em 1981, contexto desfavorável para a comercialização e propagação da canção caipira. Os anos de 1980 foram decisivos no que toca ao fosso que se formou entre os mundos caipira e citadino. Segundo Nepomuceno (1999, p. 198) “(...) o [mundo] da canção sertaneja moderna, agora ganhava sua forma mais acabada”. E complementa:

Os artistas do *boom* sertanejo da década de 80 cantavam para um Brasil que voltava a ter no campo grande força econômica, quase seis décadas depois de ter experimentado o período mais rico da cultura cafeeira. O êxodo rural tinha aumentado ainda mais, desde os anos 70, quando o governo Médici instituiu o salário mínimo para o trabalhador da terra. (NEPOMUCENO, 1999, p. 201).

Esse contexto, de êxodo rural, hibridismo da canção sertaneja em consonância com a indústria fonográfica causa, automaticamente, o abandono ou, ao menos, o esquecimento da canção bucólica, caipira. A representação social se acentua-, uma vez que os agentes da indústria fonográfica, ao propagar a canção sertaneja, dissidente da caipira-, representações sociais de determinado grupo (em nosso caso, os caipiras) que ocasiona classificar e dividir em categorias o sertanejo, em alta comercialmente e, o caipira, ultrapassado.

²⁰ Faixa 8 do disco “Campeão do Espaço”. Gravadora Warner Rodeio. 1981.

O orador, ciente do contexto problemático para o ato retórico, articula e marca, na *inventio*, o raciocínio apodítico “não fale mal da viola”, para demonstrar e causar um efeito de verdade (FERREIRA, 2010, p.81). Essa atitude do orador suscita a questão concernente à parte da cultura (a brasileira caipira) que “(...) é tudo aquilo que não é natureza”, mas que, “por sua vez, toda ação humana na natureza e com a natureza é cultura” (VANNUCCHI, 1999, p. 23) está sendo deixada de lado pelo mercado fonográfico e pelas gravadoras para a difusão em massa do “sertanejo-country”. “Não fale mal da viola” funciona, na letra da canção, como recurso retórico de figura de presença, para reforçar que a canção caipira não cederá às influências das baladas românticas e não se abalará com o número significativo de pessoas que deixam o campo, rumo às cidades, em busca de oportunidades e deixam para trás, uma cultura telúrica, que abriga valores dos antepassados familiares.

Vimos até aqui que o orador reconhece que os artistas híbridos da música sertaneja, por terem origem na roça, conhecem bem o discurso e a cultura campesina, no entanto, em virtude da aceitação ideológica estrangeira, em consonância com os valores da indústria fonográfica e das gravadoras, que buscam o lucro, aceitam imposições de temas às canções (não mais os temas característicos caipiras), relegando a temática campesina ao ostracismo. Temos aqui, especificamente, a *themata*. Moscovici (2015) assinala que:

[...] devemos levar em consideração que os processos de tematização objetivam, em todo discurso, a estabilização dos sentidos na forma de relações características do tema (adjetivos), induzindo imagens de situações ou maneiras de ser das coisas e do mundo. São processos, em síntese, que associam constantemente nosso conhecimento comum com nosso conhecimento discursivo e o construto de nossas maneiras de ancoragem cognitiva e cultural. Por conseguinte, de uma maneira concreta nossas representações, nossas crenças, nossos preconceitos são sustentados por uma representação social específica. (MOSCOVICI, 2015, p. 228).

O fragmento citado anteriormente esclarece que o orador tem clareza dos discursos que circulam na mídia e nas canções sertanejas que o representam como caipira -, naquele contexto, o da década de 1980, como ultrapassado, antiquado -, no sentido de desvalorizar sua cultura, em prol da cultura *country*, rentável, e que confere *status* aos artistas dissidentes dos caipiras. O orador, também nota, que há certo movimento dos sertanejos em buscar, na música caipira, certo diálogo, mesmo

que superficial, com o propósito de construir midiaticamente certa identificação com os caipiras, mesmo que longínqua.

Constituição do *ethos* no discurso

<p>Eu sou cheio de defeitos, nem ao menos tive escola, Muitos dizem que eu não presto escuto, mas não dou bola Não ligo pra falatório, despeito é mal da cachola</p>

Gênero epidítico, de louvor ao *ethos* e à viola caipira, símbolo da canção e da cultura de raiz. O orador reconhece que o contexto para o ato retórico não é favorável. Mostra-se sábio e virtuoso (lúcido e franco, respectivamente) no sentido de dirigir-se, apoditicamente, ao auditório universal -, o que produz e propaga música mercadológica -, que não se importa com falácias e imagens estereotipadas que fazem dele na mídia, pelo contrário, pontua isso no discurso e refuta “não ligo pra falatório, despeito é mal da cachola”. Aceita que falem mal dele, no entanto, repudia quem fala mal da viola, pois ela simboliza, na concepção do orador, as coisas nacionais. Vê-se, logo no início do discurso, que há um movimento de constituição de um *ethos* ufanista, ou seja, de alguém que se orgulha excessivamente de ser caipira.

O contexto retórico é hostil: em 1980, a RTC (Rádio e Televisão Cultura), canal 2, São Paulo, à época, estreou um programa chamado *Viola, Minha Viola*, com o propósito de recuperar e difundir a canção caipira e, semanalmente, ceder espaço às apresentações de duplas caipiras consagradas no disco, e às iniciantes. No entanto, a maioria considerável dos programas de televisão e rádio da época, apresentava duplas híbridas: João Mineiro e Marciano; Chitãozinho e Xororó e Milionário e José Rico que, eram de origem caipira, mas produziam e gravavam canções alinhadas ao gosto do mercado. O orador vê-se na iminência de marcar o seu lugar de fala, de modo assertivo, com intuito de, no gênero epidítico, apagar, mesmo que aparentemente, o *ethos* em prol de uma causa maior: o enaltecimento e preservação da viola e o que ela representa que, para ele, resulta no símbolo da

cultura cabocla, matuta, simples, brasileira. Eis a concretização discursiva do gênero que versa sobre o presente e aprecia o belo ou deprecia o feio.

Estão dando preferência pro povo que faz o
dólar
A música estrangeira toca em qualquer radiola
Nossa moda tem apoio, mas é dado como
esmola

O orador reforça a questão retórica (substituição da cultura caipira, nacional, pela estrangeira) no discurso “estão dando preferência pro povo que faz o dólar”. Dirige-se a um auditório heterogêneo, que compreende a audiência advinda do campo e que se deixou “seduzir” pelos gostos e costumes impostos pela indústria cultural e pela cultura de massa, por meio da mídia (geralmente trabalhadores rurais que passaram a viver nas periferias dos grandes centros urbanos) e aos moradores das grandes cidades, indiferentes à cultura do sertão brasileiro. Entenda-se sertão, nesse contexto, como lugar (*topoi*), *habitat* do caipira. Configura-se aqui, a tensão retórica, por meio da retórica da guerra: sou caipira, defensor e conhecedor da cultura campesina e dirijo-me a um auditório hostil, indiferente às coisas nacionais e receptivo à ideologia e aos valores estrangeiros. O orador reconhece que há espaço para a canção caipira autêntica, porém, assinala que “nossa moda tem apoio, mas é dado como esmola”, como se fosse um favor e não o reconhecimento em relação ao trabalho que desenvolve: o de preservar a cultura dos matutos.

Mesmo o meio sertanejo já tem caboclo que enrola
Corta o que o outro riscou obedecendo à bitola
Vai tudo pro mesmo lado se um afunda o outro atola
Me chamem de linguarudo, mas não fale mal da
viola.

O orador demonstra competência retórica ao realçar seu discernimento quanto ao contexto e à conduta assumida pelos artistas que se “bandearam” para a “modernagem” e esqueceram suas raízes. O orador, no excerto destacado anteriormente, utiliza o adjetivo sertanejo para revelar a sua decepção com o meio

artístico que outrora cantava as belezas do sertão e da roça, para obedecer à “bitola”, ou seja, ao modelo ditado pelas gravadoras e pela indústria. O substantivo bitola, no ato retórico, em sentido figurado, significa, também, padrão rígido de conduta ou estreiteza mental²¹, sob a qual os artistas daquele contexto (do atual também) são regidos, no entanto, o orador faz um alerta “vai tudo pro mesmo lado se um afunda o outro atola”. O orador, ao mesmo tempo, reprova a conduta moral dos artistas que se deixaram modernizar e, na sequência, implicitamente, destaca seu *ethos* (prova ética) de modo de ser e de comportamento que não se deixa influenciar.

Lugar da qualidade

<p>Desfazer do que é nosso é o que mais me descontrola Tô batendo em ferro frio, mas aviso a corriola Não fale mal do meu pinho se falar a gente enrola Pode ser mal brasileiro, mas não fale mal da viola.</p>

O orador apóia-se na *phronesis* (sensatez) e na *arete* (franqueza) para afirmar que “desfazer do que é nosso é o que mais me descontrola”. A sensatez está no fato de o orador ter ciência de que as representações que atribuem ao caipira e a sua cultura, nesse contexto, cedem lugar a apreciação da canção estrangeira e esquecimento dos valores nacionais. A tradição caipira sucumbe ao estrangeiro. Reproduzimos, em seguida, alguns dos valores arraigados nas canções caipiras, advindos da tradição, que se perderam com a modernização da canção caipira:

<p>Poesia, música e dança</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Recitativa: peças em versos, destituídas de intenção poética; fórmulas mnemônicas, esconjuros, orações. 2) Canto em ação (o que se usa em certos atos individuais ou coletivos): <ol style="list-style-type: none"> a) Cantigas de berço. b) Cantigas rituais (exemplo, as folias do Divino)
--------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²¹ Fonte: <https://www.dicio.com.br/bitola/>. Acesso em: maio de 2019.

<p style="text-align: center;">Narrações</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Contadas como verdadeiras (lendas): <ol style="list-style-type: none"> a) De protagonistas divinos ou divinizados. b) Sobre almas penadas, espíritos, seres fantásticos. c) Sobre animais, plantas, coisas inanimadas. d) Protagonistas humanos. e) Sobre povos, raças, acontecimentos históricos. 2) Contadas por mero prazer: <ol style="list-style-type: none"> a) Maravilhosas (fadas, por exemplo). b) Anedóticas (contos escatológicos, historietas de bichos, humorísticas etc.).
<p style="text-align: center;">Linguagem popular</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Ditados e provérbios. 2) Frases feitas (chover no molhado; cair no laço). 3) Modismos (locais e regionais). 4) Motejos (alusivos a nacionalidades).
<p style="text-align: center;">Atos coletivos</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Trabalhos (costumes característicos de cada região, por exemplo). 2) Cerimônias de passagem (batismo, casamento, enterro). 3) Caçadas e pescarias.
<p style="text-align: center;">Crenças e observâncias</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Religião (dogmas e preceitos da igreja; promessas; devoções; inferno-diabo). 2) Mitos. 3) Magia e feitiçaria.

(Adaptado de Amaral, 1976, pp. 56-57.)

Como se pode verificar no quadro, a poesia popular, num primeiro momento, não se separa da música, pois "(...) a música está na gênese da peça poética" (AMARAL, 1976, p. 56). Todos os valores que a canção caipira suscita foram substituídos por versos que se resumem "(...) num simples pretexto, destituído de significação" (AMARAL, 1976, p. 56). O orador traz, na *actio*, valores ufanistas no

que toca à conservação da poesia popular caipira e pelo lugar da qualidade, implicitamente, ressalta que o cancionista do campo é muito mais singelo e mais original, pois representa a linguagem, genuíno dialeto sem liga, que suscita a poesia dos tropeiros, dos carreiros, dos boieiros e dos trabalhadores da roça.

Próximo à peroração (final do discurso) o orador reconhece a dificuldade “tô batendo em ferro frio, mas aviso a corriola”, que é seguir na defesa dos valores caipiras, perdidos no tempo, abafados pela indústria. “Bater em ferro frio” ou “malhar ferro frio” é uma expressão popular que significa “perder tempo com alguma coisa que não vai mudar” ou “problema irremediável”²², recuperado na *inventio*, para denotar *ethos* de atitude apodítica “não fale mal do meu pinho, se falar a gente enrola” e encerrar com os valores ufanistas, por meio dos lugares da essência e do valor da pessoa, pois “pode ser mal brasileiro, mas não fale mal da viola”. Nesta frase, que reitera a figura de presença que permeia toda a letra, o orador, pelos lugares da qualidade, essência e valor da pessoa, desprestigia a música da moda e enaltece os valores que traz arraigado ao espírito e solidifica para o auditório um *ethos* telúrico, bucólico, simples, sincero e honesto.

Canção III - Sertão ainda é sertão (cururu)

Compositor: Zé Mulato

Um gadinho curraleiro pastando lá no varjão
 Lá na vazante do rio roça de arroz e feijão
 O meeiro tá contente com o viço da plantação
 Ora canta, ora assovia o trecho de uma canção
 Também fico embevecido, pois nem tudo está perdido
 Sertão ainda é sertão

Passarada ainda canta curió, corupião
 Trinca-ferro, tangará, sabiá, saracurão
 Assanhaço faz regência, canta no pé de mamão
 Na capoeira fechada canta o príncipe azulão
 O canto de uma perdiz me faz suspirar feliz

²² Fonte: <https://www.dicionarioinformal.com.br/malhar+em+ferro+frio/>. Aceso em: maio de 2019.

Sertão ainda é sertão

Nosso sertão sobrevive, apesar da agressão
 Da ganância dos humanos que destroem nosso chão
 Mas cá onde a motosserra e o trator nunca virão
 Não tendo ouro nem prata que a meu ver é perdição
 Aqui a mãe natureza renova sua beleza
 Sertão ainda é sertão

Aqui no meu pé de serra finquei o meu coração
 Os esteios fiz de paz, pus poesia no eirão
 Os baldrames pura fé e os barrotes de ilusão
 Cobri tudo de esperança e desafio a solidão
 Neste mundão de meu Deus vou vivendo os dias meus
 Sertão ainda é sertão²³

Themata

Na letra da canção *Sertão ainda é sertão* a *themata* se instaura na narrativa, recurso da *dispositio*. De acordo com Siqueira (1992, p. 41) “(...) a narrativa tem coerência, ou seja, é uma unidade de significação, organizada como um todo único que veicula uma mensagem através das ações das personagens”. O orador narra o contexto caipira, permeado de elementos simbólicos que compõem o cotidiano rural. O quadro a seguir sintetiza os símbolos da vida campesina suscitados pelo orador.

<i>Gadinho curraleiro</i>	<i>Roça de arroz e feijão</i>
<i>Curió</i>	<i>Corrupção</i>
<i>Trinca-ferro</i>	<i>Tangará</i>

²³ Faixa 1 do disco “Sertão ainda é sertão”. VBS Produções Artísticas. 2009.

<i>Sabiá</i>	<i>Sacacurão</i>
<i>Assanhaço</i>	<i>Pé de mamão</i>
<i>Azulão</i>	<i>Perdiz</i>

O orador constrói representações da vida bucólica, pois:

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo (MOSCOVICI, 2015, p. 216).

O orador demonstra *ethos* de racionalidade prática, de modo comunicativo, no ato retórico e institui, em contexto citadino, sentidos que a roça contém pelos quais as pessoas e os grupos (auditórios, particular e universal) sejam capazes de se orientar e se adaptar a tais coisas. Suscitar o tema da preservação do sertão, na *actio*, valendo-se de elementos buscados na *inventio* e organizados na *dispositio* (na narrativa, mais estritamente) propicia a identificação de um auditório particular com o contexto rural e a necessidade de preservá-lo e, ao mesmo tempo, pela figura de presença, na repetição constante da frase apodítica “sertão ainda é sertão”, que aparece cinco vezes na letra da canção, a indução de um auditório universal (os citadinos) de aderir à tese de não devastar o cenário descrito, em virtude de ambições econômicas ou de natureza diversa, que visa ao lucro ou a interesses particulares.

A estratégia persuasiva do orador visa atingir, particularmente, o auditório particular (homens letrados da cidade e do campo), que, de modo geral, desconhece o contexto da roça e o *habitus* dos que vivem nela ou, quando conhecem, é por meio de representações advindas da Literatura, programas de televisão, cinema etc. Por essa razão, o orador confere ao cenário bucólico, na narração, um *status simbólico*: “(...) estabelecendo um vínculo, construindo uma imagem, evocando, dizendo e fazendo com que se fale, partilhando um significado através de algumas proposições transmissíveis (...) sintetizando em um clichê que se torna um emblema” (MOSCOVICI, 2015, p.216). Neste caso, específico, vamos preservar o sertão.

Constituição do *ethos* no discurso

Um gadinho curraleiro pastando lá no varjão
Lá na vazante do rio roça de arroz e feijão
O meeiro tá contente com o viço da plantação
Ora canta, ora assovia o trecho de uma canção
Também fico embevecido, pois nem tudo está
perdido
Sertão ainda é sertão

O orador no trecho transcrito no quadro revela que conhece pormenorizadamente o cotidiano campesino, pois traz elementos que simbolizam a vida do matuto: *gado*, *roça*, *meeiro*, *plantação*. Ao longo do ato retórico, em toda a letra, o orador traz à baila, implicitamente, uma questão retórica que permeia discussões globais: o desmatamento. Entende-se por desmatamento, o processo de remoção total ou parcial da vegetação em uma determinada área. Geralmente, esse processo ocorre para fins econômicos, visando à utilização comercial da madeira das árvores e também para o aproveitamento dos solos para a agricultura e a pecuária. A atividade mineradora e a construção de barragens para hidrelétricas também aparecem como causas de tal ocorrência.

No mundo, os primeiros a praticarem de forma intensiva o desmatamento foram os países desenvolvidos. Para o soerguimento de suas economias, sobretudo após o advento do sistema capitalista, algumas nações exploraram intensamente os seus recursos naturais, avançando essa exploração também para outras áreas. Com isso, muitas florestas do hemisfério norte foram praticamente dizimadas.

Atualmente, os países que mais desmatam são os de economias emergentes, dentre eles o Brasil, pois, embora tente controlar esse problema, o desmatamento de suas florestas avança à medida que seus sistemas econômicos evoluem. O Brasil, outrora, foi o campeão mundial de desmatamento, principalmente em razão do crescimento da fronteira agrícola sobre as áreas da Floresta Amazônica. No entanto, recentemente, o país foi ultrapassado pela Indonésia²⁴, que possui uma ampla área verde, mas que vem desflorestando duas vezes mais do que é desmatado anualmente no território brasileiro.

No ato retórico o orador, que traz essa questão implícita ao discurso, por meio do *docere* e do *movere*, conscientiza e persuade o auditório particular a refletir

²⁴ Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/> Acesso em: junho de 2019.

sobre a questão retórica do desmatamento e de rever os conceitos no que tange aos anseios econômicos e de preservação do campo. Observemos o quadro a seguir:

Passarada ainda canta curió, corrupção Trinca-ferro, tangará, sabiá, saracurão Assanhaço faz regência, canta no pé de mamão Na capoeira fechada canta o príncipe azulão O canto de uma perdiz me faz suspirar feliz Sertão ainda é sertão

No quadro ilustrado anteriormente compete-nos destacar apenas uma palavra, que, no excerto, funciona como introdução da questão do desmatamento, mesmo que de modo muito tímido: *ainda*. A palavra *ainda* revela que, apesar das constantes agressões (esta palavra aparece mais adiante na letra) existem certos lugares (*topoi*) que a ambição humana não alcançou, o que propicia ao orador sensato narrar de modo poético “(...) que nasce de um encontro, embora ainda amaneirado, com a natureza e os afetos comuns do homem, refletidos através da tradição (...) e de formas bem definidas, julgadas dignas de imitação” (BOSI, 1979, p. 61).

Lugar da qualidade

Nosso sertão sobrevive, apesar da agressão Da ganância dos humanos que destroem nosso chão Mas cá onde a motosserra e o trator nunca virão Não tendo ouro nem prata que a meu ver é perdição Aqui a mãe natureza renova sua beleza Sertão ainda é sertão

O orador vale-se dos lugares da qualidade, no que diz respeito à supremacia da vida tranquila do sertão em relação ao burburinho da cidade, e essa contraposição se dá na narrativa; valor da pessoa, que revela posicionamento ético e, ao mesmo tempo, sinaliza desvio de conduta do auditório universal, que se deixa levar pelo *ouro* e pela *prata*, que são riquezas mundanas e; da essência, que confere ao matuto, representante bem caracterizado, que encarna a função de viver de modo quase simbiótico com os elementos da natureza.

Entre o caipira e a natureza, que compõe o mundo rural há uma relação simbiótica que culmina, no discurso, também, no lugar da tradição. De acordo com Amaral (1976):

[...] os cantos de índole impessoal sobre assuntos gerais da vida e da sociedade, sobre as misérias da gente humilde, sobre as desigualdades e injustiças da fortuna sobre a morte, sobre os costumes. Esses cantos, mais do que quaisquer outros, refletem a mentalidade coletiva do nosso homem da roça, suas crenças, seus hábitos, suas atitudes, seu modo de ser, o estado de sua cultura. (AMARAL, 1976, pp. 113-114).

De acordo com Ferreira (2010, p. 77) no que se refere aos lugares contemporâneos, “(...) estão mais nitidamente na publicidade, aparecem também em outros discursos, como o político, por exemplo”. O orador mostra-se ciente de que a retórica, atualmente, é capaz de atingir auditórios heterogêneos como “(...) ação sobre o entendimento e a vontade, como força que conjuga capacidades intelectuais e afetivas – vistas como indissociáveis -, como potência que possibilita a construção por meio de fatores subjetivos dos sujeitos, da realidade e dos discursos”. (FERREIRA, 2010, pp. 77-78).

O lugar da qualidade se justifica, na letra da canção, por meio do gênero epidítico, pois afirma a superioridade do único, do raro, o “sertão”, que sobrevive à “ganância dos humanos”. Local em que predomina o equilíbrio entre homem e natureza, que inspira a poesia, que lembra o contexto árcade, pois, “(...) tanto no contexto árcade-ilustrado como no romântico-nostálgico há um apelo à natureza como valor supremo” (BOSI, 1979, pp. 65-66).

O orador, por meio do lugar da qualidade, especialmente, apoiado na narrativa coerente e no gênero epidítico, busca exercer no auditório, o acordo, no que diz respeito à natureza, como valor supremo, pois:

[...] acordo acerca de um valor é admitir que um objeto, um ser ou um ideal deve exercer sobre a ação e as disposições à ação uma influência determinada, que se pode alegar numa argumentação, sem se considerar, porém, que esse ponto de vista se impõe a todos. A existência dos valores, como objetos de acordo que possibilitam uma comunhão sobre modos particulares de agir, é vinculada, à ideia de multiplicidade dos grupos. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 84).

Pode-se observar, então, que o orador considera como indicamos anteriormente, o direcionamento do ato retórico a um auditório particular e aciona,

pelo lugar da qualidade valores arraigados na tradição caipira em busca da adesão à tese de preservação da natureza, que não tem *ouro* nem *prata*, *habitat* em que “a mãe natureza renova sua beleza”. Amaral (1976, p. 115) assevera nossa análise, pois assinala que “O poeta roceiro tem certa predileção pelas histórias de animais, e essas histórias, como acontece em todos os povos, não são mais do que uma transposição de coisas e casos da alma e da vida humana”.

Pelo lugar da qualidade o orador reforça que a poesia popular é um produto de reflexão e de cultura e, na letra da canção, o orador busca incitar essa reflexão (preservação do sertão) no auditório.

Canção IV - Berço de couro (cururu)

Compositor: Zé Mulato

Sou um privilegiado nasci em berço de couro
 Em nada nada eu invejo quem nasce em berço de ouro
 Essa minha liberdade é o meu maior tesouro
 Eu canto simplicidade e a passarada faz couro
 Perdoar é o que prego e pra dominar meu ego
 Se for preciso carrego pra casa algum desaforo
 Quem nasce em berço de ouro raramente pode ver
 O sol brotar radiante, logo após o amanhecer
 E o canto da passarada não lhe traz nenhum prazer
 Por ter a mente embotada pela sede de poder
 Não vê que natureza está a maior riqueza
 Sem ostentar realeza a gente é rei sem saber

Já tenho até meu castelo um rancho no fim da linha
 Feito só de barro e paia onde eu sento de tardinha
 No baldrame do palácio pra assuntar as andorinhas
 A saracura três pote, as araras e as rolinhas
 Neste chão abençoado sou um rei considerado
 Pra completar meu reinado só me falta uma rainha

Meu trono é um cupim chato no alto de um outeiro
 Em baixo de um pau d'óleo que dá sombra o ano inteiro
 Cercado de passarinhos os meus fiéis companheiros
 Dali envio mensagem de caipira verdadeiro a viola me auxilia
 E através da poesia consolidado a monarquia de Dom Zé Ninguém I²⁵

Themata

<p>Sou um privilegiado nasci em berço de couro Em nada nada eu invejo quem nasce em berço de ouro Essa minha liberdade é o meu maior tesouro Eu canto simplicidade e a passarada faz couro Perdoar é o que prego e pra dominar meu ego Se for preciso carrego pra casa algum desaforo</p>

O orador constrói na estrofe do quadro anterior seu *ethos* imanente, ou seja, inseparável da essência de caipira. Demonstra, em primeira pessoa, numa ode alegre, a representação de um caipira que se sente “privilegiado” em nascer em “berço de couro”, num evidente trocadilho com a expressão *nascido em berço de ouro*. No excerto o orador evidencia sua *phronesis* advinda do conhecimento do senso comum. Moscovici (2015) destaca:

[...] o conceito de representação atravessa tantos domínios de conhecimento, da história à antropologia através da linguística, ele é sempre e em todo lugar uma questão de compreensão das formas das práticas de conhecimento e de conhecimento prático que cimentam nossas vidas sociais como existências comuns. (MOSCOVICI, 2015, p. 217).

O orador, na representação do caipira, constitui um processo de ação de exposição de sujeitos que agem através de suas representações da realidade e que constantemente reformulam suas próprias representações. Moscovici (2015, p. 218) complementa que “(...) isso implica, metodologicamente falando, compreender como os sujeitos, na maneira como cada um de nós age, chegam a operar ao mesmo tempo para se definir a si mesmos e para agir no social”.

²⁵ Faixa 6 do disco “Dias Melhores”. VBS Produções Artísticas. 20

Dá-se aqui, então, o tema do viver no sertão recorrendo à “liberdade” que a natureza e a razão conferem ao matuto, que pode ser ilustrada na frase “eu canto simplicidade e a passada faz couro”. Essa técnica de representar a pessoa e seus atos está prevista em Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 333), a qual tem por nome de *ligação de coexistência*, que se dá quando “(...) unem duas realidades de nível desigual, sendo uma mais fundamental, mais explicativa do que a outra”. Ao evocar o tema *vida na roça*, evidente na letra da canção, o orador se vale da técnica de ligação de coexistência para unir as realidades dissidentes campo-cidade para enaltecer a vida simples, por meio do canto, em harmonia com a natureza que o rodeia representada pelos pássaros que, com ele, fazem “couro”.

Constituição do *ethos* no discurso

Quem nasce em berço de ouro raramente pode ver
 O sol brotar radiante, logo após o amanhecer
 E o canto da passarada não lhe traz nenhum prazer
 Por ter a mente embotada pela sede de poder
 Não vê que natureza está a maior riqueza
 Sem ostentar realeza a gente é rei sem saber

Em si mesma a realidade não tem um significado unívoco. Tudo depende do olhar, do ponto de vista. Da maneira como escolhemos ver as coisas. O orador, no ato retórico, deve valer-se de um discurso retórico, expressivo e agradável ao auditório. No trecho do quadro anterior o orador marca sua identidade de caipira, de sujeito falante e, assim, profere um discurso legitimado pelo campo ao qual pertence: o meio rural.

Constrói um *ethos* que demonstra virtude, ou seja, que expressa boa conduta ao exaltar a vida no campo. Na *inventio*, marca a oposição simplicidade x luxo na estrofe “quem nasce em berço de ouro raramente pode ver/ o sol brotar radiante, logo após o amanhecer/ e o canto da passarada não lhe traz nenhum prazer”. Tem-se aqui, novamente, a recuperação da Arcádia, em que na natureza é colhido, por imagens densas e rápidas, o paisagismo romântico, relação mais direta com os sentidos do mundo. É o aqui e o agora, que urge sobre a sensibilidade do orador. O gosto pela clareza e pela simplicidade são realçados por um *ethos* imanente, conjugado ao *docere* e ao *delectare* para que o auditório seja capaz de vislumbrar o homem natural, quase selvagem, o herói pacífico e apaixonado do sertão brasileiro.

O orador institui e solidifica o *habitus*²⁶ do caipira, com demonstração de integridade e empatia. De modo simples, Maton (2018, p. 77) esclarece que “*habitus* enfoca nossos modos de agir, sentir, pensar e ser.” E complementa:

Ele captura como nós carregamos nossa história dentro de nós, como trazemos essa história para nossas circunstâncias atuais e então como fazemos escolhas de agir de certos modos e não de outros. Esse é um processo contínuo e ativo – nós estamos envolvidos num processo permanente de fazer a história, mas não sob condições que criamos

²⁶ Nas nossas análises utilizamos o conceito de *habitus*, na perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu (1982).

completamente. Nossa posição na vida em qualquer momento dado é o resultado de inúmeros eventos no passado que moldaram nosso caminho. (MATON, 2018, p. 77).

O orador mostra, no discurso, que há bifurcações possíveis, que fazem parte da vida, ou seja, viver no sertão e amalgamar-se à natureza ou “ter a mente embotada pela sede de poder” e “Não vê que na natureza está a maior riqueza”. Nota-se que *habitus* e essência coexistem e o orador as aciona, na tradição, conforme seus propósitos, auditório (particular) e estratégias retóricas que elege e estrutura na *elocutio* para, posteriormente, proferi-lo na *actio*.

Compete-nos assinalar, por fim, que o orador se vale de estratégias retóricas para enfatizar a natureza ativa e criativa das práticas dos matutos que, “(...) como um jogo competitivo, ou ‘campo de lutas’, (...) os atores improvisam estrategicamente sua missão de maximizar suas posições” (MATON, 2018, p. 79).

Lugar da qualidade

Já tenho até meu castelo um rancho no fim da linha
Feito só de barro e paia onde eu sento de tardinha
No baldrame do palácio pra assuntar as andorinhas
A saracura três pote, as araras e as rolinhas
Neste chão abençoado sou um rei considerado
Pra completar meu reinado só me falta uma rainha
Meu trono é um cupim chato no alto de um outeiro
Em baixo de um pau d’óleo que dá sombra o ano
inteiro
Cercado de passarinhos os meus fiéis
companheiros
Dali envio mensagem de caipira verdadeiro a viola
me auxilia
E através da poesia consolido a monarquia de Dom
Zé Ninguém I

Na peroração, parte final do discurso, o orador vale-se preponderantemente da metáfora, a fim de legitimar seu *habitus* e, ao mesmo tempo, demonstrar que o privilégio está na simplicidade, não na ganância, conforme assinalamos anteriormente:

Substantivo	Metáfora
Rancho	Castelo
Rancho	Palácio
Caipira	Rei
Extensão de terra/roça	Reinado
Mulher/cônjuge	Rainha
Cupim chato	Trono

Ora, se a metáfora é uma concentração semântica que abarca a “(...) dimensão de uma palavra, de uma frase ou de um texto” (FIORIN, 2014, p. 35), no excerto destacado por nós, o orador elenca substantivos similares entre si: rancho/castelo; rancho/palácio; caipira/rei, justamente para demonstrar, pelo argumento de comparação, ou seja, quase-lógico, o realce do lugar da qualidade, no que toca à vivência no sertão, arvorando-se em elementos do contexto caipira. Julgamos necessário assinalar que o argumento quase-lógico, quando se trata de comparar realidades díspares entre si -, considerando-se que a prova, nesse caso, contribuirá sobremaneira, ao invés de um mero juízo ou analogia -, essa medição está implícita nos enunciados, mesmo que não haja critério definido, necessariamente. (PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 274).

O orador traz para o âmbito do argumento quase-lógico, de comparação, realidades antagônicas, o sertão e a cidade, para imprimir no auditório, valores contrários à ganância, simbolizados pelos elementos do ambiente rural, que ele recupera na *inventio* e suscita na peroração para instaurar o lugar da qualidade e da essência. Como o recurso da comparação necessita de provas, no ato retórico, o orador dá provas ao auditório de que sabe do que está falando e, não só isso, como, também, que é conhecedor dos elementos que significam a opulência da vida na cidade: palácio, castelo, adjetivos esses, conferidos às residências luxuosas dos bairros nobres das grandes cidades.

Compete-nos assinalar que o orador, utiliza a metáfora para aproximar, conscientemente, diferentes campos de conhecimento que funcionam, no ato retórico, como recurso que enriquece o discurso proferido e amplia o significado de

conceitos, ou melhor, de elementos, de signos, da cidade e do campo, que o orador traz à baila, de modo que o auditório os reconheça e faça as associações pretendidas, a de que viver no campo é tão bom ou melhor do que viver num palácio. Nesse instante, o orador evidencia o lugar da qualidade, no sentido de realçar a experiência única que é viver no sertão, e da essência, no sentido de demonstrar um pertencimento aquele *tópoi* e aquela classe, grupo e, por fim, numa demonstração de conhecimento histórico assinala “Dali envio mensagem de caipira verdadeiro a viola me auxilia/E através da poesia consolido a monarquia de Dom Zé Ninguém I”.

5.1. Considerações sobre as análises

Depreendemos das análises realizadas que o orador, de algum modo, buscou realçar o papel narrativo que a música caipira desempenha, historicamente, muitas vezes por pessoas iletradas (não alienadas), para preservar a cultura de um povo, de uma nação.

Para tanto, como técnicas argumentativas que propiciaram a sustentação dos seus argumentos e pontos de vista acerca da desvalorização da cultura brasileira, o orador valeu-se de temas (*themata*), do *ethos* e dos lugares retóricos, para fundamentar seu ponto de vista e angariar adesão do auditório.

Dessas estratégias, implícitas ao ato retórico, elegemos três categorias de análise que compuseram nosso percurso analítico, a fim de desvelar as estratégias empreendidas pelo orador, em busca do seu objetivo: a persuasão. Passaremos a demonstrar os resultados encontrados em cada uma das categorias eleitas para, ao final, consolidá-las num quadro resumo que subsidiará as considerações finais. Antes, porém, faremos breves comentários sobre cada uma das três categorias escolhidas.

A primeira categoria se refere à *themata*. O objetivo foi o de demonstrar como, o orador, nas letras das canções, valeu-se das representações sociais negativas que circulam na sociedade, especialmente nos meios de comunicação, no que se refere ao caipira, para alicerçar temas, estabilizar sentidos e/ou imagens de situações do meio rural e do mundo, amalgamados a conhecimentos advindos do senso comum (*doxa*) e do conhecimento discursivo, a fim de fundar cognitivamente a cultura e crenças caipiras, combater o preconceito e sustentar as representações sociais específicas e positivas, concernentes ao ambiente rural e ao homem que vive, trabalha e produz cultura na roça.

Para tanto, houve o uso de símbolos, típicos do sertão: a viola, a poesia, a linguagem, o dialeto, os tropeiros e a narrativa da vida no campo em si, com o objetivo de trazer coisas ausentes do contexto citadino para o presente, no ato retórico, de modo coerente, racional e íntegro a determinado grupo de pessoas (auditório particular), em que a viola caipira é representada como símbolo de brasilidade, autenticidade e simplicidade, em consonância com a pequena parcela da cultura nacional, a caipira. O movimento foi justamente o de representar a

importância da poesia popular, como instrumento de conservação e representação legítima de um modo de ser caipira, que se perdeu, ou melhor, se folclorizou de modo deturpado nos meios de comunicação. A temática central das canções é a preservação do sertão e da cultura que dele advém, por isso nos valem os *themata*. Em certa medida, esse conceito demonstrou que a viola, de algum modo, simboliza as coisas nacionais. Vejamos o quadro a seguir.

<p>Canção I - “Navegante das gerais”</p>	<p>Tema inicial: manter viva a cultura cabocla, por meio do canto, da poesia.</p>
<p>Tema principal: desvalorização da cultura caipira, em virtude de estrangeirismos.</p>	<p>Auditório: particular – o homem citadino e o campesino, ambos da elite.</p>

Ao suscitar os temas elencados no quadro anterior constatamos que o orador adotou, no ato retórico, uma contraposição às elites da cidade e do campo, que ao valorizar o que é estrangeiro e ignorar os temas nacionais, cria um confronto entre o saber tradicional -, advindo da cultura caipira e demais culturas presentes no Brasil -, e o saber erudito -, imitação dos costumes e gostos alheios ao Brasil.

Notamos que o orador trouxe à baila a valorização maior do saber erudito, ou seja, da cultura estrangeira, presente nas elites da cidade e do campo e apagamento das manifestações populares de toda ordem, especialmente da canção caipira que, década após década, conforme demonstramos ao longo do trabalho, foi perdendo espaço nas rádios, canais de televisão e quaisquer outros meios de comunicação, alinhados aos gostos ditados pelo mercado do disco e da cultura de massa.

Canção II - “Não fale mal da viola”	Tema inicial: “estrangeirização” da música caipira.
Tema principal: desvalorização da viola, símbolo da cultura caipira.	Auditório: particular – o homem citadino, tanto o da elite, quanto o migrante do campo, pobre, que assimilou a folclorização da canção caipira, em ritmo moderno.

O orador se valeu do recurso retórico da *themata*, para sinalizar que o auditório cedeu às influências das baladas românticas estrangeiras que se incorporaram à canção caipira e deixaram para trás uma cultura telúrica, que abriga valores de antepassados familiares e uma base poemática que propicia a reflexão e a contemplação do belo, da natureza bucólica do sertão. O tema serviu para realçar a aceitação ideológica estrangeira, por parte do auditório particular, em consonância com a indústria fonográfica.

Canção III “– “Sertão ainda é sertão”	Tema inicial o desejo do homem em busca de riquezas: ouro, prata.
Tema principal: preservação do sertão, da natureza (desmatamento).	Auditório: particular – o homem citadino e campestre, uma vez que o desejo de riqueza e poder pode acometer a ambos.

Os temas elencados anteriormente no quadro demonstram a estratégia do orador de conscientizar auditório campestre e citadino acerca da preservação da natureza e dos elementos que a compõem e não ceder às ilusões de riqueza.

Canção IV – “Berço de couro”	Tema inicial: essência do caipira.
Tema principal: cenário bucólico, por excelência.	Auditório: particular

O orador demonstrou um processo de ação de representação de sujeitos que agem e reformulam, constantemente, suas próprias representações. Procurou evidenciar que viver no sertão propicia uma sensação de liberdade e bem-estar. Implicitamente depreende-se que o campo proporciona uma interação simbiótica e harmônica com a natureza. Homem e sertão, tonam-se um só.

A segunda categoria de análise se refere à *constituição do ethos no discurso*. Nessa categoria, observamos movimentos discursivos do orador a fim de estabelecer o acordo com o auditório para assumir o lugar de propagador da cultura caipira. Para isso, o orador valeu-se de provas intrínsecas: o domínio da poesia popular, embebida de valores da tradição caipira, que denotam a essência da moda cabocla e que não feneceu com o tempo, mesmo após drástica mudança de contexto e valores, no que toca à cultura.

Pelo canto o orador suscita e sustenta, no ato retórico, assuntos gerais da vida em sociedade, os dilemas enfrentados pelas gentes em situação de miséria, as desigualdades sociais, morte e costumes que diferem do caipira, com sensatez, sabedoria e, sempre que necessário, valendo-se do raciocínio apodítico para denunciar e demonstrar a desvalorização da viola e do campo, bem como do homem rural, a invasão do estrangeirismo em massa e a canção bucólica, que canta a natureza e as coisas do sertão, relegada ao ostracismo. Elementos do sistema retórico, como *inventio*, *dispositio* (exórdio e peroração) e *actio*, corroboraram na argumentação, com o auxílio da figura de presença para asseverar (marcar) a posição do *ethos*, que conhece e valoriza a cultura telúrica, que traz em si, valores arraigados de familiares, da comunidade em que nasceu em contraponto aos valores da indústria fonográfica e das gravadoras.

Constatamos que o *ethos* se solidificou no discurso, uma vez que o orador, pensada e articuladamente, considerou que o caipira é um sujeito constituído por histórias internas e que as incorpora na poesia, a fim de realçar um modo de ser e estar no mundo, ou seja, como o caipira tece a sua própria história, adaptando-se ao contexto, sendo propício ou não para a *actio*, em virtude de eventos enraizados na memória e, a partir deles, pela *phronesis*, *delectare*, *movere* e *arete*, define a si mesmo e age socialmente amalgamando, no ato retórico, práticas de conhecimento teórico e de conhecimento prático (MOSCOVICI, 2015). Vejamos no quadro a seguir as características que o *ethos* do orador apresentou nas quatro canções seleccionadas por nós:

Canções	Características do <i>ethos</i>
“Navegante das gerais”	Discernimento Competência
“Não fale mal da viola”	Ufanista Sensato Íntegro
“Sertão ainda é sertão”	Racional Competência <i>Docere</i> (ensina, instrui) <i>Movere</i> (“move” o ponto de vista de outrem)
“Berço de couro”	Virtuoso Imanente <i>Docere</i> <i>Delectare</i>

Comprovamos que o orador não se limita às reflexões *in loco*, ou seja, ao contexto caipira. Apesar dos eventos relacionados ao sertão constituírem a tônica da

argumentação, o orador, demonstra que o caipira é capaz de tecer argumentos que transcendem o âmbito rural e abordem temas mais universais, como o desmatamento e a política, por exemplo.

A terceira categoria de análise se refere ao *lugar da qualidade*. Nessa categoria, observamos que os lugares serviram como estratégia argumentativa do orador para re-hierarquizar crenças e valores. No que se refere às crenças houve movimento argumentativo relevante no sentido de desmitificar a crença de que o caipira é um sujeito alienado, jeca, e que se restringe apenas ao seu ambiente rural sem tomar conhecimento e/ou refletir sobre temas mais amplos, que ultrapassam o cenário bucólico. Nesse movimento retórico, por meio dos lugares, notamos que o orador instaura a necessidade de aceite de uma tese, pelo auditório: a de que *sertão ainda é sertão*, e que a agressão a esse meio não se justifica em nome de interesses adversos, de quaisquer naturezas e, que o caipira é um sujeito histórico, capaz de partilhar o saber do sertão e conjugá-lo, racionalmente, às questões de ordem mais geral, para angariar a adesão. Vejamos o quadro a seguir:

Lugar da quantidade	4
Lugar da qualidade	4
Lugar da essência	4
Lugar do valor da pessoa	3
Lugar da tradição	4

Verificamos que, no que toca aos lugares, o número de ocorrências nas canções é praticamente uniforme, salvo o lugar do *valor da pessoa*, que teve três ocorrências. Na canção III, *Sertão ainda é sertão*, o orador abriu mão de usar o lugar do *valor da pessoa*, pois a temática principal é a preservação do próprio *habitat* do caipira: o sertão. De certa maneira, preservando-se o campo, preserva-se também quem trabalha e nele vive: o caipira.

Verificamos, também, que na argumentação, via lugares retóricos, especialmente da qualidade, há a intenção de valer-se dos “armazéns de argumentos”, mediante acordo pré-estabelecido com o auditório (a princípio, auditório particular), para exercício de determinada influência sobre o auditório acerca dos temas apresentados concernentes à natureza, ao caboclo e à canção de raiz, para introduzir elementos da Arcádia e provocar a reflexão acerca da desvalorização da canção e dos símbolos caipiras e, após, devido ao uso constante, tanto do lugar da qualidade -, infiltrado no discurso predominantemente epidítico -, no sentido de mostrar o quanto a vida e a cultura campestres são autênticas, com relação à canção e costumes massificados pela indústria. Num segundo momento, o discurso amplifica-se e visa atingir um auditório mais específico (particular), uma vez que a décadas o contexto retórico mostra-se hostil ao cultivo da canção e cultura caipiras.

Os argumentos se sustentam pelo uso não só do lugar da qualidade, como também o da essência, em que o caipira é o representante legítimo desse universo poético e bucólico; das ligações de coexistência que aproximam realidades distintas (campo-cidade) para realçar o *ethos* de conhecimento prático que o caipira possui de ambos os “mundos”; dos argumentos quase-lógicos, que procuram a identidade do caipira e; valor da pessoa em que o orador exalta as qualidades do homem do campo e dos valores que permeiam a multiplicidade de grupos que vivem no sertão, dos quais, o caipira é legítimo representante.

A partir do exposto, concluímos que o orador, sem aparentemente impor, mas de modo assertivo (apodítico), observou valores dominantes, no tocante à canção estrangeira, que permeia a canção sertaneja no cenário fonográfico, contexto hostil ao caipira, re-hierarquizou os valores vigentes, a fim de introduzir, retoricamente, os valores do grupo social ao qual pertence contrapondo-os aos da atualidade, na argumentação, que serviram ao orador, confortavelmente, para tecer

críticas em consideração à pessoas (os sertanejos, os citadinos e campesinos da elite), de modo a propiciar critérios que culminem na modificação da ordem estabelecida: valorizar o estrangeiro e esquecer das coisas nacionais, em especial, a música, traduzida na simplicidade, brasilidade e autenticidade do caipira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho, portanto, foi o de analisar os recursos retóricos que o orador utilizou para refutar as representações negativas cristalizadas na sociedade e na mídia a seu respeito, valendo-se da *themata* e de comprovar como o orador fez uso dos lugares retóricos, em especial, os da qualidade, essência e valor da pessoa e articulá-los, de modo pensado, com valores e hierarquias para mover o auditório e consolidar o *ethos* do caipira nas letras de canções caipiras selecionadas como *corpus* desta pesquisa.

Desse propósito amplo, formulamos a seguinte pergunta-problema: **de quais recursos retóricos se vale o orador para consolidar o *ethos* do caipira nas letras das canções caipiras?** A resposta a esta questão nos fez percorrer três caminhos: o da *themata*, do *ethos* e dos lugares retóricos.

No primeiro caminho analisamos como o orador fez uso da *themata* para suscitar os temas de desvalorização do caipira e da cultura, advinda das suas práticas. Essa primeira categoria revelou uma representação caricata e preconceituosa no que toca ao caipira. Pela *themata* foi possível analisar a contraposição de valores: decadência do saber tradicional caipira e incorporação de valores, ideologias e costumes estrangeiros, especialmente, à música caipira, que passou a denominação de sertaneja. Essa categoria realçou, também, a capacidade do caipira em suscitar elementos que compõem o seu *habitat*, bem como a sabedoria que demonstrou em elaborar, na *inventio*, temas e análises desses temas, com regularidade de estilo, numa repetição seletiva de conteúdos que foram criados pela sociedade e que, em certa medida, permanecem preservados pela sociedade. Com isso, o orador, buscou evidenciar a necessidade de preservar e valorizar formas comuns e populares de conhecimento.

No segundo caminho buscamos compreender como se deu a constituição do *ethos* do caipira nas letras das canções. Comprovamos que o orador apresenta um *ethos* dotado de qualidades fundamentais, para que a argumentação seja substancial em busca da adesão. Identificamos as seguintes qualidades do *ethos*: discernimento, competência, virtude, ufanismo, sensatez, integridade, dentre outras. Comprovamos que se trata de um *ethos* ciente do panorama desfavorável de

divulgação de uma cultura que, há décadas, é vista como atrasada ante a nova mentalidade que se instaurava (e ainda vigora), sobretudo em São Paulo, como nos demais recantos do Brasil: a valorização da cultura estrangeira. Em meio às mudanças de costumes advindos da crescente modernização da cidade e da falta de incentivo às manifestações da cultura e do saber popular, especialmente do saber contido na música caipira, o orador, no ato retórico, constitui *ethos* imanente, ou seja, que traz em si a essência caipira e não uma mera representação, e faz saber que as produções poéticas dos matutos são dotadas de significação histórica, pelo vigor do seu florescimento, à margem da cultura erudita, porém, representante de uma poção do Brasil e de um povo, capaz de refletir poética e criticamente, sobre as agruras de um povo num país tão desigual e plural, como o Brasil.

No terceiro e último caminho buscamos compreender a luz dos lugares retóricos, como o orador re-hierarquizou os valores contidos no discurso dominante, alinhado aos interesses comerciais da indústria fonográfica e da cultura de massa, para estruturar a argumentação, preponderantemente pelo lugar da qualidade, essência e valor da pessoa, no gênero epidítico. Pelos lugares elencados, o orador realça a base poemática, intrínseca à canção caipira, traduzida na narração do *habitus* de um sujeito que tem seu corpo e alma conjugados à natureza e, ao mesmo tempo, pelas letras, busca evidenciar a um auditório específico (particular) não somente a temática agrícola, mas, também, os valores caipiras em busca de uma constitucionalidade do Brasil, como nação, por meio da simplicidade, autenticidade e brasilidade contida nas canções dos caipiras. Pelo lugar da qualidade, o orador demonstra que é possível produzir letras genuinamente nacionais, que visem a reflexão de temas de interesse geral, sem render-se aos ritmos que adentraram a música caipira e que a descaracterizaram completamente.

Gostaríamos de ponderar que a Retórica fornece uma gama de conceitos para análises dessa natureza, como de outras também. Detivemo-nos, nesta pesquisa, a três categorias porque todo o trabalho precisa responder uma pergunta e limitar-se aos conceitos que auxiliem a respondê-la. Entretanto, as mesmas letras de canções da dupla escolhida para esta pesquisa poderiam ser observadas e analisadas por vários outros pontos de vista. Como exemplo, poderíamos centrar as nossas análises as ligações de coexistência e mostrar, mais detidamente, como o orador aproxima duas realidades distintas para atribuir mais valor a uma em

detrimento da outra. Poderíamos, também, utilizar os argumentos *ad personam* e *ad humanitatem*, para verificar como o orador “ataca” a pessoa do “adversário”, no caso os sertanejos, para realçar sua não legitimidade, no que toca aos valores que adota e traz nas letras das canções sertanejas modernas. Os argumentos *ad humanitatem*, por sua vez, funcionariam para mostrar como o orador generaliza os sertanejos sob o rótulo de imitadores “do povo que faz o dólar”, desconsiderando, por exemplo, que existem artistas que, mesmo sob ritmos mais modernos, de certa maneira, desempenham o papel de preservar a música autêntica do sertão.

Por fim, não faltariam pontos de vista, teorias e demais perspectivas de análise para estudar a vasta e competente obra musical da dupla caipira Zé Mulato & Cassiano. Nossa pesquisa é uma pequena contribuição no campo dos estudos da Língua Portuguesa, especialmente aos estudos das representações sociais e dos lugares retóricos, que auxiliam, sobremaneira, a argumentação no ato retórico.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**: gramática e vocabulário. Prefácio de Paulo Duarte. São Paulo: Anhembi, 1955.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições Populares**. Com um estudo de Paulo Duarte. São Paulo: Progresso Editorial, 1976.
- AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Coordenação da tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; tradução: Rosalice Botelho Wakim Souza Pinto [et. al.] - São Paulo: Contexto, 2017.
- ANDRADE, Arlete Fonseca de. **As “estrambóticas” aventuras de Cornélio Pires e cultura caipira no cenário hegemônico da cultura brasileira**. 2012. 175f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**: a história do sucesso da música sertaneja. , 2. ed. São Paulo: Matrix, 2014.
- ARISTÓTELES (384-322 a.C.). **Retórica**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- _____. **Retórica das paixões**. Prefácio Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Clássicos).
- _____. **Tópicos**. In: **Órganon**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2016. (Série Clássicos Edipro).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de (1839-1908). Cap. XVI *O administrador interno*. In: **Dom Casmurro**. São Paulo: Moderna, 1983. (Clássicos da literatura brasileira).
- BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. *III Arcádia e ilustração*. In **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BUDASZ, Rogério. **Música e Cultura**. Disponível em:
https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/6710598/pesquisa_em_musica-01-1.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1552358928&Signature=TJKu1doFxxRnaSt9Q5xko5XnE7Y%3D&response-content-

[disposition=inline%3B%20filename%3DPesquisa em Musica no Brasil Metodos Dom.pdf#page=46](#). Consultado em: março de 2019.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora**: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1979.

_____. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs; HUXMAN, Susan Schultz; BURKHOLDER, Thomas R. **Atos de Retórica**: para pensar, falar e escrever criticamente. Tradução Marilene Santana dos Santos Garcia. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11.^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 15^a. Ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série princípios).

COELHO, Izete Lehmkuhl et al. **Para conhecer sociolinguística**. São Paulo: Contexto. 2015.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires**: criação e riso. Duas Cidades: São Paulo, 1976.

FERREIRA, Luiz Antonio. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **A tópica de Perelman e Olbrechts-Tyteca**: reflexões sobre a nova retórica. No prelo. São Paulo, 2018.

FERRETE, J.L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? São Paulo: FUNARTE, 1985.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade**. Disponível em:

https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31374302/Tese.Vanda_Freire_Musica_e_sociedade.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1552360931&Signature=6RXDh0JmyAVhH7AxRvj9B3bPMFc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DMusica_e_Sociedade_-_uma_perspectiva_his.pdf. Consultado em: março de 2019.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes. 1994.

- GOUVÊA, Luzimar Goulart. **O homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi**: a construção de um imaginário. 2001. 141f. Dissertação (Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2001.
- GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu**: conceitos fundamentais. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2012.
- MEYER, Michel 1950-. **A Retórica**. Revisão técnica Lineide do Lago Salvador Mosca. Tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.
- MANELI, Mieczyslaw. **A Nova Retórica de Perelman**. Tradução de Mauro Raposo de Mello. Barueri, SP: Manole, 2004.
- MASSMANN, Débora. *Da retórica à argumentação: o surgimento de um tratado*. In: **Retórica e Argumentação**: percursos de sentidos na biculturalidade. Campinas, SP: Pontes, 2017.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Editado em inglês por Gerard Duveen; traduzido do inglês por Pedrinho A. Guareschi. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- NATAL, Chris Benjamim. **Os Universos de Chico Bento** - Estereótipos, Elementos de Funcionamento Universal e Produção de Sentido Nestes Quadrinhos de Maurício de Souza. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Uerj - 5 a 9 de setembro de 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/140679949236355983768530261207912200248.pdf>. Consultado em: março de 2019.
- NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Ed. 34, 1999, 448 p. (Coleção Todos os Cantos).
- PERELMAN, Chaim. *Classicismo e Romantismo na argumentação*. In: **Retóricas**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp. 187-197. (justiça e Direito).
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação**: a nova retórica. Prefácio de Fábio Uihôa Coelho e tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira**: as 270 maiores modas. 2ª. ed. Santos (SP): Realejo, 2015. (acompanha dois discos: DVD 1 - documentário e DVD 2 - show).

- SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. 3ª. ed. São Paulo: Edição do Autor, 2015.
- SIQUEIRA, João Hilton Sayeg de. **Organização textual da narrativa**. 3ª. ed. São Paulo: Selinunte, 1992.
- SOUSA, Maurício de. **Chico Bento**. São Paulo: Ed. Globo. nº 215. 2013. Disponível em: <http://arquivosturmadamonica.blogspot.com/2013/05/chico-bento-hq-chico-no-shopping.html>. Consultado em março de 2019.
- TINHORÃO, José Ramos, 1928-. **Cultura Popular**: temas e questões. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. 264 p. (Revista e ampliada).
- TINHORÃO, José Ramos, 1928-. *A música sertaneja*. In: **Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros**. 7ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- TRINGALI, Dante. 1924-. **A Retórica Antiga e as outras Retóricas**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Musa, 2014. (Musa ler os clássicos).
- VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira**: o que é? como se faz? 2ª. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- VILELA, Ivan. **Caipira: cultura, resistência e enraizamento**. Estudos Avançados 31 (90), 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000200267. Consultado em junho de 2019.
- ZAN, José Roberto. **(Des) Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/625>. Consultado em março de 2019.
- <http://www.recantocaipira.com.br/>
- <https://www.boamusicaricardinho.com/>
- www.zemulatoecassiano.com.br

ANEXOS

Canção I - Navegante das Gerais (batuque)

Compositor (es): (Zé Mulato / Cassiano)

Se me chamam de caipira fico até agradecido
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Eu sou lobo solitário, sou ave de arribação
Fui forjado nas campinas nos confins do
meu sertão
Navegante das gerais no lombo de algum pagão,
Eu só canto natureza, coisas da minha nação
Minha honra ninguém tira quando me chamam
caipira
Agradeço a distinção, veja bem cidadão, pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido,
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Defendo nossas raízes, por isso tenho brigado,
Não escondo minha origem: sou caipira liberado,
Minha modinha é singela igual à flor do cerrado,
Mas é sertão brasileiro tudo o que eu tenho
cantado.

Infelizmente o que vejo é um bando de sertanejo
Com mania de importado,
Eu falei tá falado,
Pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido
pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Cacique falou e disse, dei um dez e botei fé
 Que nós semo caipira, isso num é pra quem qué
 Acredito no que vejo, sou igual a São Tomé
 Enquanto nós fô caipira a cultura tá de pé
 Negar isso é vaidade, brasileiro de verdade
 Se orgulha do que é, toma aí seu mané, pois é...

Se me chamam de caipira fico até agradecido
 pois falando sertanejo eu posso ser confundido

Cumpádi o homi chamô nós de caipira
 Ué, mais nós num sêmo?!
 Sêmo, porque sêmo
 e também porque querêmo
 Já dizia Chico ispirro:
 Sê ou num sê, eis o pobrema!

Canção II - Não fale mal da viola (pagode)

Compositor: (Zé Mulato)

Eu sou cheio de defeitos nem ao menos tive escola
 Muitos dizem que eu não presto escuto, mas não dou
 bola
 Não ligo pra falatório despeito é mal da cachola
 Podem falar mal de mim, mas não fale mal da viola.

Estão dando preferência pro povo que faz o dólar
 A música estrangeira toca em qualquer radiola
 Nossa moda tem apoio, mas é dado como esmola
 Podem comer o enlatado, mas não fale mal da viola.

Mesmo o meio sertanejo já tem caboclo que enrola
 Corta o que o outro riscou obedecendo à bitola
 Vai tudo pro mesmo lado se um afunda o outro atola

Me chamem de linguarudo, mas não fale mal da viola.

Desfazer do que é nosso é o que mais me descontrola
Tô batendo em ferro frio, mas aviso a corriola
Não fale mal do meu pinho se falar a gente enrola
Pode ser mal brasileiro, mas não fale mal da viola.

Canção III - Sertão ainda é sertão (cururu)

Compositor: (Zé Mulato)

Um gadinho curraleiro pastando lá no varjão
Lá na vazante do rio roça de arroz e feijão
O meeiro tá contente com o viço da plantação
Ora canta, ora assovia o trecho de uma canção
Também fico embevecido, pois nem tudo está perdido
Sertão ainda é sertão

Passarada ainda canta curió, corrupião
Trinca-ferro, tangará, sabiá, saracurão
Assanhaço faz regência, canta no pé de mamão
Na capoeira fechada canta o príncipe azulão
O canto de uma perdiz me faz suspirar feliz
Sertão ainda é sertão

Nosso sertão sobrevive, apesar da agressão
Da ganância dos humanos que destroem nosso chão
Mas cá onde a motosserra e o trator nunca virão
Não tendo ouro nem prata que a meu ver é perdição
Aqui a mãe natureza renova sua beleza
Sertão ainda é sertão

Aqui no meu pé de serra finquei o meu coração
Os esteios fiz de paz, pus poesia no eitão

Os baldrames pura fé e os barrotes de ilusão
 Cobri tudo de esperança e desafio a solidão
 Neste mundão de meu Deus vou vivendo os dias meus
 Sertão ainda é sertão

Canção IV - Berço de couro (cururu)

Compositor: (Zé Mulato)

Sou um privilegiado nasci em berço de couro
 Em nada nada eu invejo quem nasce em berço de ouro
 Essa minha liberdade é o meu maior tesouro
 Eu canto simplicidade e a passarada faz couro
 Perdoar é o que prego e pra dominar meu ego
 Se for preciso carrego pra casa algum desaforo

Quem nasce em berço de ouro raramente pode ver
 O sol brotar radiante, logo após o amanhecer
 E o canto da passarada não lhe traz nenhum prazer
 Por ter a mente embotada pela sede de poder
 Não vê que natureza está a maior riqueza
 Sem ostentar realeza a gente é rei sem saber

Já tenho até meu castelo um rancho no fim da linha
 Feito só de barro e paia onde eu sento de tardinha
 No baldrame do palácio pra assuntar as andorinhas
 A saracura três pote, as araras e as rolinhas
 Neste chão abençoado sou um rei considerado
 Pra completar meu reinado só me falta uma rainha

Meu trono é um cupim chato no alto de um outeiro
 Em baixo de um pau d'óleo que dá sombra o ano inteiro
 Cercado de passarinhos os meus fiéis companheiros
 Dali envio mensagem de caipira verdadeiro a viola me auxilia
 E através da poesia consolidado a monarquia de Dom Zé Ninguém I