

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Fabiola Mirella Dias Roque da Silva

**As Paixões Aristotélicas nas canções de Zé Mira:
o caipira do Vale do Paraíba do Sul**

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

São Paulo

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Fabíola Mirella Dias Roque da Silva

**As Paixões Aristotélicas nas canções de Zé Mira:
o caipira do Vale do Paraíba do Sul**

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

2021

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 _____

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Silva, Fabíola Mirella Dias Roque da

As Paixões Aristotélicas nas canções de Zé Mira:
o caipira do Vale do Paraíba do Sul / Fabíola Mirella
Dias Roque da Silva. -- São Paulo: [s.n.], 2021.
111p ; 30 cm.

Orientador: Luiz Antonio Ferreira.
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós
Graduados em Língua Portuguesa.

1. Zé Mira. 2. Retórica. 3. Argumentação. 4. Viola
caipira. I. Ferreira, Luiz Antonio. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de
Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa. III.
Título.

CDD

Fabiola Mirella Dias Roque da Silva

**As Paixões Aristotélicas nas canções de Zé Mira:
o caipira do Vale do Paraíba do Sul**

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.

Aprovada em: _____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira – PUC-SP

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

Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer – UFRJ-RJ

Ao Sérgio Penna, meu marido, e aos meus pais, Mário e Maria, e toda minha família. Foram eles o meu “porto seguro” nos momentos de desânimo, incentivando-me e, muitas vezes, acreditando em mim mais do que eu mesma.

A todos os meus alunos, sem exceção, pois, com eles, dia a dia, aula a aula, fortaleceram-me como professora, violeira, mas, principalmente, como ser humano.

Aos fiéis amigos de lambeijos e “miaudos”, Tuta, Nico, Favinho, Feijão, Pityka, Meiguinha e Faruque. Minha vida é mais leve e completa com vocês por perto.

À Casa de Cultura Zé Mira, à querida família Mira, especialmente à Maria Helena Mira, pelo carinho e apoio que recebi para o conteúdo do trabalho.



Eis um grande sonhador...

Dentre muitos de seus sonhos...
... Sonhou em casar-se com a menina amada...
... Sonhou em tornar-se artista...
... Sonhou em levar as tradições do caipira por esse mundão a fora...
... Sonhou em encontrar-se com a mulher amada na eternidade...
De tanto sonhar, concretizou seus sonhos.

“Um dia eu vô imhora, mais minha obra vai ficá.” (Zé Mira - 20/Jan/1927 - 23/Ago/2008)

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código do Processo: 88887.369370/2019-00.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, porque sem Ele eu não teria chegado até aqui.

Ao simpático casal Rita Boaretto e Juvêncio Boaretto, que me adotaram como filha e sempre me incentivaram nos meus estudos.

A todos os integrantes do Violeiros do Rancho, pelo apoio, carinho e compreensão quando precisei me afastar dos ensaios para me dedicar ao mestrado.

À Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP, Sueli Cristina Marquesi, pelos aprendizados adquiridos em suas aulas de Tópicos de Linguística Textual e por ter me acolhido tão gentilmente no primeiro semestre de orientação.

Aos Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos-ERA, por me aceitarem e me acolherem quando ingressei no grupo, em fevereiro de 2019.

À amiga Janete Ribeiro Nhoque, pelas conversas prazerosas, pelas trocas de conhecimentos, pela amizade e carinho que sempre manifestou por mim.

Ao Mariano Magri, por se disponibilizar em colocar a numeração das páginas do presente trabalho. Muito obrigada, Mariano!

Ao querido Professor Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira, pelo carinho, pelos aprendizados que adquiri em suas aulas e pelo aceite em compor a banca. Registro aqui minha sincera gratidão, carinho, admiração e respeito pelo senhor.

Ao Professor Dr. Marcus de Araújo Ferrer, pela atenção dispensada desde o primeiro momento em que o convidei para compor a banca examinadora. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos e admiração.

Há momentos em nossas vidas em que Deus coloca “anjos” para nos ajudar e nos encaminhar. E, posso dizer, sem medo de errar, que isso aconteceu comigo. Um “anjo” loiro, de olhos azuis e cabelos encaracolados apareceu em minha vida. Estou falando de um grande amigo, que estimo muito e tenho profunda gratidão por tudo que me fez, afinal, se cheguei até aqui, foi por uma grande parcela de companheirismo, atenção e carinho que recebi dele. Obrigada, Leonardo Vinícius de Souza Tavares! Como disse o poeta: Amigo é coisa para se guardar do lado esquerdo do peito! E é aqui que você sempre estará!

Por fim, também posso afirmar que Deus coloca em nossos caminhos pessoas para nos orientar, que acreditam em nós mais do que nós mesmos e nos momentos mais difíceis de nossas

vidas. Refiro-me ao querido mestre Professor Dr. Luiz Antonio Ferreira. Faltam-me palavras para agradecê-lo de forma merecida. Aprendi muito com seus ensinamentos e tenha certeza de que os levarei para o resto de minha vida. Deixo aqui os mais sinceros agradecimentos, carinho, admiração – dessa caipira que tem muito a aprender com o senhor. Gratidão, Professor!

*Mi váli meu São Gonçalo, bõo amigo i cumpanhero
Eu lhi peço proteção, Protetô dos violeiro
Nóis tamos aqui no palco, ispero qui sêji o primero
Cum Divino Espírto Santo seja nosso cumpanhero. Amém!*

(Prece de São Gonçalo – Zé Mira – 1998)

SILVA, Fabíola Mirella Dias Roque. *As Paixões Aristotélicas nas canções de Zé Mira: o caipira do Vale do Paraíba do Sul*. 2021. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

RESUMO

O presente trabalho constitui um estudo retórico das paixões nas letras de duas canções do violeiro Zé Mira (José Alves de Mira – 24/10/1924-23/08/2008) e busca a constituição do *ethos* do caipira e da capacidade que possui de suscitar paixões (*pathos*) no auditório por meio da discussão de temas de interesse comum nas letras das canções. A pesquisa se apoia nas teorias das paixões de Aristóteles (2011), nas concepções da nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014), de estudiosos como Amossy (2005), Meyer (2004), Reboul (2004) e Ferreira (2010) e considera a letra da canção caipira como um texto de natureza argumentativa que imprime no auditório um modo de existir, de ver o mundo sob uma ótica muito específica que, em nossos dias de predominância da temática urbana nas canções brasileiras, precisa cumprir três pilares da retórica clássica: *docere* (ensinar), *movere* (emocionar) e *delectare* (agradar). O objetivo geral da nossa pesquisa foi o de analisar como o orador fez uso das paixões Aristotélicas nas obras de Zé Mira e como elas se configuraram nas duas letras de canções escolhidas que retrataram problemas comuns à vida em sociedade (políticos e sociais). A partir dessa concepção inicial, foram traçados os objetivos específicos: reconhecer nas canções questões políticas e sociais (desde preocupações concernentes às questões ecológicas até questões sociais envolvidas com a política nacional), apontar o dialeto caipira e os estudos de peculiaridades linguísticas contidas nas canções, desnudar as intenções do orador em persuadir a audiência em favor de suas teses através dos efeitos patéticos nas canções para realçar a concretização do *ethos* e dos aspectos argumentativos ligados ao *logos*. Concluímos que o orador aplicou o gênero epidítico e empregou o derivado do valor da pessoa – para explorar as qualidades e hierarquias, méritos e dignidade do rio, fez uso de figuras retóricas para realçar sua relação com a natureza e recorreu do discurso instituído para hierarquizar um lugar de “poder”. Aplicou o *docere* e *movere* em favor do rio para ensinar que precisa ser salvo e suscitou os sentimentos de medo, compaixão, respeito e temor.

Palavras-chave: Zé Mira; retórica; argumentação; viola caipira; música caipira.

ABSTRACT

SILVA, Fabíola Mirella Dias Roque. The Aristotelian Passions in the songs of Zé Mira: the hillbilly of the Paraíba do Sul Valley. 2021. Dissertation (Masters in Portuguese Language) – Postgraduate Studies Program in Portuguese Language, Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2021.

The present work is a rhetorical study of the passions in the lyrics of two songs by the guitar player Zé Mira (José Alves de Mira – 24/10/1924 -23/08/2008) and seeks to establish the *ethos* of the hillbilly and the capacity he has to arouse passions (*pathos*) in the audience through the discussion of themes of common interest in the lyrics of the songs. The research is based on the theories of passions of Aristotle (2011), on the conceptions of the new Rhetoric of Perelman and Olbrechts-Tyteca (2014), of scholars such as Amossy (2005), Meyer (2004), Reboul (2004) and Ferreira (2010) and considers the lyrics of the caipira song as an argumentative text that prints in the auditorium a way of existing, of seeing the world from a very specific perspective that, in our days of predominance of urban themes in Brazilian songs, it needs to fulfill three pillars of classical rhetoric: *docere* (teach), *movere* (move) and *deletere* (please). The general objective of our research was to analyze how the speaker made use of the Aristotelian passions in the works of Zé Mira and how they were configured in the two lyrics of chosen songs that portrayed problems common to life in society (political and social). From this initial conception, the specific objectives were outlined: recognizing political and social issues in the songs (from concerns regarding ecological issues to social issues involved with national politics), pointing out the rustic dialect and the studies of linguistic peculiarities contained in the songs, to expose the speaker's intentions to persuade the audience in favor of his theses through the pathetic effects in the songs to highlight the realization of the *ethos* and the argumentative aspects linked to the *logos*. We conclude that the speaker applied the epideictic genre and used the derivative of the value of the person – to explore the qualities and hierarchies, merits and dignity of the river, he used rhetorical figures to highlight his relationship with nature and resorted to the established discourse to rank a place of “power”. He applied *docere* and *movere* in favor of the river to teach that he needs to be saved and aroused feelings of fear, compassion, respect and awe.

Keywords: Zé Mira; rhetoric; argumentation; viola; country music.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: diferenças entre a música caipira, sertaneja romântica e sertanejo universitário.....	40
Quadro 2: sistema do Ato Retórico Aristotélico.....	52
Quadro 3: finalidade de cada discurso.....	53

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
CAPÍTULO I – A MÚSICA CAIPIRA, A VIOLA CAIPIRA NO BRASIL, ZÉ MIRA: O CAIPIRA DO VALE DO PARAÍBA DO SUL	17
1.1 – A viola no Brasil – história, tradições religiosas, credences e simpatias: uma viagem pelo mundo da viola.....	17
1.1.1 – História.....	17
1.1.2 – Tradições Religiosas	23
1.1.3 – Credences e Simpatias: uma viagem pelo mundo da viola.....	25
1.1.4 – Uma breve história da música caipira	28
1.1.5 – A música caipira: tradição e industrialização.....	33
1.1.6 – Música Caipira X Música Sertaneja.....	37
1.1.7 – Zé Mira: o caipira do Vale do Paraíba.....	41
CAPÍTULO II – PECULIARIDADES LINGUÍSTICAS E RETÓRICA DAS PAIXÕES	45
2.1.1 – O caipira e seu Dialeto Caipira	45
2.1.2 – Retórica e Engajamento	51
2.1.3 – O pathos na música e a retórica das paixões.....	60
CAPÍTULO III – AS PAIXÕES ARISTOTÉLICAS NAS OBRAS DE ZÉ MIRA,	67
AS ANÁLISES RETÓRICAS DAS CANÇÕES	67
3.1.1 – As paixões Aristotélicas nas Obras de Zé Mira	67
3.1.2 – Análises Retórica das Canções	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	102

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Brasil foi um país eminentemente rural, desde sua “descoberta” pelos portugueses, em meados do ano de 1.500, até o início do século XX. Esse Brasil “caipira” solidificou uma cultura singular, repleta de crenças, tradições e manifestações culturais. Formou-se, também, um cenário campesino protagonizado por habitantes dos sítios, fazendas, chácaras e arraiais¹, que conviviam em contato com a natureza, o campo, os animais e sobreviviam, sobretudo, de sua própria lavoura.

Amadeu Amaral (1920, introdução) entende o caipira como o “habitante da roça, o rústico”. Walter Souza (2005) aponta outros termos correlatos: caapora ou curupira, ambos usados para designar demônio ou duende do mato; caipora (infelicidade, má sorte); ou caa-pira (arrancador de mato). Cornélio Pires, o primeiro estudioso a levar as características genuinamente caipiras aos centros urbanos, ensina que o sinônimo de caipira em tupi-guarani é “aldeão” (capiâguara). A raiz, *caí*, como informa Souza (2005, p. 21), significa o gesto do macaco escondendo o rosto e aparece em capipiara, “o que é do mato”, e em caipã, “dentro do mato”. Está presente, também, em caapi, “trabalhar na terra”, e em caapiára, “lavrador”, que redundaria em “caipira”.

O aspecto tipicamente rural do Brasil em suas origens se modificou com a chegada da Revolução Industrial e, conseqüentemente, com o impulso exercido pelo êxodo rural. O país, então, passou a viver outra configuração social. A população urbana superou o número de habitantes da população rural para poder suprir a mão de obra exigida pelas indústrias. A distância entre o *modus vivendi* rural e urbano mesclou culturas, modificou hábitos e provocou alterações sensíveis em todos os sentidos. No campo, porém, a música popular, repleta de temas campesinos e paixões telúricas se manteve no espírito do homem caipira e a moda de viola sobreviveu com suas raízes típicas de modo atemporal, sobretudo no modo de apreciar a canção popular.

Há, hoje, muitos e bons trabalhos acadêmicos sobre os aspectos históricos e sociológicos com ênfase no choque cultural provocado pelo distanciamento geográfico entre o homem rural e o homem urbano. Com o advento da indústria cultural e moldagem do gosto do homem brasileiro direcionado para a música popular massiva, a canção tipicamente caipira sofreu um

¹ Arraial: Lugar pequeno e temporário; povoado ou lugarejo. ARRAIAL. In: *DICIO* – Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/arraial/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

apagamento e, por razões propagandísticas e mercadológicas, transformou-se em um gênero outro, conhecido popularmente como sertanejo ou sertanejo universitário.

Não encontramos, porém, muitos trabalhos na seara acadêmica que propiciem reflexões retóricas que incidam especificamente sobre as canções populares do homem camponês brasileiro e, principalmente, sobre o movimento das paixões que tais composições poéticas registram e propagam. Este trabalho pretende lançar um olhar sobre a canção popular caipira a fim de realçar os aspectos temáticos-passionais encontrados na obra de Zé Mira, um compositor brasileiro contemporâneo, autor e intérprete das canções contidas em “Feito na Roça”, um CD lançado em 1998 com o apoio cultural do Sítio Santa Tereza e da Fundação Cultural Cassiano Ricardo e realização do estúdio Revelação.

Verificamos, por meio de levantamento bibliográfico, que, até então, apenas uma publicação se dispôs a versar, de modo sucinto, sobre a vida e a obra de Zé Mira². Escolhemos a música caipira, representada nas canções de Zé Mira, pois, de muitas formas, o compositor traça um percurso da história do nosso país e mostra formas de adaptação e inadaptação ao contexto social, político e histórico, bem como à temática tradicional camponesa. Vista como gênero epidítico, a canção popular camponesa traduz diversas manifestações culturais que relatam a vida e o meio rural em que vive o caipira brasileiro e realça veias artísticas, esquecidas e ignoradas por boa parte da indústria fonográfica e midiática.

Este trabalho considera a letra da canção caipira como um texto de natureza argumentativa, pois imprime no auditório um modo de existir, de ver o mundo sob uma ótica muito específica que, em nossos dias de predominância da temática urbana nas canções brasileiras, precisa cumprir três pilares da retórica clássica: *docere* (ensinar), *movere* (emocionar) e *delectare* (agradar).

Por outro lado, esta dissertação centra-se no estudo das paixões humanas ou emoções, que “são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer” (ARISTÓTELES, 2011, p.122). Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014, p. 16), “toda a argumentação visa a aumentar a adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectualivo”, “para argumentar é necessário ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental” (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 18).

² BERNARDES, Lídia. *Nas trilhas de Zé Mira: um caipira mira o Vale do Paraíba*. São Paulo: Escrituras, 1999.

O percurso de análise é evocado pelo conteúdo temático das canções e leva em conta o contexto social e político as partes do sistema retórico, o percurso das paixões evocadas nos versos, o dialeto caipira e as peculiaridades linguísticas contidas nas letras. Trata-se, pois, de pesquisa de natureza qualitativa e bibliográfica.

Um dos sentidos de paixão, em grego, é *pathos* que, de acordo com Ferreira (2010), está ligado a um argumento de natureza psicológica, vinculada à afetividade. Para o autor, o argumento atinge o auditório e provoca um conjunto de paixões, sentimentos, emoções que o orador consegue instaurar em seus ouvintes. Um orador (*ethos*) bem-preparado e competente, conhecedor de seu auditório (*pathos*) e seguro de seu discurso (*logos*), obterá êxito no seu objetivo final: persuadir (com eficácia) pelo discurso.

A pesquisa se apoia nas teorias das paixões de Aristóteles (2011) e nas concepções da nova Retórica de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2014) e de estudiosos como Amossy (2016), Ferreira (2010), Reboul (2004) e Meyer (2007). A escolha teórica se justifica por algumas observações rapidamente elencadas. Nesse aspecto, a retórica, que trabalha com o problemático, com o conflito, pode ser perspectiva analítica para a análise dessas canções de cunho argumentativo, já que a retórica tem como função persuadir e convencer através do discurso.

Desse propósito complexo e instigante adveio as seguintes questões: **De que modo, no ato retórico, o orador versa, poética e persuasivamente, sobre os problemas comuns à vida em sociedade (políticos e sociais) e, ao mesmo tempo, suscita, no discurso, paixões (*pathos*) ligadas às vivências com a música, o folclore, o dialeto caipira e as peculiaridades linguísticas do caipira brasileiro?** Para atender a indagação, optamos, basicamente, por dois procedimentos metodológicos, distribuídos da seguinte forma:

1 – **Do corpus:** traçarmos o seguinte **objetivo geral:** reconhecer nas canções questões políticas e sociais, preocupações concernentes às questões ecológicas e sociais envolvidas com a política nacional, apontar o dialeto caipira e os estudos de peculiaridades linguísticas contidas nas canções, desnudar as intenções do orador em persuadir a audiência em favor de suas teses por meio dos efeitos patéticos nas canções (embora a concretização do *ethos* e os aspectos argumentativos ligados ao *logos* estejam presentes de forma menos sistemática);

2 – Da Análise do Material: Para a análise retórica pretendida, escolhemos duas letras de canções do violeiro Zé Mira: Garça Branca e Tributo ao Rio Paraíba, produzidas entre os anos de 1992 e 1997, por abordarem questões de variada ordem, desde preocupações concernentes às questões ecológicas até questões sociais envolvidas com a política nacional.

Com uma perspectiva centrada nos estudos retóricos, o presente trabalho ressaltará os efeitos passionais que movem o auditório. A pesquisa explora aspectos culturais e folclóricos relacionados à música produzida e propagada pelo caipira brasileiro e, por isso, revisita os estudos sobre música desenvolvidos por Sant’Anna (2020), Tosta Dias (2000), Cândido (2010), Ribeiro (2015) e outros, bem como os estudos relacionados ao folclore brasileiro empreendidos por Cascudo (2001), dentre outros, sempre com o intuito de propiciar estudos ligados à língua portuguesa e às canções populares nas escolas brasileiras.

O primeiro capítulo contextualiza o aspecto musical do Brasil caipira: importância cultural da viola na música brasileira dos primeiros tempos do Brasil colônia e sua função na catequização dos índios pelo Padre José de Anchieta. O aspecto social de constituição do povo brasileiro e a formação cultural por meio de tradições, crenças e lendas são também no capítulo. Debate-se a influência da indústria cultural e da massificação nas manifestações culturais brasileiras da contemporaneidade. Para ilustrar essa ideia, o capítulo apresenta as concepções de música caipira nas obras de Zé Mira e acentua diferenças entre os gêneros caipira e sertanejo e a vida de Zé Mira.

O segundo capítulo retrata as peculiaridades linguísticas (o caipira e seu dialeto caipira), retórica e engajamento e retórica das paixões.

O terceiro capítulo versa sobre as paixões Aristotélicas nas obras como elas se configuram nas obras de Zé Mira e as aplica nas duas letras de canções escolhidas que retratam os problemas comuns à vida em sociedade (políticos e sociais) como amostragem neste trabalho. Por fim, no final do capítulo, apresentamos as considerações resultantes do trabalho analítico.

A dissertação apresenta ainda as considerações finais, que pretendem realçar a canção caipira no cenário da contemporaneidade, vista como patrimônio histórico fundamental para o entendimento das paixões do homem campesino brasileiro.

CAPÍTULO I – A MÚSICA CAIPIRA, A VIOLA CAIPIRA NO BRASIL, ZÉ MIRA: O CAIPIRA DO VALE DO PARAÍBA DO SUL

1.1 – A viola no Brasil – história, tradições religiosas, crendices e simpatias: uma viagem pelo mundo da viola...

1.1.1 – História

Catequistas se moviam, pra provar o seu amor
Aos nativos que temiam o estranho invasor...
Mas, ouvindo o som mavioso³ de uma viola a soluçar,
O selvagem cauteloso espreitava, a escutar.

Espreitava, a escutar o aluno de Jesus,
Que em campo aberto, a cantar,
Plantou uma grande cruz...
Cruz que o índio, a distância, entendia curuzu,
Que ao branco parecia a palavra cururu.

A palavra cururu, que entrou na tradição
Veio então, de curuzu, numa catequização...
A história nos ensina a ideal religião
Cururu virou doutrina, na cantiga do cristão.

(Como nasceu o cururu, de Capitão Furtado e Laureano)⁴

A viola caipira é um instrumento que teve suas origens nas violas portuguesas, oriundas do alaúde⁵. Entrou no Brasil juntamente dos portugueses na época da colonização e foi amplamente difundida pelo povo, considerada o principal instrumento utilizado nos jograis e por cantadores trovadorescos da época. Ouvia-se viola em romarias, centro dos arraiais, bailes, cancioneiros e serviu às causas cristãs e às festas laicas. Há vários estudiosos da contemporaneidade que se debruçaram não só no estudo do instrumento viola caipira, mas também em seu contexto histórico e nas raízes do instrumento, bem como sobre onde ela está inserida. Um desses estudiosos é o violeiro Ivan Vilela, compositor, arranjador, pesquisador e professor de uma das mais renomadas instituições públicas do nosso país, a ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em 2013, publicou, pela editora

³ Que tem harmonia; que é agradável ao ouvido; diz-se de quem tem caráter suave, brando; que é afetuoso, compassivo.

⁴ SILVA, Fábíola Mirella Dias Roque da. *A Viola Caipira e a Música Caipira no Brasil*. Disponível em: <http://www.ranchodosmatutos.com.br/variedades-produtos/folclore/um-pouco-da-viola-e-a-musica-caipira-no-brasil.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.

⁵ O alaúde é um instrumento formado por uma caixa de madeira em forma de meia pêra, com as costas abauladas. No tampo de seu corpo há uma abertura circular rendilhada chamada roseta. ALAÚDE. In: *Música Brasilis*. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/alaude>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Edusp, *Cantando a Própria História*⁶, em que aborda, com uma linguagem simples e didática, a história da viola, da música caipira, desde os primórdios até a contemporaneidade. Vilela (2013) explica que a viola é um instrumento de origem portuguesa e que a sua idade chega a aproximadamente 800 anos. Segundo o autor, os séculos XV e XVI foram considerados o “período de ouro” para viola em Portugal, pois teve êxito na corte, conforme citação:

Sem falar nas violas trovadorescas, referimo-nos já à representação apresentada pelos procuradores de Ponte de Lima às cortes de Lisboa de 1459 ao rei D. Afonso V, em que se alude aos males que por causa das violas se sentem por “todo o reino”; e são inúmeras as menções que a ela faz Gil Vicente como instrumento de escudeiros. Philippe de Caverel, no relato de sua embaixada a Lisboa em 1582, menciona as dez mil guitarras – que parecem sem dúvidas serem violas – que constava ter acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir. (VILELA, 2013, p. 34).

O sacerdote, poeta e músico brasileiro, Domingos Caldas Barbosa, com sua voz e acompanhado de viola, também contribuiu para o encantamento da corte, cantando modinhas e lundus. Esses dois gêneros musicais foram os pioneiros da música popular brasileira. Elucida Cascudo (2001) que a modinha é de gênero tradicionalmente amoroso e que é o diminutivo da moda, tipo mais antigo da canção portuguesa, cuja denominação coexiste, aqui no Brasil, com a moda de viola, moda paulista etc. Já o lundu é um canto e dança, de origem africana, trazido de Angola para o Brasil. É uma manifestação folclórica⁷ que percorreu trajetórias que passaram do erudito ao popular. Adquiriu ampla aceitação em todas as camadas da sociedade brasileira. O lundu tem a mesma origem do samba primitivo⁸ e do batuque. Quando ela evoluiu aos salões, a sensualidade primitiva, característica das suas origens, perde lugar para a dança voluptuosa, voltando às suas origens no maxixe do fim do século XIX.

A viola agradou e alcançou outras finalidades além da corte. Foi introduzida no Brasil no início da colonização e sua popularidade alcançou os jesuítas, que a utilizaram no processo de catequização dos índios. Além dos jesuítas, vieram também Manoel da Nóbrega e Tomé de Sousa, o primeiro governador-geral enviado pela coroa portuguesa. A principal função, ao virem ao Brasil, era evangelizar, catequizar e tornar cristãos os indígenas que habitavam estas terras. E foi o Padre José de Anchieta que coordenou todo o processo de catequização dos índios, conforme explica Vilela (2013) no trecho a seguir:

⁶ VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2001.

⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2001.

O Padre José de Anchieta, o mais importante nome no processo de catequese dos índios no início da colonização do Brasil pelos portugueses, sustentou todo o seu projeto de catequização dos índios no uso da música e das práticas teatrais. Seria correto pensarmos que a viola, instrumento harmônico⁹, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças indígenas, uma vez que até hoje a utilizamos para acompanhar o cururu ou sapateado e palmeado do cateretê. Acompanhando as violas, os portugueses também tocavam flautas, pifes, tambores e gaitas, aliando isso a maracas, buzinas e flautas indígenas. (VILELA, 2013, p. 39).

A popularidade da viola adquiriu força e fez parte do cotidiano do povo, pois se espalhou juntamente dos bandeirantes e tropeiros e esteve presente até nos poemas de Gregório de Matos e Guerra, no século XVII. Não se tem um estudo preciso quanto à popularidade da viola, conforme elucida Vilela (2013), porém, sabe-se que sua função de instrumento de acompanhamento vem de Portugal.

Existem ainda em Portugal seis tipos de viola populares. São elas: Viola Toeira (ou de Coimbra), Viola de Arame, Viola Campaniça (ou alentejana), Viola Beiroa (ou bandurra), Viola Braguesa e Viola Amaranquina (ou de dois corações). Contudo, foi aqui no Brasil que a viola criou raízes. De todos os tipos de viola que nasceram em Portugal, não se sabe o motivo, apenas as violas amaranquina e a campaniça não se fixaram aqui no Brasil.

No final do século XIX e início do século XX, aqui no Brasil, gozou de grande fama as Violas de “Queluz” – da antiga Queluz de Minas Gerais que, em 1934, tornou-se a atual Conselheiro Lafaiete. Foram duas famílias, as Meirelles e Salgados, que se destacaram na confecção do instrumento. A “fama” das violas, em seu ápice, fez com que 15 fábricas existissem no país, porém, seu declínio se deu com o surgimento da fábrica Del Vecchio, em 1904, que passou a confeccionar violas em larga escala. O violeiro Cláudio Alexandrino, pesquisador e colecionador de violas artesanais antigas, publicou, em 2008, a obra *Viola de Minas*¹⁰, em que conta toda a trajetória das violas de Queluz. Em seu livro, é possível apreciar fotos de algumas destas violas, contendo as datas de seus antigos proprietários e as datas em que adquiriu cada uma das violas. Segundo Alexandrino (2008), as últimas violas foram fabricadas, pelos Meirelles, até a década de 40, e, pelos Salgados, até a década de 60.

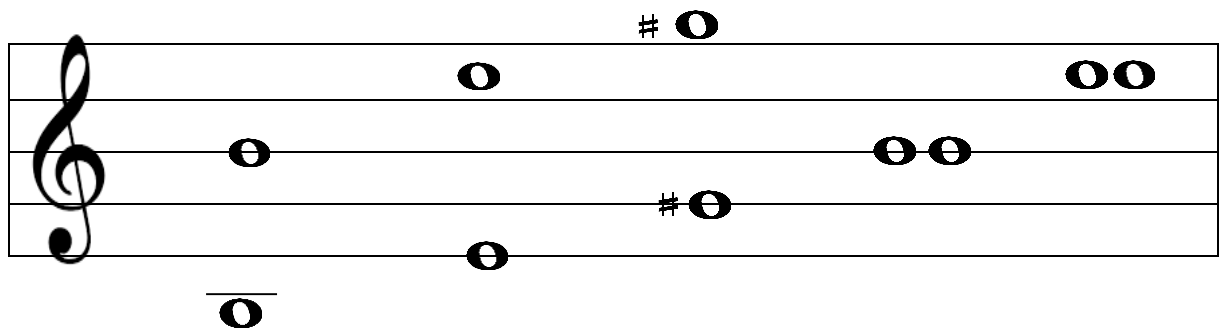
Tudo é viola! Viola caipira, de dez cordas, viola cabocla, de arame, de folia, nordestina..., são apenas alguns nomes destinados ao mesmo instrumento que simboliza o homem campesino. Porém, assim como a guitarra barroca, a viola caipira também, com o tempo, sofreu alterações até se tornar no instrumento que conhecemos hoje. E as transformações

⁹ Chamamos de instrumento harmônico o instrumento capaz de fazer acordes (emissão de três ou mais sons simultâneos) para acompanhar melodias executadas por outros instrumentos ou pela voz humana.

¹⁰ ALEXANDRINO, Cláudio. *Viola de Minas*. Minas Gerais: CEMIG, 2008.

não aconteceram só no formato, no tamanho e nas quantidades de cordas: as mudanças também ocorreram nas afinações, como explica o violeiro Roberto Corrêa (2000), compositor e pesquisador que, com mais de 20 anos de carreira, já lançou 15 discos solo e em parceria. Corrêa Leciona na CEP – Escola de Música de Brasília e, como pesquisador, já realizou, com apoio do CNPq e INF/ Funarte e do Ministério da Cultura, diversas pesquisas sobre as tradições culturais e musicais do Brasil. Compôs trilhas sonoras para programas de rádio, TV e para peças teatrais. Explica, em sua obra *A arte de pontear viola*¹¹, que as afinações usadas atualmente para a viola são muitas, umas empregadas raramente e outras mais utilizadas, mas que depende da região do país. No Nordeste, explica, a tradição da viola é para a cantoria do repente, porém, também já foi utilizada em bailes e para ponteios. Por isso, provavelmente, pode haver diversidade de afinações desconhecidas na região do Nordeste. O Sr. Zé Mira usava a afinação Cebolão Ré Maior, uma das mais utilizadas na região interiorana do Centro-Sul, entre outras, conforme Roberto Corrêa (2000):

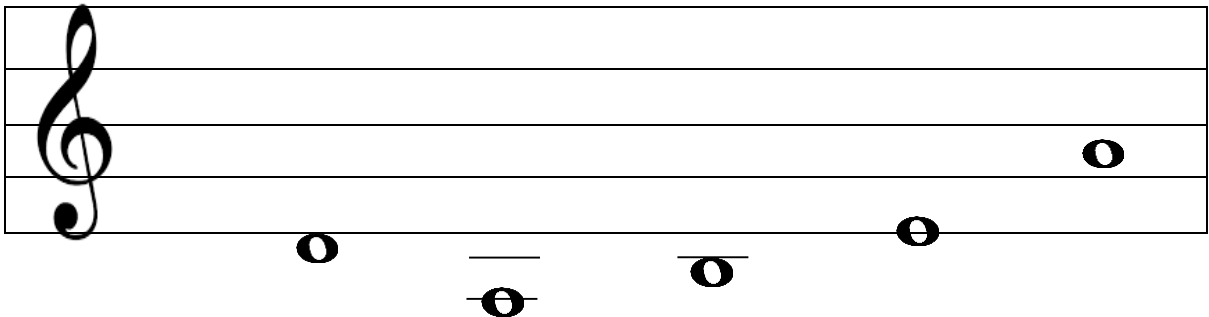
Cebolão Mi maior



¹¹ CORRÊA, Roberto. *A arte de Pontear Viola*. Brasília: Viola Corrêa, 2002.

“origem paraguaia”, estava em busca de trabalho e atracou o barco levando consigo um instrumento encantador que “principiou a bater” assim que pisou em terra firme. Enfeitiçado pelo instrumento, o artesão resolveu fabricar um instrumento igual, usando suas ferramentas rústicas, sob o cocho de madeira macia, e com a raiz de uma figueira confeccionou o tampo e fixou sobre o cocho. E para as cordas, o artesão usou fibras do *Tucum*¹³. Terminado seu invento, o artesão partiu para à Vila Real do Senhor de Bom Jesus de Cuiabá. Aquele instrumento despertou curiosidade e encantamento nos moradores da vila. Todos queriam saber o nome “daquilo”. Sem saber o que responder, o homem só respondeu: viola. Os moradores, não satisfeitos, perguntavam: Mas, viola? Que viola? Viola de Cocho?... E foi assim que, possivelmente, surgiu o nome de Viola de Cocho.

Quanto à afinação do instrumento, Anjos Filho (1993) explica que, de acordo com sua pesquisa com os “tocadores de viola de cocho”, grande parte desconhece o *diapasão*¹⁴ e que para afinarem suas violas usam de uma referência sonora de cinco sons com seus respectivos intervalos. Segue abaixo a afinação mais conhecida como “Canutilho Solto”, que tem como referência a nota RÉ:



Enfim, a viola caipira é um instrumento que está na história do Brasil. Mesmo que de alguma forma apagada na história, ela sobreviveu com o matuto campesino e foi “a companheira” das parcerias de canções de saudades e de paixões. Alcançou a cidade, teve acesso aos cidadãos que a tem, na maioria, como instrumento de memória e recordações dos “tempinhos de roça”, da casa da vó ou dos pais que já se foram. É significativa a evolução, a

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1724. Tucum significa Palmeira (*Bactris Setosa*) cujas grandes folhas se extrai uma fibra forte e útil, e cujas nozes têm sementes que fornecem 30 a 50% de um óleo alimentício. Atinge uns 10 a 12 metros de altura.

¹⁴ Instrumento metálico em forma de U que, ao vibrar, emite a nota de referência A (lá) para a afinação de um instrumento. DIAPASÃO. In: *DICIO* – Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diapasao/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

conquista e os voos que alcançou um dos instrumentos mais homenageados da contemporaneidade. Inspirou pessoas e poetas que a decifraram de forma tão singela e original, como no trecho da Canção *Viola Cabocla*, escrita por Tônico e Piraci em 1967 e gravada, no mesmo ano, por Tônico e Tinoco:

Viola cabocla é bem brasileira
Sua melodia atravessou fronteira
Levando a beleza pra terra estrangeira
No nosso sertão é a mensageira
É o verde amarelo da nossa bandeira¹⁵

1.1.2 – Tradições Religiosas

O Brasil é considerado um país de fortes tradições religiosas. Três dessas manifestações são heranças da cultura trazida pelos dos portugueses e difundida no Brasil. Permanecem fortes em algumas regiões do país: Folia de Reis, Festa do Divino Espírito Santo e Festa de São Gonçalo. São de origem católica e comemoradas em datas distintas, porém, com o passar do tempo, elementos populares foram agregados às festas, tornando-as também um festejo folclórico. A Folia de Reis é uma manifestação cultural existente em algumas cidades da região Central e Sudeste do país. É um festejo ligado às comemorações do culto católico do Natal, trazido para o Brasil ainda nos primórdios da formação da identidade cultural brasileira e até hoje se mantém vivo nas manifestações folclóricas de muitas regiões do país. Apresenta um caráter profano-religioso e faz parte do ciclo natalino, anualmente realizado entre 24 de dezembro e 06 de janeiro, quando se realizam as comemorações do nascimento de Jesus com várias festividades, ou festejos populares: como Congados, Folia de Reis, Império do Divino, Reinado do Rosário e Pastorinhas.

Na tradição católica, a passagem bíblica em que Jesus foi visitado por reis magos se converteu na tradicional visita feita pelos três "Reis Magos", denominados Melchior, Baltazar e Gaspar, os quais passaram a ser referenciados como santos a partir do século VIII. Essa manifestação cultural era realizada em toda a Península Ibérica e era comum a ocorrência de doação e recebimento de presentes enquanto eram entoados cantos e danças nas residências da época. A Folia de Reis se originou na Europa e teria vindo ao Brasil durante o período de colonização e catequização dos índios.

¹⁵ VIOLA CABOCLA. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/tonico-e-tinoco/viola-cabocla.html>. Acesso em: 13 jul. 2021.

Fixado o nascimento de Jesus Cristo a 25 de dezembro, adotou-se a data da passada dos Reis Magos em 06 de janeiro, que, em alguns países de origem latina, especialmente aqueles cuja cultura tem origem espanhola, passou a ser a mais importante data comemorativa católica, e supera o Natal. No estado do Rio de Janeiro, os grupos realizam folias até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião e padroeiro do Estado. Na cultura tradicional brasileira, os festejos de Natal eram comemorados por grupos que visitavam as casas tocando músicas alegres em louvor aos "Santos Reis" e ao nascimento de Cristo; essas manifestações festivas se estendiam até a data consagrada aos Reis Magos, 06 de janeiro. Trata-se de uma tradição de origem espanhola que ganhou força especialmente no século XIX e mantém-se viva em muitas regiões do país, sobretudo nas pequenas cidades dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo, Paraná, Rio de Janeiro, Goiás.

A Festa do Divino Espírito Santo e a Festa de São Gonçalo ainda permanecem como tradição na cidade de Mogi das Cruzes, localizada no alto do Tietê, SP. A Festa do Divino Espírito Santo é comemorada no dia de Pentecostes. Em Portugal, a rainha Isabel promovia procissões e festejos, e foi a responsável pelo impulso e difusão da comemoração ao Divino Espírito Santo. A festa se inicia, oficialmente, com uma novena em devoção ao Divino Espírito Santo, nove dias antes do Domingo de Pentecostes. No dia de Pentecostes, é escolhido o Imperador e todas as outras pessoas que o auxiliarão na comemoração do ano seguinte. São realizadas visitas aos devotos, acompanhadas de uma bandeira vermelha com uma pomba branca desenhada ao centro que simboliza o Espírito Santo. O violeiro responsável pelos cânticos é quem comanda a cantoria, juntamente de outros instrumentos, como rabecas e caixas de folia. Também acompanham a Folia rezadeiras e devotos que cumprem suas promessas durante a procissão. Geralmente, o devoto que recebe a Folia do Divino, assim como acontece na Folia de Reis, oferece comes e bebes como paga e gratidão pela presença do Divino em sua morada. Em algumas cidades, como Mogi das Cruzes, as ruas são enfeitadas, o chão é todo ornamentado com flores e pó de serragem para a Folia passar.

A Festa de São Gonçalo, que é também conhecida como Baile de São Gonçalo ou Dança de São Gonçalo, surgiu em Portugal no século XIII em homenagem a São Gonçalo. No Brasil, a devoção ao santo começou no século XVIII. Antigamente, as festas eram realizadas nas igrejas dedicadas a São Gonçalo com o intuito de catequizar os pecadores. Com o tempo, foi considerada de caráter mundano e hoje são realizadas em barracões ou em grandes salões, nas zonas rurais ou em bairros afastados, como acontece em Mogi das Cruzes. Inicia-se o ritual com todos os participantes voltados para um altar com a imagem de São Gonçalo, rezando e

cantando louvores ao santo. A dança é realizada com homens e mulheres, vestidos de brancos, com quepes e turbantes, distribuídos em duas fileiras pareadas ou em rodas, mas varia de acordo com a região. O ritual compõe-se de personagens como o Mestre, tocador de viola; o Contra-Mestre, tocador de meia-cuia ou meia cabaça; dois guias, que são sempre os segundos de cada cordão, e os demais participantes dançadores. No final, os que estão pagando promessa vão para o centro da roda e os dançadores continuam a dançar, sempre batendo forte com um dos pés. Na festa de Mogi, os homens pregam, nas solas de seus sapatos, uma tira fina de madeira com o objetivo de fazer mais barulho.

São Gonçalo nasceu em Arriconha, Distrito de Braga, norte de Portugal, no ano de 1187. Concluiu seus estudos religiosos, porém, preferiu viajar por Roma e Jerusalém pregando o evangelho. Depois de 14 anos fora, descobre que havia sido roubado por seu sobrinho, o qual confiou seus bens antes de sua partida. Sobre o Rio Tâmega, atual Amarante, construiu uma capela e uma ponte para a segurança dos que iam rezar. Por causa desta sua conhecida atitude, fiéis o invocam contra enchentes e tempestades, e é conhecido como santo casamenteiro.

A imagem de São Gonçalo é representada de duas formas: no catolicismo, aparece trajando uma túnica branca e capa preta, portando nas mãos uma Bíblia e na outra um cajado. No devocionário popular, veste calça azul e blusa verde, capa marrom, chapéu preto, calça botas e sempre carrega uma viola nos braços. A viola representa suas pregações nos prostíbulos porque, reza a lenda, preocupava-se em converter as prostitutas. Trajado de forma simples, com pregos nos sapatos em forma de penitência, tocava viola a noite inteira para as moças não cometerem pecado. As comemorações em sua homenagem, tanto no calendário litúrgico como no religioso e no devocionário popular, acontece na data de sua morte – 10 de janeiro de 1262.

1.1.3 – Crendices e Simpatias: uma viagem pelo mundo da viola...

Há quem diga que a viola é um instrumento encantado, que não é qualquer pessoa que consegue tocá-la, e que quem a toca é um escolhido de Deus. Se assim não for, o violeiro tem que encontrar outros meios para desenvolver habilidades através de simpatias, rituais ou de pactos com o capiroto, capeta, coisa ruim, alguns nomes atribuídos ao diabo. Preocupados em eternizar e difundir este e outros “causus” e crenças, os violeiros, compositores e pesquisadores

Fábio Sombra (RJ) e Chico Lobo (MG) reuniram as mais tradicionais lendas envolvidas no entorno da viola em uma *Conversa de Violeiro*¹⁶, lançada em 2015 pela editora Kuarup.

Um desses pactos conhecidos através de crenças populares, segundo os autores, corre solto pelos sertões do Brasil: o pacto do cramulhãozinho na garrafa. Cramulhãozinho ou cramulhões, segundo a lenda, são pequenos capetinhas que o candidato a violeiro tem que prender no interior de uma pequena garrafa. A garrafa deve ser guardada embaixo da cama e, todas as noites, os capetinhas ensinam os toques e dedilhados mais difíceis ao violeiro. Porém, “coitado” de quem deixar a garrafa quebrar ou o capetinha escapar! Este passa a ser atordoado pelo resto de sua vida.

Sombra e Lobo (2015) dissertam também sobre a simpatia, duvidosa e famosa, que tem que ser feita com a cobra coral. O violeiro, para ficar com os dedos ágeis, tocar viola com destreza, tem que pegar, com a mão direita, uma cobra coral e passá-la entre os dedos da mão esquerda. Porém, só será um violeiro de sucesso e fama se conseguir realizar a simpatia sem deixar a cobra picar nenhuma das mãos. Se o violeiro for medroso e preferir não arriscar pegar uma cobra coral nas mãos, pode optar pela simpatia do guizo de cascavel. Este é certamente um dos amuletos mais famosos e praticados pelos violeiros: o guizo tem o poder de, não só proteger o violeiro do mau olhar de outro violeiro invejoso, como deixar o som da viola mais brilhante e limpo. Contudo, a simpatia só tem eficácia se o violeiro receber o guizo de cascavel da mão de um violeiro mestre, que tenha encontrado o guizo abandonado ou retirado de uma cobra encontrada já morta no matagal.

Há outras simpatias na *Conversa de Violeiro* (2015) que envolvem religiosidade, como a de pendurar as fitas coloridas no braço da viola. Essa é, sem dúvida, a mais poderosa e popular proteção que existe, pois representa devoção, tradição e simbolismo. Segundo a lenda, as fitas só têm eficácia se tiverem contato com outras fitas que já participaram de uma Folia de Reis. E, participantes de uma Folia de Reis precisam de proteções físicas (animais peçonhentos que possam encontrar ao longo das suas jornadas de Folia) e espirituais (as possíveis más energias que a Folia “varre” da casa dos devotos).

São seis fitas que o violeiro deve pendurar na sua viola, cada cor tem um significado: a fita branca, segundo a tradição, é a mais importante, porque representa o Menino Jesus. Representa força e pureza, protegendo assim o violeiro de maldades e energias negativas. A fita

¹⁶ LOBO, Chico; SOMBRA, Fabio. *Conversa de Violeiro: Viola Caipira: tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do Brasil*. São Paulo: Kuarup, 2015.

azul é a que representa o manto azul de Nossa Senhora. Protege o violeiro contra animais peçonhentos e é a cor que representa São Gonçalo, o santo padroeiro dos violeiros. A fita rosa é de São José. Sendo assim, a Sagrada Família está representada pelas fitas branca, rosa e azul. A amarela é representada pelo ouro levado pelo Rei Belchior para Jesus. Esta protege contra a cobiça e as tentações mundanas. Já a fita vermelha representa o incenso, também presente que Jesus recebeu pelas mãos do Rei Baltazar. Esta tem o poder de purificar e aumentar o sentimento de caridade no coração do violeiro. E, por fim, a fita verde, que representa a mirra levada a Jesus pelo rei Gaspar. Sendo assim, os Reis Magos também são representados juntamente das fitas amarela e vermelha.

Lobo e Sombra (2015) explicam que alguns violeiros, por razões particulares, acrescentam fitas de outras cores à viola. Lobo (2015) carrega a sétima fita de cor marrom, representando sua função de Guarda-Coroa na Ordem Templária da Cruz de Santo Antônio de Pádua (Congado), no bairro de Jaraguá, em Belo Horizonte, MG. Uma advertência é feita: violeiro só usa fita preta em sinal de respeito e luto por algum violeiro que se foi. No mais, quem tem más intenções faz uso da fita preta, pois essa só usa o violeiro que fez pacto com o capeta.

Na obra, há explicações sobre as lendas e as nomenclaturas das principais afinações da viola: Cebolão, Rio Abaixo e Rio Acima. A afinação Cebolão, por exemplo, ganhou esse nome porque as mulheres choravam muito, como se estivessem descascando uma cebola. A afinação Rio Abaixo e Rio acima tem a ver com São Gonçalo. Reza a lenda que um pescador frequentemente avistava um barco que navegava descendo o rio, guiado por um homem de aspecto estranho, vestindo uma capa preta e que tocava viola em uma sonoridade hipnotizante a fim de conquistar todas as mulheres que moravam à beira do rio e as levar para pecar. A sonoridade hipnotizante era a que o “cramulhão”, disfarçado de homem, usava para tocar a sua viola e conduzir as moças ao pecado. Em contrapartida, São Gonçalo ficou a par do acontecido e, todas as vezes que o capeta descia Rio Abaixo, afinava sua viola Rio Acima para resgatar e salvar as moças do barco do pecado.

O nosso folclore e o universo da viola estão repletos de lendas, crenças e histórias. São tradições orais passadas de geração para geração. Um sobreviveram, outras foram alteradas e muitas, infelizmente, se perderam no tempo. Percebemos a importância de eternizar essas tradições, seja em forma de música ou de livros, como a obra *Conversa de Violeiro*. Há muito para aprender e pesquisar sobre este meio amplamente rico. Há, também, muito a ser incorporado ao estudo dos gêneros em Língua Portuguesa.

1.1.4 – Uma breve história da música caipira

O Brasil, até o início do século passado, era um país predominantemente rural. A música campestre, porém, não encontrou, na gravadora instalada no Brasil – Byington (entre 1929-1931) –, um espaço de divulgação para as composições caipiras, pois os empresários não queriam investir em “música de tema rural”. Apesar do descaso declarado, o jornalista, ator, humorista e poeta de Tietê, SP, Cornélio Pires (1884-1958), produziu, por conta própria, o primeiro disco de música caipira no país.

Cornélio Pires valorizou e difundiu a música caipira ao criar o grupo de artistas caipiras chamados de *Turma Cornélio Pires*, que, na sua primeira fase, era composta por Arlindo Santana e Sebastiãozinho, Zico Dias e Ferrinho, Mariano da Silva e Caçula e Mandi e Sorocabinha. Foi na *Turma Caipira Cornélio Pires* que surgiu um dos maiores compositores da música caipira: Raul Torres, que usava, na época, o nome de Bico Doce. O meio de divulgação da canção caipira utilizado por Cornélio Pires era singular. Visitava o interior paulista com o carro repleto de discos de seus artistas e, assim, aos poucos, obteve êxito na valorização da cultura interiorana.

O segundo lançamento produzido por Cornélio Pires contou com 5 discos. Num deles, a dupla Mariano e Caçula gravou, em outubro de 1929, a música Jorginho do Sertão, a primeira moda de viola gravada no Brasil. O sucesso abriu as portas para a música caipira e seus primeiros artistas, tanto que Pires produziu shows em todo o interior paulista. O reflexo da empreitada impressionou as gravadoras, como resume Nepomuceno (1999):

Tudo foi colocado em dois carros para ser vendido pelo interior paulista e na Casa de Cornélio, sua loja de rádios e vitrolas na Rua XV de Novembro, centro da capital. E por um preço maior do que o dos discos comuns. As pessoas disputavam e o sucesso da empreitada, evidentemente chegou à Byington. Agora as portas das gravadoras estavam escancaradas para o produtor, que foi convidado a produzir outros discos, desta vez financiados e produzidos pela empresa. A Columbia prensou 43, até o início de 1931, abocanhando maior parte do quinhão do ouro. (NEPOMUCENO, 1999, p. 110-111).

A partir da década de 30, a música caipira começou a “ganhar corpo”: duplas, artistas, compositores despontaram e contribuíram para a divulgação, no país, de letras com temas ligados ao contexto rural. Dois grandes compositores e uma dupla fizeram história e são até hoje conhecidos por suas canções. Nascido em Itaporanga, cidade do interior paulista, com residência em Botucatu, o dentista, escrivão de polícia, comerciante, radialista, violonista e

trombonista, Angelino de Oliveira (1888-1964), é o compositor de um dos maiores clássicos da música caipira, *Tristeza do Jeca*, até hoje considerada o “hino da música caipira”.

Outro grande compositor que enriqueceu a música caipira foi João Batista da Silva, o João Pacífico (1909-1998). Atribuíram-lhe o apelido de João Pacífico ajustado ao seu jeito sereno e pacato de evitar qualquer situação adversa, mas era também conhecido pela alcunha de “O poeta do sertão”. João nasceu na antiga fazenda Cascelho, zona rural de Cordeiro, hoje Cordeirópolis. Morou por pouco tempo na zona rural e teve vários ofícios mesmo depois de ser reconhecido como compositor. Com vários parceiros, compôs muitas canções; em 1937, a dupla Raul Torres e Serrinha gravou, pela RCA Víctor, a canção *Chico Mulato*. A música consagrou João Pacífico como um dos mais importantes compositores de sua época. Em 1940, com a gravação de *Cabocla Tereza*, pela mesma dupla, João Pacífico registrou definitivamente seu nome no rol dos grandes compositores brasileiros de música caipira.

Raul Torres, Angelino de Oliveira e Antenor Serra – o Serrinha –, oriundos de Botucatu, interior paulista, tiveram um papel fundamental na história da música caipira. Contribuíram grandemente com suas obras que até hoje são lembradas e ficaram marcadas nas vozes de artistas como Inezita Barroso, Rolando Boldrin e outros. Angelino de Oliveira teve várias composições, entre elas *Tristeza do Jeca*, considerada a mais representativa canção do homem campesino paulista. Raul Torres fez parte da primeira geração dos compositores da música caipira; foi um dos pioneiros da rádio no estado de São Paulo. *A Moda da Mula Preta* e *A Moda da Pinga* são algumas de suas composições de sucesso que ficaram imortalizadas na voz de Inezita Barroso. E Serrinha, que foi considerado, em sua época, o Rei da Viola. Autor de mais de trezentas músicas, gravou em dupla, com o seu parceiro, Athos de Campos, *a Chitãozinho e Xororó*, canção esta que, na década de 70, inspirou Geraldo Meirelles, o Marechal da Música Sertaneja, a batizar Chitãozinho e Chororó, uma das mais renomadas duplas da contemporaneidade.

Na década de 40, despontou no cenário nacional a dupla Tônico e Tinoco, baluartes da divulgação da música caipira no Brasil. *João Salvador Perez*, o Tônico (1917-1994), e *José Perez*, o Tinoco (1920-2012), nasceram e moraram na cidade de Pratânia, interior São Paulo, e, ainda crianças, aprenderam a cantar. Em 1935, os irmãos fizeram a primeira apresentação profissional. Com seu primo Miguel, formaram o “Trio da Roça”, mas a parceria não durou muito tempo. A dupla continuou. Cantavam em quermesses, bailes, festivais e foram alcançando admiradores e fãs por onde passavam. Em 1941, vieram morar em São Paulo. Passaram dificuldades no início, porém, não desistiram e tiveram muitas parcerias em rádios,

discos e em composições. Gravaram diversos sucessos, como Chico Mineiro, Cabocla, Pé de Ipê, Moreninha Linda, entre outras. Foram considerados, por Téo Azevedo (violeiro, compositor e produtor mineiro), a dupla mais afinada que existiu. Em 1994, na Polygram, com a produção de José Homero e Chitãozinho, gravaram o último trabalho, “Coração do Brasil”, com participação especial de Chitãozinho & Xororó e Sandy & Júnior, e “Chora Minha Viola” (Nilsen Ribeiro/Geraldo Meirelles).

Na década de 50, surgiu a figura feminina neste universo que, até então, era representado somente pela figura masculina: Ignez Magdalena Aranha de Lima, a Inezita Barroso, professora, folclorista, cantora e instrumentista, que também atuou como atriz em diversos filmes. Era uma mulher apaixonada por música, sobretudo pela música popular brasileira. Foi, antes de se profissionalizar na música, aluna da primeira turma da graduação em Biblioteconomia da Universidade de São Paulo (USP). Apresentou programas de rádio e, na televisão, comandou, por 35 anos, de 1980 até 2015, ano de sua morte, o programa Viola Minha Viola, transmitido pela TV Cultura de São Paulo. A música Moda da Pinga, de Ochelsis Laureano e Raul Torres, foi a canção que ficou como que sua marca registrada, por causa da sua memorável interpretação. Inezita foi uma artista versátil, gravou músicas de outros gêneros musicais de autores mais atuais da MPB. Gravações apontam sua interpretação nas obras de Ella Fitzgerald e outros nomes do jazz tradicional e blues. Em 1954, gravou os sambas como Ronda, de Paulo Vanzolini, e Estatutos da Gafieira, de Billy Blanco. Ganhou vários prêmios e gravou mais de 80 discos, entre 78 rpm, vinil e cd's, dentro de uma carreira que durou mais de 50 anos. Foi além da carreira artística: desde a década de 1980, dedicou-se também a ministrar aulas de folclore nas faculdades UNIFAI e Unicapital, onde recebeu o título de doutora *Honoris Causa* em Folclore Brasileiro. Em 2003, como reconhecimento de sua dedicação e bravura em defesa da cultura popular e do folclore brasileiro, foi condecorada pelo então governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, com a medalha de mérito "Ordem do Ipiranga", recebendo o título de comendadora da música folclórica brasileira.

No período de 30 a 50, a música caipira brasileira viveu momentos de ascendência e sofreu mudança de terminologia, como explica Sousa (2005):

A música caipira sobreviveu às décadas de 30 e 40 e adentrou o novo século, mas, (...) a partir dos anos 50 as influências estrangeiras ao estilo se intensificaram gerando um tipo de música feito sob a ingenuidade de tempos em que os meios de comunicação de massa ainda não eram movidos pela ideologia do consumo, embora já caminhasse para isso. É quando se dá a divisão entre a música caipira e a música “sertaneja”. Tais mudanças ocorreram a partir da década de 50, assim como o aparecimento do nome “música sertaneja”, atribuída inicialmente ao bolero romântico interpretado por

duplas em canto diferenciado por terças, ou seja, a configuração própria do cantar caipira. O público da música sertaneja deixa de ser aquele que se transferia do campo para os grandes centros urbanos e buscava nostalgia da vida rural e passa a ser a massa periférica das grandes cidades que já absorveu o modo de vida urbano. Seu foco discursivo abandona as metáforas rurais para se entregar ao romantismo rasgado. (SOUSA, 2005, apresentação do livro, s/p).

Mudou-se o etno caipira para sertanejo. Passou-se a adotar esse rótulo quando a música caipira transformada entrou na cidade e passou a ser gravada, atendendo por força de uma demanda que se construía com alicerces comerciais evidentes. O mercado fonográfico apostou então nessa mudança, com vigor, e colocou em prática a produção dessa “nova” música, e provocou a migração do sertanejo para as cidades produtoras. Foi a partir da década de 50 que a música sertaneja, então, ganha espaço nas grandes mídias, conquistando público, enquanto, do outro lado, a música caipira não consegue galgar os degraus do sucesso.

Dos anos 50 em diante, muitas duplas aderiram às influências das músicas estrangeiras e adaptaram para o “novo” estilo que nascia: a música sertaneja romântica. A dupla Léo Canhoto e Robertinho, formada em 1969, foi a pioneira na utilização de instrumentos eletrônicos, revolucionando a música sertaneja, quando eram utilizadas somente a viola e o violão. Não inovaram somente com os instrumentos, mas na aparência, que ia dos cabelos compridos à roupas extravagantes.

A dupla Chitãozinho e Xororó também fez história. Iniciaram a carreira bem jovens e, em 1970, lançaram seu primeiro LP, que tinha a canção “*Galopeira*”, do compositor paraguaio Mauricio Cardoso Ocampo, com versão de Pedro Bento, alcançando grande sucesso. E foi no ano de 1982, com a música “*Fio de Cabelo*”, de Darci Rossi e Marciano, que a dupla ganhou o reconhecimento do público. De acordo com site oficial, a dupla já vendeu mais de 40 milhões de discos¹⁷.

Uma característica marcante que apresentava o sertanejo romântico foi o acréscimo da figura do “cowboy¹⁸”. No final década de 1990, “vira moda” entre os artistas sertanejos gravarem músicas com participações de artistas da música country, além de gravarem versões de músicas românticas americanas. Em 1998, por exemplo, a dupla Chitãozinho e Xororó lança o CD *Coração do Brasil*, com a participação de Billy Ray Cyrus na 14ª faixa do disco, com o título “*Ela não vai mais chorar*”, dos compositores Billy Ray Cyrus / Terry Shelton / Buddy

¹⁷ BIOGRAFIA. In: *Chitãozinho e Xororó*. Disponível em: <http://www.chex.com.br/biografia/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹⁸ “Bob Nelson já fazia isso nos anos de 1950, mas que só na década de 1990, devido à versatilidade artística da dupla Chitãozinho & Xororó e ao alcance massivo de suas canções que esse estilo ganhou força no Brasil e virou marca de roupas, caracterização obrigatória em rodeios etc.”. (grifo nosso).

Cannon – Letra em português: Chitãozinho / Xororó. De março a novembro de 2005, a Rede Globo coloca no ar, em horário nobre, a novela “América”. Nessa novela, aparecem, recorrentemente, cenas de rodeio e música sertaneja, contribuindo ainda mais com a divulgação da imagem estereotipada do caipira urbanizado, americanizado. Não há dúvida que o “novo estilo” agradou tanto o público como os empresários e gravadoras.

Da década de 90 até o início do ano 2000, houve um marco para a divisão do gênero: de um lado, nasciam várias duplas sertanejas que entraram para o mercado fonográfico. Uma delas foi a dupla Zezé Di Camargo e Luciano, que alcançou a fama e vendeu mais de 20 milhões de discos. Foi a música *É o Amor* (gravada em 1991), de Zé Di Camargo, que alavancou a dupla no início da década. Do outro lado, a extinta Rede Manchete de televisão, também na década de 90, exibiu a novela Pantanal, que tinha como protagonistas duas celebridades da música caipira: Sérgio Reis e Almir Sater. A participação destes artistas contribuiu para a divulgação e, de alguma forma, com a preservação do gênero musical.

A partir do ano 2000 houve uma transformação no gênero, que passa de sertanejo romântico para sertanejo universitário. É também a partir da década de 2000 que a música caipira, discretamente, começa a conquistar e alcançar espaços em programas de televisão como “Especial Sertanejo”, na Record, apresentado por Marcelo Costa. Tônico & Tinoco apresentaram, na Band, “Na Beira da Tuia”, além do Viola, Minha Viola, exibido pela TV Cultura e apresentado por Inezita Barroso. O “cenário inviolado” muda, conseqüentemente, mesmo que de forma tímida, com a emancipação da viola. Algumas manifestações culturais, como Dança de São Gonçalo e Folias de Reis, resistiram bravamente, por exemplo, em algumas regiões do Brasil, como o interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais. Outras manifestações, como as Orquestras de Viola Caipira, também ganharam espaço a partir do ano de 2000, bem como os Professores de viola, que encontraram oportunidades para o ensino do instrumento, ensino este que alçou grandes voos e fez com que a viola, a partir de 2005, conseguisse pousar dentro de uma das mais renomadas faculdades do Brasil, a USP-Universidade São Paulo.

A ascensão da viola resultou no surgimento de várias duplas, violeiros e espaços como a Casa de Cultura Zé Mira, que tem como objetivo manter viva a tradição da cultura caipira. Idealizada e inaugurada no dia 15 de março de 2004, pelo próprio Zé Mira, que foi tropeiro, agricultor, lavrador, pedreiro, compositor, Mestre das Folias de Reis, do Divino e do Moçambique, e, principalmente, violeiro. Esse caipira não deixou como legado somente a casa de cultura. Em 12 anos, compôs 20 músicas, sendo todas elas de variados gêneros e estilos da

música caipira e de temas que recordam a sua infância e outras que abordam problemas políticos e sociais.

Zé Mira não alcançou o sucesso, tampouco ganhou dinheiro ou fama. Viveu de forma modesta, porém, inspiradora. Construiu uma família, criou seus 12 filhos e imprimiu à canção caipira e à casa de cultura letras de canções que revelam a paixão que possuía pelo existir e, sobretudo, pela viola. Deixou uma herança primorosa que vai além da casa de cultura e de suas obras musicais: a paixão pela vida e pela cultura. As provas dessas paixões estão contidas nas letras de suas canções e na atuação que exerceu nas Congadas, Folias de Reis entre outras manifestações que ele mesmo encabeçou.

1.1.5 – A música caipira: tradição e industrialização

Estudos como o de GROBEL e TELLES¹⁹ apontam que o homem começou a dominar a natureza, descobrir o fogo, fabricar seus próprios utensílios de trabalho e se comunicar já na pré-história, período que antecede à escrita. Maggie Tallerman²⁰, professora de Linguística da Universidade Newcastle, na Inglaterra, aponta em artigo da BBC News/BRASIL, de junho de 2019, que só os seres humanos desenvolveram a linguagem verbal e sua origem pode datar de mais de 50.000 anos. A música também pode ter nascido há mais de 50.000 anos, sendo a primeira manifestação realizada no continente africano, segundo Bennett (2000)²¹, em sua obra. Sua expansão, segundo o autor, deu-se com a proliferação da raça humana. Ela sempre esteve presente nas mais diversas formas de expressão da humanidade e, hoje, é possível dividir a história da música em períodos específicos, principalmente quando pretendemos abordar a história da música ocidental, porém é preciso ficar claro que este processo de fragmentação da história é amplo, complexo e não possibilita, neste momento, aprofundarmo-nos no assunto.

O Brasil, por exemplo, é um país de vasta tradição musical e cultural. Todo esse legado teve seu início com a fusão da cultura indígena, que aqui já existia, com a cultura africana e europeia trazidas para o nosso país com a colonização. Porém, mesmo com o passar dos anos,

¹⁹ GROBEL, Maria Cecília Blumer; TELLES, Virgínia Lúcia Camargo Nardy. Da Comunicação Visual Pré-Histórica ao Desenvolvimento da Linguagem Escrita, e, a Evolução da Autenticidade Documentoscópica. *Revista Acadêmica Oswaldo Cruz*, ano 1, n.1, janeiro-março 2014, ISSN 2357-8173. Disponível em: <http://revista.oswaldocruz.br/Content/pdf/Maria%20Cec%20Blumer%20GROBEL.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁰ QUANDO E POR QUE OS HUMANOS COMEÇARAM A FALAR? In: *BBC News Brasil*, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-48757500>. Acesso em: 17 jul. 2021.

²¹ BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

o Brasil não parou de sofrer interferências culturais, principalmente na música, o que, mais tarde, resultou no que vemos hoje: a cultura industrializada e massificada. A autora Márcia Tosta Dias, em 2000, publicou o livro *Os Donos da Voz*²², obra que propõe uma reflexão sobre o assunto. De início, já nos deparamos com um grande questionamento: “Por que a música seria um produto cultural diferenciado no processo de mundialização da cultura, a que assistimos com maior intensidade neste fim de século?” (DIAS, 2000, p.19).

Vale lembrar que a música se apresenta como expressão cultural e no contexto histórico de uma sociedade. Desde a antiguidade, esteve presente nos cultos religiosos e profanos, e, atualmente, faz-se presente até em processos terapêuticos, utilizada na denominada medicina alternativa. Com o decorrer dos anos, a música, sobretudo a ocidental, sofreu alterações estéticas que contribuíram para que se transformasse em um “produto” de consumo às grandes massas, atendessem à expansão do capitalismo, e entrasse em “decadência”. Adorno (1996)²³, em seu ensaio “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, aponta que essa “decadência” não é um problema atual, como podemos observar no trecho a seguir:

As queixas acerca da decadência do gosto musical são, na prática, tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa a flauta encantadora do Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em todo qual se congregam saciadas as diversas formas de instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto. (ADORNO, 1996, p. 65).

Para Adorno (1996), a resposta do questionamento acima está baseada e relacionada ao que denomina sociedade administrada, que cresce e é administrada de acordo com uma organização em forma de dominação, o que “facilita” os seus dominadores a suas condições, dita regras submetidas à lógica da sua economia e administração. É nesse contexto que surge a chamada indústria cultural. A música que outrora se manifestava perde sua identidade e passa a ser um produto dessa indústria. Tudo que fazia parte de uma manifestação cultural autêntica se torna agora mercadoria, a padronização dos produtos de fabricação em série, a repetição.

A padronização não ocorreu só na música, mas também no cinema, em biografias, romances-reportagens. Tudo foi montado para atender a um mercado que queria atingir (e

²² DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos Da Voz*: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

²³ ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno*. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

atingiu!) a grande massa. Essa “nova roupagem” nos veículos de comunicação tinha como objetivo levar o entretenimento à população, ou seja, o produto passaria despercebido pelo olhar desatento do consumidor. Adorno (1996) salienta que é preciso que o consumidor tenha uma certa presteza em reconhecer o produto, seja uma música ou uma obra de arte, mas os produtos são manipulados de tal forma que comprometem a faculdade intelectual do espectador. Afirma ainda que toda manipulação e racionalização dos produtos destinados à diversão se tornou nada mais do que um prolongamento do processo de trabalho, o que compromete, assim, o tempo que seria destinado ao ócio. Porém, o que essas pessoas encontram nesse ócio são produtos que reproduzem o próprio trabalho que, segundo o autor, dificulta a percepção entre a realidade e a ficção: ocupar “os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noitinha até a chegada do relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia.” (ADORNO, 1996, p.70).

Com a evolução da tecnologia e a cultura administrada, a música manipulada adquiriu um “espaço comprado”: na tv, no rádio, no cinema, no teatro, na internet, na publicidade e em todos os lugares possíveis e acessíveis ao consumidor, conforme a citação abaixo:

Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida. (ADORNO, 1996, p. 66).

A música, segundo Dias (2000), só passou de “fraca e dependente” após os anos 40, quando, segundo a autora, os setores industriais forneceram tecnologia à indústria cultural. A autora aponta que alguns autores atribuíram às partituras e ao piano, um de seus reprodutores, as origens da “música de massa”. Explica que, para Patrice Flichy, professor de sociologia da Universidade Paris-Est Marne-la-Vallée e pesquisador do Laboratório de Técnicas, Territórios e Sociedades (LATTS), o piano passado esteve presente nos lares de classe média alta da sociedade europeia no final do século passado e não estava mais destinado à execução de músicas clássicas, e sim a um amplo repertório popular de grandiosas tiragens de partituras. Podemos então considerar a partitura como o primeiro produto da indústria cultural. Porém, a exigência de um conhecimento técnico à leitura da partitura limitava, de certa forma, essa

difusão musical, e se fez necessária a intermediação de máquinas: o fonógrafo²⁴ e o gramofone²⁵, que contribuíram para essa expansão musical.

O fonógrafo não ficou em evidência por muito tempo, porque houve uma dificuldade da reprodução em série dos cilindros. Entrou em cena e se destacou no mercado o disco de Berlin (78 rotações). Este produto permitiu a reprodução em grandiosas quantidades, extraído de matrizes. A década de 20 foi marcada pelo advento das gravações elétricas, que substituíram os aparelhos mecânicos. As empresas “declaram guerra” em busca do pote de ouro: o monopólio dos hardwares-sofware. À medida que o tempo avançou, as empresas também se atualizaram, não só para ganhar o mercado, mas também para garantir inovação e qualidade nas gravações. Sendo assim, inovações tecnológicas cresceram e evoluíram da década de 48 em diante.

O microsulco, um produto que apresenta inovações para o mercado, permite não só um depuramento e a reprodução das gravações, como também altera o tempo de duração do disco, que passou de quatro para trinta minutos. Para a gravação da música popular, é instituído o período de três minutos como tempo padrão. Esse produto apareceu em várias versões, mas o de 33 rotações ficou instituído para a gravadora CBS e o de 45 para a RCA. Essas variações definidas pelas gravadoras resultaram em uma separação das rotações: os de 33 rpm foram destinados à música erudita e os de 45 para a música popular.

A indústria, enfim, expandiu-se, modernizou-se, alcançou o seu alvo: a grande massa, e, conseqüentemente, um faturamento grandioso! Essa música manipulada, que ouvimos hoje em todos os ambientes midiáticos, é um fruto imposto, articulado para o consumidor. Adorno (1996) nomeia este fenômeno de fetichismo da música e salienta que se opera numa regressão à audição, conforme o trecho abaixo:

O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perderam com a liberdade de escolha e com a reponsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. (ADORNO, 1996, p. 89).

²⁴ Aparelho inventado em 1877 por Thomas Edison para a gravação e reprodução de sons através de um cilindro. FONÓGRAFO. In: *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fon%C3%B3grafo>. Acesso em: 17 jul. 2021.

²⁵ Aparelho inventado por Emil Berliner de 1887, que servia para reproduzir som gravado utilizando um disco plano. GRAMOFONE. In: *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gramofone>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Tais feitos atingiram as esferas de todos os gêneros musicais, sobretudo a música caipira, que, hoje, graças ao esforço de muitos artistas e conservadores do estilo, mantém-se firme na autenticidade desse estilo musical. Mesmo com todo esforço dispensado por muitos, a música caipira não atingiu a grande mídia. Esse gênero pode não ter se tornado um grande sucesso por não conter letras apelativas, manipuladas, fabricadas para sanar a concorrência e atingir a grande massa, diferentemente do gênero oposto, denominado sertanejo. Esse é hoje um mercado que arrecada milhões por ano e um dos estilos musicais mais apreciados e difundidos no país.

1.1.6 – Música Caipira X Música Sertaneja

“A música caipira é manteiga, e a sertaneja é margarina”

(José Ramos Tinhorão)²⁶

A Música caipira de raiz é um gênero musical que mostra a relação do homem campestre com a terra. O canto é executado por duetos com intervalos²⁷ de terça e sexta. As letras têm um conteúdo poético que contam sobre os romances proibidos, de epopeias desses viajantes, histórias de traições, lições de moral, religiosidade, entre outros. Tem um rico arcabouço rítmico²⁸ e um importante elemento desta música é a viola caipira, instrumento representante deste gênero. Geralmente há percussão, às vezes acordeom e até contrabaixo. Há outros quatro importantes componentes na música caipira, conforme explica Vilela:

1- Você tem sempre um arcabouço rítmico, que está sempre presente: cururu, cateretê, guarânia, polca, querumana, batuque, pagode etc. Diga-se de passagem, é o maior arcabouço rítmico de um segmento na música popular. Não tem samba, não tem nada que tenha tantos ritmos diferentes agregados;

2- Você tem um canto duetado o tempo inteiro;

3- A base poética é sempre um romance, está sempre contando uma história. Quer seja com um cururu, qualquer ritmo está sempre contando uma história. Na moda de viola, de qualquer coisa estão contando uma história.

E por último,

4- A tipicidade dos instrumentos.

(apud SILVA, 2010, p. 38, anexo).

²⁶ In: BACCARIN, Biaggio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: Sertaneja*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 100.

²⁷ Intervalo é a diferença de altura entre duas notas. São classificados quanto à simultaneidade ou não dos sons e à distância (altura) entre si.

²⁸ Termo usado pelo Professor Ivan Vilela para referir-se a um conjunto de ritmos.

Dos ritmos acima citados, há quatro que são mais conhecidos: o cururu, a toada, a moda de viola e o pagode de viola. O cururu é uma dança de tempo binário²⁹, de caráter religioso, provavelmente de origem ameríndia. Introduzida nas festas cristãs pelos missionários jesuítas, é uma das mais antigas danças rurais, conhecida em Goiás, Mato Grosso e São Paulo, de características locais, geralmente com sapateados e palmeados, ao som da viola caipira, viola de cocho (na região do mato grosso), pandeiro e reco-reco. Com o passar dos anos, a dança adquiriu outras características e passou a ser usada somente nas festas religiosas. E o ritmo se tornou popular no gênero caipira, em que encontramos vários clássicos, como a música O Menino da Porteira, de composição de Teddy Vieira e Luizinho, gravada em 1955 por Sérgio Reis, lançado pela gravadora RCA Victor.

A toada, conforme Cascudo (2001)³⁰, é uma cantiga, canção breve do romance lírico brasileiro, cantada em estrofe e refrão, em quadras. Aborda temas, geralmente, melancólicos e sentimentais. A dupla Tônico e Tinoco gravou várias toadas; a mais famosa foi Cabocla Tereza, de João Pacífico, gravada em 1940. Na moda de viola³¹, a melodia é solta, como se o cantor estivesse narrando um poema; a viola é ponteada³² o tempo todo com a melodia; não há um acompanhamento rítmico. A palavra vem do latim *modus* e significa “modo”, “maneira” e “comportamento”. Em seu conteúdo poético, encontramos sagas de boiadeiros e lavradores, histórias trágicas de amor e ódio e algumas com conteúdo humorístico, como a música Campeão do Espaço, de autoria de Zé Mulato, gravada pela dupla Zé Mulato e Cassiano, em 2005.

O pagode de viola foi criado por Tião Carreiro, um dos melhores e mais famosos violeiros que já existiu. Por isso, é o ritmo mais cobiçado entre os violeiros. Os temas são bem variados e muito criativos. Sua execução exige uma certa destreza do violeiro, por ter a introdução complexa. Quando há duas violas tocando, uma faz o cipó-preto (ritmo que só se utiliza para acompanhar o pagode de viola) a outra faz a introdução e o ritmo do pagode. O cipó-preto pode ser também executado no violão quando há ausência da viola acompanhante.

²⁹ No campo da música, os ritmos binários são chamados de compassos binários, tratando-se de um ritmo composto por dois tempos diferentes. Os pulsos produzidos são distintos: enquanto o primeiro é forte, o segundo é fraco. O que são ritmos binários, terciários e quaternários. In: *Brainly*. Disponível em: <https://brainly.com.br/tarefa/5235877>. Acesso em: 17 jul. 2021.

³⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2001.

³¹ Moda de viola: é poesia narrativa, lírica por vezes, e sempre de circunstância. Quanto ao aspecto circunstancial, ela 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. (LIMA, 2001, p. 391).

³² 1) Ir à frente, caminhar na frente. 2) Executar melodias na viola: “Ponteio minha viola”. (LIMA, 2001, p. 524).

A Música sertaneja é uma “transformação” que sofreu a música caipira. Essa mudança aconteceu duas vezes: do caipira para o sertanejo romântico e do sertanejo romântico para o sertanejo universitário. Aqui permanece o canto duetado, mas com diferença que, na música caipira, o dueto geralmente predomina na música inteira, e, na música sertaneja, só nos refrões.

A alteração também afetou o conteúdo poético das letras, na instrumentação usada nas músicas e, o principal: teve como objetivo atingir o público de massa, como explica Nogueira (2010)³³ no trecho abaixo:

A gente percebe a indústria fonográfica vem e impõe uma mudança. Então, pra mim a grande diferença é essa: a música sertaneja é um produto comercial, imposto pela indústria fonográfica. Ela tem todo o vínculo em termos de gênero com a música caipira. Lógico, ela vai buscar na música caipira de raiz, gênero, ritmo, até técnica instrumental, tudo, ela busca lá, mas, ela adéqua ao gosto do mercado, e do mercado urbano na verdade, que é o grande mercado. (apud SILVA, 2010, p. 67, anexo).

O chamado sertanejo universitário³⁴ teve suas origens em 2002, com a dupla João Bosco & Vinícius, e ganhou projeção definitiva no cenário nacional com a dupla Fernando & Sorocaba³⁵, surgida em 2008. O gênero teve uma grande aceitação e crescimento no ano de 2012. Até o momento, apresenta um conteúdo poético apelativo às bebedeiras, traições, ostentações e baladas. Dois importantes itens foram incorporados: o acordeom, como principal instrumento condutor das canções, e a influência de outros estilos musicais, como o pop, o arrocha e o funk carioca. A etimologia tem a ver com a grande adesão de jovens em fase “universitária” ao estilo musical e houve um crescimento significativo de duplas e de cantores solo.

Podemos, então, perceber que, basicamente, o que permaneceu igual entre os gêneros discutidos é a permanência da figura da dupla. No mais, a tabela abaixo aponta as diferenças entre ambas:

³³ SILVA, Fabíola Mirella Dias Roque. *A Música Sertaneja: um retrato do desenvolvimento da música brasileira*. (Trabalho de Conclusão de Curso – ETEC de Artes – São Paulo/2010.).

³⁴ ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.

³⁵ FERNANDO & SOROCABA. *Ainda existem caubóis: a saga da dupla que transformou o sertanejo no ritmo mais ouvido do país*. São Paulo: Paralela, 2017.

Quadro 1: diferenças entre a música caipira, sertaneja romântica e sertanejo universitário

	Música Caipira	Sertaneja Romântica	Sertanejo Universitário
Instrumentação	Viola caipira, violão.	Violão elétrico, guitarra, contrabaixo, bateria, teclado.	Acordeon, Violão elétrico, guitarra, contrabaixo, bateria, teclado.
Arcabouço rítmico	Toada, cateretê, pagode de viola, moda de viola etc.	Não se encontra variação. Geralmente quando a música não é um ritmo lento-romântico é um ritmo imitando <i>country</i> americano.	Geralmente é um ritmo próximo aproximado ao “arrocha”.
Base poemática	Ela está sempre contando uma história. No ritmo da moda de viola principalmente narra-se fatos que muitas vezes são casos verídicos.	Não se tem uma preocupação de fato com a letra. Principalmente com os refrões que são construídos para serem assimilados facilmente pelo consumidor.	Apelo às traições, bebedeiras, baladas e ostentações. Com refrões de fácil assimilação. O objetivo é adesão do público.
Canto duetado	O canto duetado é presente durante toda a música.	O dueto é feito só nos refrões. Ainda aqui se encontra também <i>back vocal</i> .	Igual ao sertanejo romântico. Quando é cantor solo também há presença de <i>back vocal</i> .

Fonte: a autora, 2021.

Há diferenças significativas entre os gêneros. A música sertaneja e o sertanejo universitário tiveram suas origens na música caipira e passaram por um processo de industrialização e massificação, sofrendo várias alterações, inclusive de rótulo, e acataram todos os padrões impostos pela indústria cultural sem questioná-los. O assunto é mais complexo do que se imagina porque envolve questões sociais e políticas, a falta de acesso à educação e a falta de hábito, como explica Nogueira a seguir:

“O povo brasileiro não tem essa consciência. A gente sabe que é um povo que não busca suas raízes, sua memória, a gente vê isoladamente, independentemente, mas a gente ainda não vê em termos de movimento cultural. Eu não vejo neste momento nenhum movimento cultural que vise tal resgate.” (apud SILVA, 2010, p. 68, anexo).

Não apenas a música caipira se perdeu. Outros gêneros, como o samba, também sofreram alterações. Todas essas transformações foram impostadas e dirigidas pela indústria, pela massificação cultural, com o objetivo exclusivo de promover lucros.

[...] nesse processo, na sociedade brasileira, há uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificar lhes a vida sociocultural, substituindo os seus valores e comprometendo-os

em novas perspectivas de sociabilidade e cultura. Entretanto se há observado que apesar de todo esse processo impositivo, os grupos rústicos resistem e sua cultura encontra meios de permanecer. [...] Há um momento em que um dos grupos concede e acaba por aceitar fórmulas propostas pelo meio socioculturalmente mais poderoso. Mas, essa concessão implica o abandono total de seus valores culturais? Tudo está a indicar que não, e podemos admitir que ao lado de um empobrecimento daqueles valores, de um modo geral, ocorra um revigoramento deles quando, por acumulação, se adensam em torno de algumas práticas e alguns costumes que encontram possibilidades de permanência. E, condensados nalguma esfera do folclore, irradiando-se dali como formas de explicação e modelo de comportamento, reduzindo ao contexto tradicional as novidades eruditas, ou as coisas, conhecimentos e situações que, de um modo ou de outro, poderiam escapar ao domínio popular. (XIDIEH, 1993, p. 81-82).

1.1.7 – Zé Mira: o caipira do Vale do Paraíba

*“Eu nasci lá im Cristina,
I lá eu fui batizado
No bairro da Cachoeira
Adôndi eu fui criado
Cum sete na di idádi
Já infrentava o pesado
Minino di carça curta
I do carcanhá rachado”*

(Verso da Música: Minha Infância. Música e letra: Zé Mira – 1994)³⁶

José Alves de Mira foi o primogênito da humilde família de José Rodrigues de Mira e Albertina Maria de Jesus Alves (seus pais). Algumas passagens da sua vida, suas canções e histórias sobre a sua família foram relatadas na obra de Bernardes (1999). Zé Mira nasceu no dia 24 de outubro de 1924, no bairro da Cachoeira, na cidade de Cristina, MG, mas só foi registrado dois anos mais tarde, juntamente do seu irmão Antônio, no dia 20 de janeiro de 1927. Naquela época, era comum famílias registrarem dois ou mais filhos ao mesmo tempo, ou se juntar com filhos de seus vizinhos para fazerem o registro, pois, assim, pagariam somente por um documento. A busca pela sobrevivência não deu oportunidade ao menino caipira, de espírito vivo, de sentar-se no banco da escola ao lado de colegas da mesma idade. E, com apenas 7 anos, iniciou sua lida na roça junto dos seus familiares. Aprendeu a puxar tropa, a tocar um carro de boi, além de desvendar o mistério da boa colheita. Adquiriu com seu pai os mais diversos segredos da agricultura, da criação de animais, da influência da lua na plantação e até a manipular plantas medicinais para a cura de doenças ou picadas de insetos peçonhentos. Teve

³⁶ BERNARDES, 1999, p. 210.

acesso e conhecimento às diversas crendices, benzimentos e superstições que abarcam a vida na roça.

Dos 08 aos 28 anos de idade, foi tropeiro³⁷ e viajou pelas redondezas de Cristina, MG, e do Vale do Paraíba, SP. Saía de madrugada com a tropa para trabalhar e “tropeirar” na colheita de milho, arroz, feijão e café. Seu salário, na maioria das vezes, era seu trabalho por empréstimo de animais.

Ao se tornar homem maduro, casou-se com Nair Toledo de Mira; ao todo, teve 12 filhos, mas apenas nove sobreviveram: Luciano, Luiz Carlos, Maria Helena, Benedito, Renato, João Batista, Maria Inês, Wanderley e Marina. Após ter perdido o primeiro filho, veio para o Estado de São Paulo em companhia dos parentes, da mulher e de uma filha ainda bebê. A cidade-porto foi Jambreiro, no Vale do Paraíba. Sua vida teve um outro momento de escolha: enfrentar o avanço urbano de São José dos Campos. A “capital do Vale”, a “Cidade do Avião” já não tinha mais os mesmos aspectos de antes. A eclosão das indústrias e o progresso havia alterado significativamente a cidade que Zé Mira conheceu no início dos anos 50 e que visitara, semanalmente, para compras no Mercado Municipal, juntamente dos seus vizinhos sitiante.

Zé Mira e sua família se mudaram de Cristina, MG, para Jambreiro, SP, em 1948, e de Jambreiro para São José dos Campos, em 1969. A busca para ofertar à sua família uma melhor qualidade de vida e, principalmente, a alfabetização a seus filhos, fez com que o “caipira dos carcanha rachadu” colocasse sapatos e partisse em busca do pão. O impacto cultural e social obrigou Zé a trocar sua estrada de terra pelos caminhos do asfalto, sua casa de pau-a-pique pelo aglomerado de blocos com cimento. Conseguiu trabalho, no mesmo ano em que se mudou para São José, em uma das empreiteiras que reformaram galpões da Embraer. Sua função era de coordenar os pedreiros e os materiais. Exerceu o ofício de pedreiro também em outras obras da cidade.

Desde criança, Mestre Zé Mira teve este contato com a música, com as vivências folclóricas. Ainda menino, arriscou as primeiras notas no cavaquinho e se encantou pela arte de produzir sons.

O gosto pela música cumeçô pur causo di rezá terço quando eu ainda era criança.
(...) E alembro tamém da novena di São Sebastião, qui tinha missa primero i leilão à nôiti.

³⁷ **Tropeiro**, condutor de tropa, arrieiro ou bruaqueiro é a designação dada aos condutores de tropas ou comitivas de muares e cavalos entre as regiões de produção e os centros consumidores no Brasil a partir do século XVII.

No encerramento qui era dispois di oito dia, tinha o terço cantado. (BERNARDES, 1999, p. 195).

Daí para frente, nunca mais parou. Viveu envolto pela magia dos mais variados ritmos e melodias do mundo rural. Do trabalho ao lazer, escolheu a música e os instrumentos prediletos: cavaquinho, acordeom e viola caipira, inseparáveis companheiros. Com o tempo, a sensibilidade latente apareceu em composições próprias, que revelam com poesia o dia a dia do caipira, histórias de amigos e preocupação com a preservação da natureza.

As primeiras composições de Zé Mira foram no violão. A partir de 1991, aprendeu a tocar viola e passou a compor somente com ela. Suas composições se baseavam nos ritmos embalados por Trio Parada Dura (*batidão*), Tonico e Tinoco (*toada ligeira, valseado*), Zé Carreiro e Carreirinho (*cururu*), Tião Carreiro e Pardinho e Zé Mulato e Cassiano (*pagode de viola*). Tinha consciência do seu estilo, da sua particularidade na forma de tocar viola. Dizia que não conseguia transmitir para o outro aquilo que sabia e não conseguia executar o que os outros violeiros tocavam. Cada um tinha uma maneira de tocar:

Antão, acho qui é coisa di istilo memo. Purque si a gêniti num acha a música no instilo da letra ocê num conségui fazê. Qui nem eu, qui fiquei incaiado im duas música uma purção de tempo. Na Viola di Pinho i no Tributo ao Rio Paraíba eu quiria fazê o refrão i num achava alguma coisa. (...) Purisso qui eu falo, a natureza ofereci tudo pra gêniti. (BERNARDES, 1999, p. 226).

Compôs 12 músicas em 20 anos. Cada uma de suas canções foram baseadas em uma história – de sua vida, de fatos político, históricos e em problemas sociais. Em 1987, entrou para o Grupo de Manifestação folclórica Piraquara, mantida pela Fundação Cultura Cassiano Ricardo de São José dos Campos e, participou como músico e colaborador para a difusão da cultura popular. Em 1991, foi um dos principais criadores da Orquestra de Viola Caipira, que também foi mantida pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo. Em setembro, na cidade de Jambeiro, acontecia a festa da Padroeira Nossa Senhora das Dores e, no ano de 1997, a festa contou com a participação do grupo de Moçambique, fundado por Zé Mira, e com integrantes da própria cidade. A apresentação do grupo foi um dos pontos altos da festa. Sua dedicação não foi somente ao Moçambique, mas também atuou em outras manifestações culturais, como no Jongo, na Folias de Reis e do Divino Espírito Santo. Lutou firme e bravamente, por 45 anos, para manter viva as tradições e as manifestações que acompanhou desde criança.

Em 15 de março de 2004, idealizada pelo próprio Zé Mira, foi inaugurada a Casa de Cultura Zé Mira. A Casa é um espaço destinado à divulgação da música caipira e se mantém

ativa até hoje. Possui uma legítima casa de pau-a-pique, com paredes barreadas, fogão à lenha e teto protegido por legítimas telhas de coxa. Com um amplo rancho, palco e moderno aparelhamento de som, os violeiros do Vale do Paraíba, Sul de Minas Gerais, dentre outras cidades e Estados, apresentam-se Rodas de Viola, oferecendo o melhor da música caipira. Está localizada em frente ao Parque Burle Marx (Parque da Cidade), na região norte da cidade; o prédio, cedido pela EDP (Bandeirante Energia), tem 2.677 m².

Zé Mira morreu em agosto de 2008. Deixou seu legado, suas obras e suas paixões registradas em canções e em objetos (expostos e preservados na Casa de Cultura Zé Mira) usados ao longo de sua vida.

CAPÍTULO II – PECULIARIDADES LINGUÍSTICAS E RETÓRICA DAS PAIXÕES

2.1.1 – O caipira e seu Dialeto Caipira

*“Esta viola di pinho
 Qui dexô tanta sodádi
 Dos violeiro do sertão
 Qui mudaro pra cidádi
 Quando ela parecia
 Era uma tempestádi
 Hoje ela quebro tabu
 É a rainha da cidadi
 Viola di pinho, num dexe eu sozinho não,
 Incostada no meu peito, buscano lindas canção.”*

(Verso da Música: Viola de Pinho. Música e letra: Zé Mira – 1994)³⁸

A linguagem sempre foi alvo de interesse de estudiosos em diferentes momentos da história do homem, pois ela é a base de todo e qualquer conhecimento. O linguista e filósofo suíço Saussure (2002), em seu livro *Escritos de Linguística Geral-ELG*, afirma que a língua é o palco de fenômenos consideráveis. Não há sociedade sem comunicação e é por meio da interação linguística que há a realização e manifestação da sua cultura e história. Ao entrarmos em contato com a cultura caipira, percebemos essa manifestação da variedade da língua falada.

O Brasil é um país de miscigenação cultural e linguística, desde seus primórdios, portanto, podemos afirmar que somos uma nação que não tem uma “unidade linguística”. Bernardes (1999) explica que Zé Mira usava uma das variedades do Português falado, chamado de Português não-padrão, porque não segue as regras da gramática culta e oficial – NGB- Nomenclatura Gramatical Brasileira. É vista como errada, despojada, imperfeita, porém, apenas se diferencia da língua culta. Esse preconceito não é preconizado somente aqui no Brasil, até porque cada língua tem sua variação. Os ingleses, por exemplo, têm discriminação pelo inglês “mal falado” pelos norte-americanos, assim como os portugueses têm pelo Brasil.

Zé Mira, segundo Bernardes (1999, pág. XII), usa o Português chamado “caipira”, ou, como muitos conhecem, o Dialeto Caipira. Sua delimitação e caracterização datam de 1920, com a obra de Amadeu Amaral, *O Dialeto Caipira*³⁹. É uma língua prática e econômica, sem as redundâncias que a língua culta exige.

³⁸ BERNARDES, 1999, p.221

³⁹ AMARAL, Amadeu. *O dialecto caipira*. São Paulo: Casa Editora “O Livro”, 1920.

Quanto à fonética, inicialmente, devemos lembrar que, na linguagem caipira, há o chamado “erro de prosódia”. A prosódia caipira (tomando o termo prosódia numa acepção que abranja o ritmo e a musicalidade da linguagem) difere essencialmente da portuguesa. A pronúncia daqueles que as utilizam, geralmente são, claramente, as vogais átonas, qualquer que seja a posição delas no vocábulo – esperança, sobrado, pedaço, coroa –, e recorre poucas vezes à sinalefa. Pode-se dizer que, no dialeto, não se lê vogais surdas: todas soam distintamente, salvos os casos de queda ou de sinalefa. Daí provém o dizer-se que os caipiras acentuam todas as vogais, o que é falso, mas leva em conta a duração relativa das átonas e tônicas, a que nos referimos. Amaral (1920), ainda sobre a prosódia, explica:

Seria, aliás, muito interessante um estudo acurado das feições especiais da prosódia caipira, com o objetivo de discriminar a parte que lhe toca na evolução dos diferentes departamentos do dialeto. Chegar-se-ia de certo a descobertas muito curiosas, até no domínio dos fatos sintáticos. A diferenciação relativa à colocação dos pronomes oblíquos, no Brasil, deve explicar-se, em parte, pelo ritmo da fala e pelo alongamento das vogais. Esses pronomes, no português europeu, se antepõem ou pospõem a outras palavras, que os atraem, incorporando-os. Prosodicamente, não têm existência autônoma: são sons ou grupos de sons, destinados a adicionarem-se aos vocábulos acentuados, segundo leis naturais inconscientemente obedecidas (ênclise, próclise). Passando para o Brasil, a língua teve que submeter-se a outro ritmo, determinado por condições fisiológicas e psicológicas diversas: era o suficiente para quebrar a continuidade das leis de atração que agiam em Portugal. O alongamento das vogais, dando maior amplitude aos pronomes na pronúncia, tornando mais sensível a sua individualidade, veio acentuar, de certo, aquele efeito. (AMARAL, 1920, p. 19).

Em relação às **vogais, as tônicas**, no geral, não sofrem alteração. A única observação a assinalar com relação a estas é que, quando seguidas de ciciante (s ou z), no final dos vocábulos, se ditongam pela geração de um *i*: *rapáiz, méis, péis, nóis, láiz*.

Nas **átonas**, a sílaba postônica dos vocábulos graves não muda. Não houve aqui a troca de *e final* por *i*, como em outras regiões do país (*oquêli, êsti*), como não se operou *a* de *o* por *u* (*povu, dígu*), fenômeno este que se manifestou em Portugal, ao que parece, a partir do séc. XVIII. Nos **vocábulos esdrúxulos**, a tendência é para suprimir a vogal da penúltima sílaba, e, mesmo toda esta, fazendo grave o vocábulo (*ridico = ridículo, legite = legítimo, cosca = cócega, musga = música*. Exceção: *lático < látigo* (curiosa reversão à forma originária; *cósca < coç'ca < cócica*), *sumítico, nófico etc.*

A **nasalação** também é uma marcante característica do dialeto. A vogal *i* nasal aparece mudada em *inzame < exame, inguá < igual, inzempro < exemplo, inleição < eleição*. A do *e* inicial seguido de *x* é fenômeno observado em tempos afastados da língua: *enxame < examen, enxada < exada, enxuito < exsuctum*. Muda-se frequentemente em *i* (*tisôra, Tiodoro,*

piqueno), sobretudo se há outro *i* na sílaba seguinte: *pirigo, dilicado, minino, atrivido, intiligente, pidi(r), midi(r), pitiço* (assimilação regressiva). O *fenômeno contrário* (dissimilação) tem-se dado na pronúncia normal portuguesa. Não é sempre que a mudança ocorre de *i* por *e* na escrita: *menino, preguiça, vezinho, ministro*. O caipira ainda conserva, como remanescente do que aprendeu dos portugueses, a esse respeito, o nome próprio *Vergílio*, que se pronuncia com *e*, diz *Fermino*.

A *mudança do medial* também varia com a vogal *u*: *tabuleta, cozinha, domingo*, sobretudo nos infinitivos dos verbos em *ir*, que o têm na sílaba imediatamente anterior à tônica: *ingulí(r), buli(r), tussi(r), surti(r)*. Nos infinitivos dos verbos em *ar* e *er*, conserva-se: *cobrá(r), cortá(r), broqueá(r), intortá(r), sofrê(r), podê(r)*. Conserva-se também nos derivados e nas formas flexionadas, quando tônico, nas palavras originárias: *locura, boquêra, porcada, mortinho, rodêro*. Mantem-se, geralmente, aberto, nos diminutivos de nomes que o têm assim: *pörtinha, pötinho, còbrinho* (ao contrário do que se dá em outros pontos do país; notadamente em Minas, onde estes diminutivos têm *o* fechado). Em *en* (*en, em*), muda-se em *in*: *imprego, incurtá(r), insino, imborná(l), insi(lh)á(r)*. Em *inteiro* e *indireitar*, ao contrário, depara-se, às vezes, com o *i* mudado em *e* - *entêro, endereitá(r)*, provavelmente por assimilação regressiva. O *õ* (*on, om*) muda-se para *u*, em *lumbi(lh)o, amuntá(r), cume(r), cumpadre, cumigo, cunversa, cumeçá(r)*, e em geral nos vocábulos cuja sílaba inicial é *co*.

As alterações nos **grupos vocálicos**, sendo acentuados ou não, ocorrem da seguinte forma: no *ai*: palavras que usam palatal *x*, reduz-se à prepositiva: *baxo, baxêro, faxa, caxa, paxão*. No ditongo *ei*, reduz-se a *e* quando seguido de *r, x* ou *j*: *isquêro, arquêre, chêro, pêxe, dêxe, quêjo, bêjo, berada*. E, nos vocábulos em que é seguido de *o* ou *a*, como *ceia, cheio, veia*, também aparece, às vezes, representado por *ê*: *chêo, vêa, cêa*. No ditongo *ou* e *oi*, contrai-se o primeiro em *ô*: *poco, tôro, locura, rôpa*. Nas formas verbais em que o *acento tônico* recai em *ou*, este, às vezes, se contrai em *ó*: *róba, estóre, afróxa*. A trouxe corresponde *truxe*; a *soube, sube*. O *ein* (*em*), no final de vocábulo, reduz-se a *e* grave; *viaje, virge, home, êles corre*. Reduz-se à *vogal nasal un*, quando se segue a essa preposição a palavra que começa por consoante: *cum você, cum quem vô, cumsigo, (com-sigo)*. Quando há *eclipse*, reduz-se a *o grave*: *co ele, cos diabo(s)*. Nas palavras *bom, tom e som* muda-se em *ão*: *bão, tão, são*. Nos *hiatos, ío* (*hiato*), final de vocábulo, ditonga-se sempre em *iu*: *paviu, tiu, riu*.

Com as **consoantes**, muda-se, às vezes, uma na outra, dando lugar a várias formas sincréticas: *burbuia* e *vevúia* = *borbulha*; *bassôra* e *vassora* = *vassoura*. É recorrente na sílaba final das formas verbais em *ando, ando, indo*: *andano* = *andando*, *veno* = *vendo*, *caíno, pôno*.

Em final de sílaba, muda-se em *r*: *quarquér, papér, mér, arma*. A troca do *l* pelo *r*, quando subjuntivo de um grupo, igualmente se muda em *r*: *craro, cumpreto, cramô(r), frô(r)*. Há mudança nos finais das palavras: *andá, muié, esquecê, subi, vapô, Artú*. No lugar do *lh*, vocaliza-se em *i*: *espaiado, maio, muié, fiio = espalhado, malho, mulher, filho*.

Há algumas **alterações** que, segundo o autor, são **isoladas**, porém, no dialeto são comuns e cita os exemplos:

- a) **abrandamento**: *guspe = cuspo, musga = música*.
- b) **assimilação - progressiva**. *Carlo = Carlos, regressiva. açcançá = alcançar; digêro = ligeiro (g palatal explosivo = ditongo)*.
- c) **Aférese**: *(a)parece, (i)magina, (ar)rependeu, (ar)ranca, (a)lambique, (al)gibêra*.
- d) **Síncope**: *pês(se)co = pêssego, mus(i)ga = música, isp(i)rito, ca(s)tiçar, Jeró(ni)mo, ridíc(ul)o*.
- e) **Apócope**: *Ligite(mo)*.
- f) **Prótese**: *alembrá = lembrar, avoá = voar, arripiti = repetir*.
- g) **Epêntese**: *rec-u-luta, Ing-a-laterra, g-a-rampo*.
- h) **Epítese**: *paletor*.
- i) **Metátese**: *perciso, pertende, purcissão, partelêra, agardecê, aquerditá(r)*.
- j) **Hipêntese**: *agordão (algodão), cardaço, chacoalhá(r), largato*.

As **formas proclíticas** também são comuns, como nos exemplos:

- a) *de senhor – nho, seô, seu, siô, sô;*
- b) *de senhora – nhá, seá, sea, sia, sa;*
- c) *de minha – mea e mha;*
- d) *de sua – as*
- e) *de não – num*

Sobre a **lexicologia**, explica que é bastante restrita e que varia, de acordo com a simplicidade de vida e espírito; esse vocabulário é construído, em partes, conforme segue abaixo:

- a) de elementos oriundos do português usado pelo primitivo colonizador, muitos dos quais se arcaízaram na língua culta;
- b) de termos provenientes das línguas indígenas;
- c) de vocábulos importados de outras línguas, por via indireta;
- d) de vocábulos formados no próprio seio do dialeto.

Quanto às *flexões verbais*, há alterações na pessoa do verbo. Só se empregam correntemente as formas da *1.ª e 3.ª pessoas*. A *2.ª pessoa do singular*, embora usada, às vezes, por ênfase, assimila-se às formas da *3.ª*: *Tu num cala essa bôca? Tu vai?* A *2.ª do plural* aparece de quando em quando com suas formas próprias, no imperativo: *oiái, cumei*. No plural da *3ª pessoa*, modifica-se: *quérím, quiríum, quizerum, quêirum; ándum, andávum, andárum, ándim*. No *presente do indicativo de pôr, ter, vir*, as formas da *3.ª pessoa* são: *ponham, tenham, venham*.

Os *modos e tempos, futuro imperfeito do indicativo*, exprimem-se com as formas do presente: *eu vô, nós fazêmo, ele manda*, por "*eu irei*", "*nós faremos*", "*ele mandará*". Entretanto, algumas vezes, empregam-se as formas próprias, às vezes modificadas: *Fazerêmo? - Fazerá?* - Não sei se *fazerei* - *Quem sá' se fazerão! Será verdade? Sei lá se irei!* No *modo imperativo*, aparecem, do singular e do plural: *anda, puxa, vai, andai, correi, trabaiaí*; são, porém, detritos sem vitalidade, que se empregam sem consciência do seu papel morfológico, de mistura com as formas da *3.ª pessoa*, únicas vivas e correntes.

Os pronomes *Tu* têm emprego puramente enfático, ligando-se a formas verbais da *3.ª pessoa*: *tu bem sabias, tu vai, tu disse, Vóis (vós)* já não se ouve, senão, talvez, excepcionalmente. Os *casos oblíquos nos, vos* têm emprego muito restrito: na maior parte das vezes, preferem-se lhes as formas analíticas pra *nóis, pra você*. Vos já não corresponde a Vós, mas a *vacê*: - v. já deve de *sabê*, porque eu vos disse *muntas vêis*. Outras formas pronominais: *a gente, u"ª pessoa* (ambas correspondentes ao francês *on*); *você* e suas *variantes*, todas muito usadas, *vacê, Vancê, vossuncê, vassuncê, mecê, ocê*.

Nos fatos relativos *aos sujeitos*, há no dialeto uma forma de indicar o sujeito *vagamente determinado*, isto é, *um indivíduo qualquer* de uma classe ou *indivíduos quaisquer* de uma classe. Exprime-se por um substantivo no singular sem artigo: *Cavalo tava rinchando - Macaco assubiô no pau - Mamono tá rebentano* (Um cavalo estava a rincar, rinchava - Um macaco assoviou, macacos assoviaram no pau - O mamono está, os mamonos estão rebentando). Importante ressaltar que a que a supressão do artigo definido antes do sujeito,

mesmo determinado, não é rara: *Patrão não trabaia hoje -Pai qué que eu vá - Chuva tá caíno. O sujeito*, quando é algum dos coletivos *gente, família, etc.*, o verbo aparece frequentemente no plural: *Aquela gente são muito bão(s) - A tar famía são levado da breca - A cabocrada tão fazeno festa*. Nas cláusulas infinitivas dependentes de **para** têm por sujeito o pronome oblíquo **mim**, nos casos em que o sujeito deveria ser **eu**: *Êle trôxe u" as fruita pra mim cumê(r)*.

Com os pronomes **ele ela**, pode ser objeto direto: *Peguei ele, enxerguei elas*. No pronome oblíquo *o a*, aparece quase unicamente encravado em frases ossificadas: **Que** o lambeu! etc. Com o pronome **lhe**, só usam os caipiras referido à pessoa com quem se fala. Assim, dizem eles, dirigindo-se a alguém: - *Eu já le falei, fulano me afianço que le escrevia*, i. é, "eu já lhe falei" (ao senhor, a você), "fulano me assegurou que lhe escrevia" (a você, ao senhor).

Com os verbos *ter, haver e chamar*, emprega-se dessa forma: o verbo **ter** usa-se impessoalmente em vez de **haver**, quando o complemento não encerra noção de tempo: *Tinha munta gente na eigreja - Tem home que não gosta de caçada - Naquêle barranco tem pedra de fogo*. O complemento, quando se trata de **tempo, ano, semana**, emprega-se, às vezes, **haver**, porém, mais geralmente, **fazer**: *Já fáiz mais de ano que eu não vos vejo - Estive na sua casa fáiz quinze dia*. O verbo **haver** é limitado a certas e raras construções: *Há que tempo! - Há quanto tempo foi isso? - Num hai quem num saiba*. Nessas construções, o verbo como que se anquilosou, perdendo sua vitalidade. O verbo **chamar**, na acepção de "qualificar", emprega-se invariavelmente com **de**: *Me chamô de rúin - Le chamava de ladrão*.

Essas foram algumas referências sobre as variações linguísticas e é preciso revisitar os conceitos, visto que pode variar de região e até de classe social. O dialeto usado por Zé Mira se diferencia da norma culta porque foi assimilado empiricamente, de tradições orais, sem as regras da educação formal. "Todo Professor é Professor de língua – mas não só quem se posicionou a ensinar a língua – todos que aprenderam têm a obrigação de ensinar a língua e ensinar a eliminar preconceitos linguísticos." (BERNARDES, 1999, p. 12).

2.1.2 – Retórica e Engajamento

“Somos seres retóricos” (FERREIRA, 2010, p. 12). A retórica é um legado deixado por Aristóteles (384-322 a.C.), professor de Alexandre, o Grande, e discípulo de Platão. Em 335 a.C, fundou o Liceu, sua própria escola, depois de 20 anos sucedendo seu mestre e escreveu o mais conhecido Tratado de Retórica de todos os tempos. Sobre a obra, aponta Ferreira (2010) que

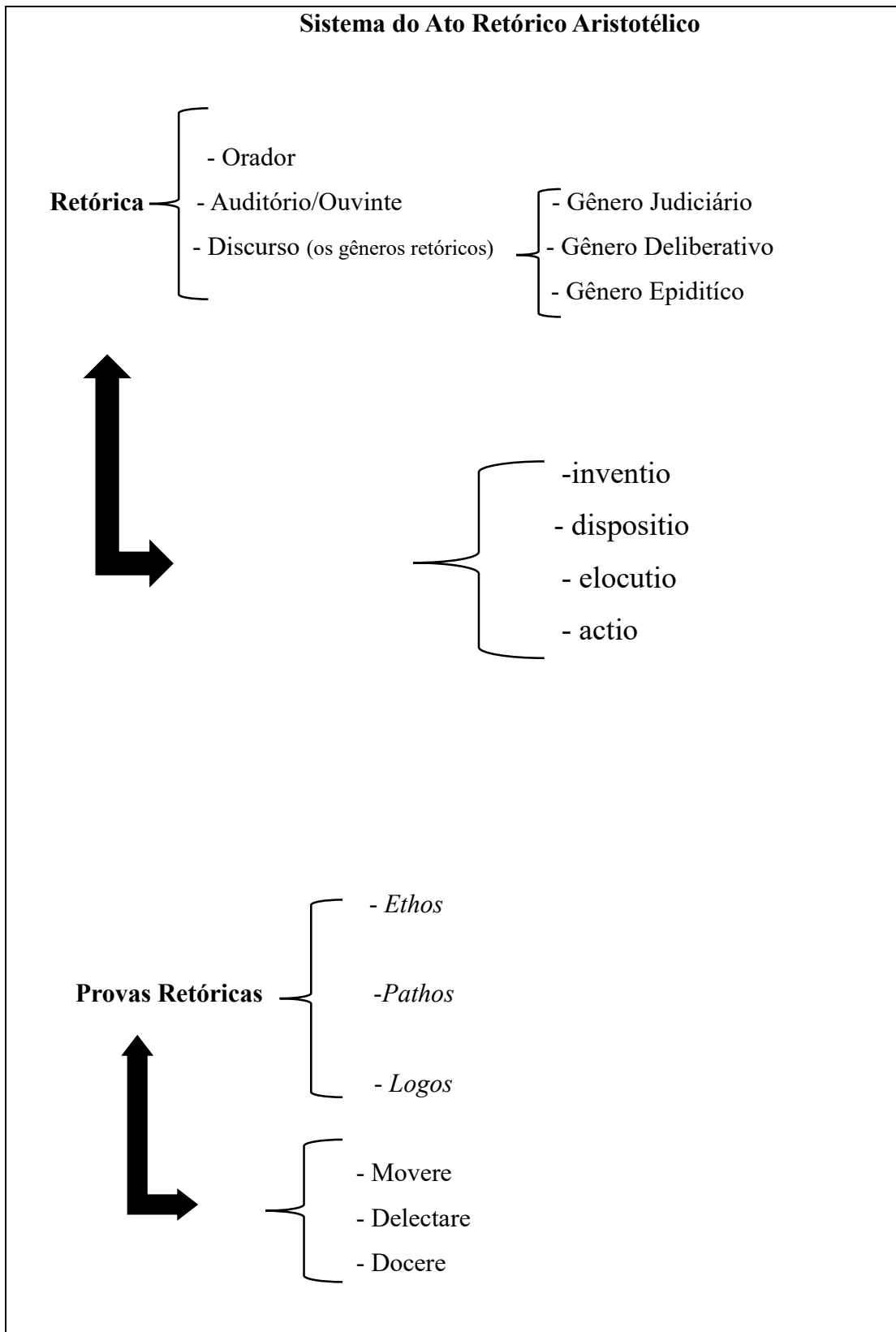
Aristóteles, com a *Arte Retórica*, inovou e sintetizou as visões dos estudos retóricos de seu tempo. Forneceu-nos um verdadeiro guia sobre como criar um texto persuasivo e trouxe ensinamentos, muitos válidos até hoje, sobre elementos de gramática, de Filosofia, Filosofia da Linguagem, Lógica e Estilística. (FERREIRA, 2010, p. 43).

Com o passar dos anos, devido a evolução e a concepção do pensamento ocidental, a retórica, infelizmente, entrou em declínio, mas não morreu. Foi a partir da década de 60, na Europa, que ressurgiu, revestida com outra roupagem, e veio repleta de força e novos objetivos, como apontar os caminhos para a compreensão e interpretação dos discursos. Passou, então, a ser uma ferramenta fundamental para o cinema, a música, as artes, enfim, para a publicidade em geral.

De modo amplo, todo discurso, seja literário, jornalístico, informativo, é um ato retórico, pois fala para um determinado auditório e tem a intenção de persuadir. Dentro do contexto retórico, segundo Ferreira (2010, p. 52), devemos levar em consideração as seguintes observações: Quem fala?, A quem fala? Por que fala?, Contra quê? e Como fala?. O contexto retórico aponta quais elementos o orador utilizou para configurar seu discurso. Para Ferreira (2010, p. 53), por *contexto retórico* entende-se um orador, colocado diante de uma questão mais ampla, que envolve vários fatores (sociais, éticos, morais, de corporações, de instituições) e que culmina num discurso passível de ser analisado.

De forma sucinta, o quadro abaixo pretende, de forma didática e abrangente, apontar o sistema do ato retórico aristotélico:

Quadro 2: sistema do Ato Retórico Aristotélico



Fonte: Sorhaya Chediak (embora não tenha sido publicado, tive acesso ao “Quadro 2” diretamente com a autora, que me autorizou a utilizá-lo nesta dissertação).

De forma mais abrangente, a retórica tem como função persuadir pelo discurso. Um orador precisa estar devidamente preparado, conhecer seu auditório, e utilizar-se de todas as suas habilidades para ter êxito em sua alocação. Para Campbell, Huxman e Burkholder (2015), um ato retórico é uma tentativa intencional, criada e trabalhada para superar os desafios em uma dada situação, com um público específico, a respeito de uma determinada questão para um determinado fim. Para que os objetivos sejam alcançados, o orador vale-se de todos os recursos intrínsecos ou extrínsecos dentro de um discurso, seja ele proferido ou escrito.

Aristóteles classificou os gêneros retóricos em **judiciário**, **deliberativo** e **epidítico** para perscrutar o auditório quando ouve o discurso, com base nos seguintes critérios:

- Na reação depois de ouvir o discurso;
- No objetivo;
- No tempo em que a questão tratada acontece;
- No valor visado pelo auditório.

No quadro abaixo, relacionamos o tipo e a finalidade de cada discurso, de acordo com Mosca (2001):

Quadro 3: finalidade de cada discurso

Gênero	Finalidade	Tempo	Auditório	Avaliação
Judiciário	Acusar/Defender	Passado	Juiz/jurados	Justo/Injusto
Deliberativo	Aconselhar/ Desaconselhar	Futuro	Assembleia	Útil/Prejudicial
Epidítico	Elogiar/Censurar	Presente	Espectador	Belo/Feio

Fonte: Mosca, 2001, p. 32.

Os gêneros listados no quadro acima, embora tenham cada um deles uma finalidade, não configuram um discurso separadamente. O orador pode, propositalmente, no momento do ato retórico (*actio*), servir-se dos diversos tipos de discursos e de outros elementos do sistema retórico com o objetivo de ganhar adesão, assentimento e persuadir o seu auditório. Em Tavares (2019), encontramos o seguinte conceito para a palavra persuadir:

Etimologicamente persuadir vem de *per+suadere* – que significa aconselhar. Então, implícita a ideia de persuadir, está a 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. (TAVARES, 2019, p. 49).

Há, dentro do sistema retórico, quatro atos para buscar os argumentos necessários para a tese. Não há uma regra ou uma ordem fixa para essas disposições. Cada orador as organiza da forma que achar conveniente, de acordo com as disposições apontadas no quadro acima que estão na seguinte ordem: *inventio*, *dispositivo*, *elocutio* e a *actio*.

A *inventio*: originada do latim *inventio*, significa: inventar, buscar, descobrir, achar. É neste ato, em retórica, que o orador busca provas para sustentar o seu discurso. Os lugares retóricos, primeiramente, foram tratados por Aristóteles, na obra *Órganon*, no capítulo intitulado *Tópicos* (Livro II, 2016), conforme explana Tavares (2019, p. 51). Posteriormente, a retórica ganhou novos estudiosos, como Perelman e Olbrechts-Tyteca, que compilaram e resgataram a retórica Aristotélica na obra intitulada *O Tratado de Argumentação*. Para os retóricos contemporâneos, as provas retóricas serão encontradas nos lugares retóricos (*topói*), que é onde podem ocorrer as premissas de ordem geral para tratar de valores e hierarquias e instituem os seguintes lugares: o da quantidade e o da qualidade. Introduzidos nestes, encontramos os lugares da ordem, do existente, da essência e da pessoa. (PERELMAN E TYTECA, 2019, p. 94). Os lugares retóricos, de modo geral, são como uma grande prateleira onde estão organizados estes argumentos. O orador acessa essa “prateleira argumentativa”, reorganiza e a manipula, a fim de assegurar a adesão de acordo com as crenças de seu auditório.

A *dispositivo* (*táxis*) ou *disposição* é considerada o segundo ato do sistema retórico. De acordo com Ferreira (2010), a *dispositivo* e a *inventio* fundem-se e as variadas partes do discurso exercem influências em ambas. Essa parte também é conhecida, em retórica, como a macroestrutura textual. É a fase em que todos os argumentos são reunidos e organizados para sanar o problema em questão. Para um melhor entendimento, podemos afirmar que:

Inventio  junção das provas

Dispositio → distribuição das provas no texto de forma lógica ou psíquica com objetivo de persuadir.

Um discurso não pode ser desorganizado, conforme Tringale (2014, p. 159). O autor acentua a importância de estabelecer e seguir uma ordem e que esta é uma virtude inseparável da retórica. Aponta que Santo Agostinho advertiu sobre a preservação da ordem para que ela nos preserve. Dentro desta fase, encontramos algumas etapas, que Tringale (2014, p. 161) chama de Esquema padrão da divisão do discurso, que resultou da lição de Aristóteles, Herênio, Cícero e Quintiliano:

1. Exórdio: parte introdutória do discurso. Momento inicial entre o orador e o auditório, que é preparado para ouvir o discurso. O orador divide parte em quatro fases: **a saudação** (cumprimento ao auditório), **a apresentação do orador** (apresentação que pode ser feita por outra pessoa ou pelo próprio orador onde se apresenta e qualifica), **o encaminhamento do assunto** (apresentação ao auditório do assunto em questão), **um mote** (citação, em prosa ou verso, em língua vernácula ou estrangeira que valha de inspiração para todo discurso), **uma prece** (ato que faz parte da retórica sacra).

Ainda no exórdio, encontramos uma divisão chamada de princípio e insinuação. Em suma, o princípio é usado quando a causa é de fácil resolução, quando não há necessidade de subterfúgios nem resistência por parte do auditório. Na insinuação acontece o contrário: é trabalhado na causa difícil e o orador necessita de sagacidade e subterfúgios. Para melhor entendimento, trata-se, no entanto, de um exórdio sinuoso e tortuoso, ao contrário do princípio em que o orador utiliza-se da dissimulação. Tringale (2014, p. 163) afirma: uma “coisa é orador hábil, outra, orador matreiro. Permite-se assim remover, com astúcia, a dificuldade de uma causa. O princípio é claro, direto, a insinuação é opaca, dissimulada, com rodeios.”.

- 1. Narração:** onde é narrado os fatos do acontecimento, aqui contextualiza a questão e quais serão as circunstâncias. Na narrativa retórica, deve-se ser fiel.
- 2. Proposição:** é onde é apresentado o que se vai tratar o discurso e, simultaneamente, o resumo e a conclusão do discurso.
- 3. Partição:** onde o orador enumera os pontos principais da proposição.
- 4. Argumentação:** é onde o orador distribui os argumentos em duas frentes: **-Na confirmação:** etapa onde se oferecem as provas que sustentam seus próprios

pontos de vista. É o momento que o orador se defende. **Na refutação:** momento que se invalida as provas sustentadas pelo adversário. O orador ataca o adversário.

5. Peroração: é o desfecho, momento decisivo e final do discurso.

6. Partes eventuais e móveis:

- **a digressão:** é o momento eventual do discurso. Pode ou não ocorrer em lugar fixo. Tringale (2014, p. 167.) exemplifica a digressão quando orador sai “da estrada real do discurso” e toma um atalho. É importante que o auditório perceba que houve uma digressão e perceba onde comece e onde termina.
- **A altercação:** é o instante da confirmação e refutação que ocorre através de um ouvinte.
- **Amplificação:** é um argumento específico que tem como objetivo persuadir pelo exagero do grau aumentativo ou diminutivo.

A *elocutio* ou *elocução* é o terceiro componente do ato do sistema retórico que corresponde em atuar sobre o material da *dispositivo*. Segundo Ferreira (2010, p. 116), é a etapa em que o orador manifesta virtudes e defeitos da construção textual, seleciona as palavras e constrói a elocução. É o lado verbal do discurso, conforme Tavares (2019, p. 54).

É fundamental que o orador se apoie adequadamente nas questões de gramática, da estética e obedeça e cumpra seu papel de: adequação, correção, clareza e ornamentação, conforme Tringale (2013, p. 174-175). Ainda segundo o autor, o discurso pode conter figuras de linguagem, mas que elas se tornem figuras de retórica com o objetivo de ornamentar, enriquecer e fortalecer o discurso retórico.

A *actio* ou *pronuntiatio* (ação) é a última das operações do ato do sistema retórico. É o momento em que o orador capta a atenção do auditório para persuadir. Emprega a gestualidade (do grego *kinésica*), a emoção das palavras e a apropriação do espaço (*proxêmica*). Ferreira (2010, p. 138-139) destaca que é neste momento em que orador e auditório encontram-se plenamente envolvidos em um processo de transmissão/recepção dentro de um contexto enunciativo-pragmático interacional.

As provas retóricas

Todos os elementos do sistema retórico têm sua função e ambos se inter-relacionam dentro do discurso. Os três elementos da comunicação retórica, segundo Aristóteles, são a *classificação dos três gêneros*, conforme explica Tringale (2013): (o orador) aquele que fala, o que fala (o discurso) e a quem fala (o auditório). Em Ferreira (2010, p. 17), encontramos a seguinte explicação:

1. **O *ethos*:** Um **orador**. Para Aristóteles o orador tem credibilidade assentada no seu caráter, virtude, honra e confiança que lhe outorgam.
2. **O *pathos*:** Um **auditório**. Para movê-lo, é necessário comovê-lo a partir de um acordo, de um casamento de interesses centrado na crença e paixões de um auditório.
3. **O *logos* (a palavra, a razão):** Um **discurso**. O discurso pode revestir-se de diversas tipologias, numa dependência direta da questão subjacente ou expressamente colocada.

Podemos, então, compreender que o *ethos* é um conjunto de características de caráter moral que o orador *mostra* para o auditório com a finalidade de causar uma boa impressão. Não vem ao caso se o orador é sincero ou não. É levado em consideração apenas a confiança ou desconfiança que se desenvolve durante o discurso. A construção do *ethos* do orador é formada a partir da perspectiva da imagem projetada ao auditório. A consolidação desta imagem acontece durante o ato retórico.

O *pathos* são as paixões vinculadas às afetividades, sentimentos que o orador desperta em seu auditório. O orador deve utilizar-se de técnicas que levem o auditório a crer no discurso. Entre os meios de persuasão estão os que derivam da emoção despertada no ouvinte, o *pathos*. As paixões aristotélicas são tratadas em pares, explanadas por Aristóteles em sua obra *Retóricas das Paixões*, tornando-se a categoria de análise do presente trabalho.

O *logos* era o significado, até o século VI a.C., da palavra escrita ou falada. Foi Heráclito de Éfeso que a conceituou como razão. É no *logos* que se concentram as provas *lógicas* do discurso com o intuito de persuadir. As provas lógicas foram classificadas, por Aristóteles, em dedutivas e indutivas. As dedutivas se consolidam em silogismos que, em retórica, são denominados *entimemas*. As provas indutivas trabalham por meio da analogia, da comparação.

Para Ferreira (2010, p. 79), as provas funcionam como elementos que sustentam a argumentação, valendo-se de três pilares: *docere* (ensinar), *movere* (emocionar) e *delectare* (agradar). Como já sabemos, o discurso retórico tem como objetivo persuadir um auditório que

se encontra diante de uma questão polêmica. Para alcançar tal feito, é preciso que o orador use de meios racionais e afetivos. Na retórica, sentimentos e razão não se separam.

A palavra *persuadir* originou-se de *persuadere* (*per+suadere*)=

(prefixo) *per* → *de modo completo*
Suadere → *aconselhar*

A palavra em si também contém o convencer (*cum+vincere*), que significa vencer o opositor com sua participação e o persuadir por pelos critérios de provas lógicas e indutivas, indutivas ou dedutivas, conforme Ferreira (2010, p. 15). Em suma, entendemos que:

Persuadir é → *mover pelo coração, pelas paixões.*
Convencer é → *mover pela razão, pelo raciocínio.*

A retórica, portanto, criou uma estética da prosa, puramente funcional, que extingue o inútil porque cumpre a função de persuadir. Para tanto, é preciso considerar, segundo o autor, que o melhor estilo é aquele que se adapta ao assunto.

É preciso seguir três regras básicas para que o uso dos elementos tenha eficácia dentro de um discurso: 1) conveniência, 2) clareza e 3) autenticidade dentro do discurso. Para Reboul (2004, p. 64), essas regras não passam de linhas gerais. O orador precisa estar atento às redundâncias e o que leva o discurso ao abstrato.

Engajamento

É pertinente, porém, dizer que o conhecimento da retórica vai muito além das grades curriculares. Possuir o conhecimento necessário de sua técnica, arte e conteúdo possibilita ao indivíduo conduzir melhor sua vida em todos os aspectos. Reboul (2004) nos ajuda a refletir: “É verdade que existem outras culturas além da escolar, mas não existe cultura sem formação retórica. E aprender a arte de bem dizer é já e também aprender a ser.” (REBOUL, introdução, 2004 pág. XXII).

Onde cabe retórica? Por que estudar retórica? Para quê estudar retórica? Quais os benefícios que ela traria para a sociedade? São indagações que assolam os que ainda não

conhecem essa arte. Na obra *Atos de Retórica*, Campbell (2015) defende, no epílogo, a ideia de que o conhecimento da retórica nos levaria a explorar recursos linguísticos, à compreensão da história do pensamento humano, e, por fim, defende que:

Estudo retórica a fim de entender o que o ser humano significa, para nadar na linguagem e usar e ser usada por ela. (...) Compartilho com Platão a crença de que ela tem a capacidade de fomentar e racionalizar o maior dos males humanos. (CAMPBELL, HUXMAN, BURKHOLDER, 2015, p. 299-300).

É evidente que se pode perceber a retórica como algo que, embora contenha um grau de sofisticação acadêmica, está presente no cotidiano. Usa-se a retórica perenemente sem muitas vezes percebê-la, pois, como postulou Ferreira (2010), somos seres retóricos, isto é, a retórica é inerente a nossa natureza social.

Perde-se muito em não ter a retórica na prática docente, ainda mais num tempo em que seu sentido original foi perdido, tomando outro rumo e tornando-se pejorativo. Para muitos, a retórica tem um sentido superficial ou falso.

Assim como a retórica perdeu seu sentido, muitos acontecimentos na História da humanidade também se perderam. Na antiguidade, a música, por exemplo, fazia parte de um todo, juntamente das atividades ligadas ao teatro e à dança. As tragédias gregas eram todas cantadas ao som de liras e cítaras. No entanto, com o passar dos anos e dos períodos que a humanidade vivenciou, a música foi, de certa forma, apartada das outras atividades. Na Idade Média, foi dicotomizada; quando não pertencia à Igreja, era considerada profana. Se houver uma minuciosa análise das “divisões” de certos acontecimentos e fatos da história, pode-se até dizer que, tudo que era *bom* e de proveito para os respectivos poderosos de cada época, mantinha-se, e o que não era, podendo, de alguma forma, levar sabedoria e discernimento aos demais, era evitado, apartado. Assim, “os grandes” permaneceriam por mais tempo no poder. E não foi diferente na área da educação formal e em tantas outras áreas.

Uma reflexão pertinente na área da saúde, por exemplo, seria dizer que antigamente havia os chamados médicos da família. Era um só profissional que tratava das enfermidades de toda a família. Hoje, há várias especialidades, e não que isso seja ruim, mas, como bem sabemos, consultamos um profissional para sanar um problema e, muitas vezes, o que acontece é que o remédio prescrito para uma enfermidade acaba nos levando a outra enfermidade e à necessidade de consultar um outros profissionais.

Dentre todas essas situações, uma das piores é que, atualmente, vivenciamos uma decadência na área da educação, com disciplinas sendo extintas das grades curriculares. O resultado não poderia ser outro: pessoas e profissionais mal-informados e mal preparados. Justamente por este motivo, a retórica deveria fazer parte da grade curricular de qualquer indivíduo, desde o primeiro momento do ingresso escolar. Ela seria, sem dúvida, um escudo para ser usado diante de tanta falta de informação, de tantos preconceitos que a sociedade vive hoje.

2.1.3 – O *pathos* na música e a retórica das paixões

A música é uma das formas de expressão e manifestação cultural e sua relação com o homem é mais longínqua do que imaginamos. Porém, essa ligação se enfraqueceu com a evolução humana e com a transformação “obrigatória” para a chamada “modernidade”. Os filósofos⁴⁰ Nietzsche⁴¹ e Rousseau⁴² já pensavam o quanto essa conexão enfraqueceu e o quanto a história do Ocidente declinou, principalmente no liame da vida humana entre a natureza e a cultura. Ambos consideraram que a queda se deu pela forma da construção de uma civilização desequilibra, desmedida ao ponto de transgredir a imagem do ser humano em um ser racional, capaz de dominar, e até de corrigir, a realidade que lhes resiste. Nietzsche nomeia esta perspectiva de “racionalismo socrático” ao analisar estes sintomas na percepção da arte e, sobretudo, da música: “Tudo deve ser inteligível para ser belo”.

Rousseau, em 1750, publicou uma resposta à Académie des sciences, arts et belles-letters de Dijon em defesa da sua ideia acerca dos “efeitos colaterais negativos” do progresso civilizacional. Defendeu no *Discours sur les sciences et les arts* que o aprimoramento das artes não cooperou em conter a fragmentação crescente e a alienação da sociedade do século XVIII. Tais mudanças, segundo seu ponto de vista, só favoreceram para o enaltecer as vaidades,

⁴⁰ BRANCO, Maria João Mayer. A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau). Dossiê Nietzsche e a música, *Cad. Nietzsche*, 38 (1), Jan-Apr 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-82422017v3801mjmb>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁴¹ Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, escritor e crítico alemão que exerceu grande influência no Ocidente. Sua obra mais conhecida é “Assim Falava Zaratustra”. O pensador estendeu sua influência para além da filosofia, penetrando na literatura, poesia e todos os âmbitos das belas artes. FRAZÃO, Dilva. FRIEDRICH NIETZSCHE. In: E-biografia, 16 abr. 2019. Disponível em: www.ebiografia.com/friedrich_nietzsche. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁴² Jean Jacques Rousseau (1712-1778) foi um destacado filósofo social e escritor suíço. O mais radical e popular dos filósofos que participaram do movimento intelectual do século XVIII – o Iluminismo. JEAN-JACQUES ROUSSEAU. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jean-jacques-rousseau/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

aparências, acarretando o triunfo da frivolidade e da opinião. Suas ideias eram direcionadas a um progresso moral da civilização, rumo ao saber e ao conhecimento, e foram expressas substancialmente no Ensaio sobre a origem das línguas e nas contemplanções no entorno da música, bem como no nascimento da Tragédia, em que determinou um confronto entre história da música e a história da civilização ocidental.

Suas considerações apontam para a importância geral da música sobre as condições em que eram compostas e como a sociedade as escutavam. A crise da cultura suscitada pela ideologia do progresso e pela tendência racionalista também é associada por Rousseau como o declínio da música (e da linguagem), da qual sucedeu a desvalorização da melodia em favor da harmonia porque a melodia foi esquecida pelo músico. Segundo ele, limitada ao efeito puramente físico da vibração dos sons, a música foi privada dos efeitos morais que produzia quando era duplamente a voz da natureza.

Em *A Gaia Ciência*, Nietzsche recomenda três formas de aprender a ouvir música, em que suscita o movimento passional. A primeira fórmula é “delimitar um pedaço da música como uma vida em si”, depois, praticar o esforço e boa vontade para suportar a estranheza de início e, por fim, a “comunhão” que faremos com ela ao ponto de não suportar mais sua ausência. A escuta musical proposta pelo filósofo não se restringe apenas ao primeiro contato com a música. Ela consiste em um exercício contínuo e, em nenhum momento, aponta para conhecimentos pré-determinados. Pelo contrário, defendeu a experiência de ouvir música é algo que requer aprendizagem e isso está ao alcance de qualquer cidadão.

A relação entre música/ouvinte é congênere de ser humano para ser humano. A melodia é descrita como um ser vivo ou dotado de “uma vida em si”, capaz de suscitar, repetida e inesgotavelmente, o fascínio e até o amor de quem a escuta. Sua visão em relação à música está associada ao cultivo do amor. O amor descrito não é somente aquele que sentimos por outra pessoa, e sim aquele que encontramos a nós mesmos, a nossa descoberta. Afirma que essa aprendizagem se faz necessária porque o amor é capaz de nos transformar e despertar em nós os sentimentos mais sublimes, como a bondade e a gratidão.

O objetivo principal do texto é exatamente este: suscitar o amor. Seja ele por outra pessoa, por coisas ou por nós mesmos. Nietzsche dirigiu críticas à Rousseau no decorrer de sua obra, porém, houve uma aproximação destes filósofos: os dois textos acima mencionados. Neles, ambos expuseram dois pensamentos fundamentais – que já os preocupavam naquela época e ainda são questões da contemporaneidade: o amor pela música e a preocupação que partilham com a crise e o destino da nossa civilização.

O filósofo Aristóteles, nascido em Estagira, pertencente ao Império Macedônico, no ano de 384 a.C, discípulo de Platão e um grande pensador, iniciou o período sistemático da Filosofia. Dedicou-se ao estudo da lógica e, com a arte retórica, sintetizou e apurou as visões dos estudos retóricos de seu tempo, segundo Ferreira (2010). Seus pensamentos e conhecimentos empíricos influenciaram e contribuíram para elementos estudados até hoje na gramática, filosofia, lógica e estilística. Escreveu vários textos e tratados, divididos em livros e tomos, dentre elas a *Retórica*⁴³ e a *Retórica das Paixões*⁴⁴. Seu legado inspirou grandes estudiosos a se debruçarem sobre suas criações, que resultaram em ilustres obras, sobretudo, os estudos da retórica.

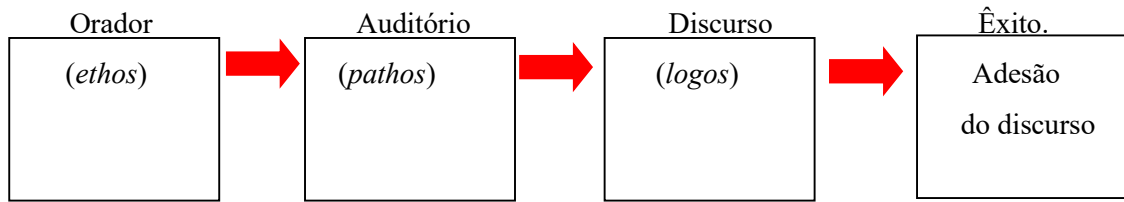
A retórica ganhou, infelizmente, um sentido longe de ser verdadeiramente o seu, pois, para muitos, ela ocupa um lugar obscuro e desconhecido, embora tenhamos contato com ela diariamente, sem ao menos ter consciência disso. Bem longe destes adjetivos, entendemos, com os estudos assimilados de todas as obras lidas ao longo do trabalho, que a retórica tem como função persuadir, convencer através do discurso. O processo persuasivo transcorre quando usamos das três provas retórica citadas por Aristóteles (2011, livro I, cap. 2, 135a, p. 45):

1. O primeiro depende do caráter moral do orador: o *ethos*.
2. O segundo, de levar o auditório a uma certa disposição: o *pathos*.
3. O terceiro, do próprio discurso no que diz respeito ao que demonstra ou parece demonstrar: o *logos*.

Um orador (*ethos*) bem preparado e competente, conhecendo seu auditório (*pathos*) e seguro de seu discurso (*logos*), certamente obterá êxito no seu objetivo final: persuadir pelo discurso.

⁴³ ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

⁴⁴ ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



Em grego, *Pathos*, de acordo com Ferreira (2010), está ligado a um argumento de natureza psicológica, vinculada à afetividade. Para o autor, o argumento atinge o auditório e provoca um conjunto de paixões, sentimentos, emoções que o orador consegue instaurar em seus ouvintes. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca⁴⁵ (1996, p. 16), dois notáveis especialistas em retórica da contemporaneidade, em seu tratado, apontam que “toda a argumentação visa a aumentar a adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual”, “para argumentar é necessário ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental” (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 18).

As paixões “são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer” (ARISTÓTELES, 2000). Na retórica, notadamente, as paixões são entendidas como “resposta a outra pessoa, e mais precisamente à representação que ela faz de nós em seu espírito. As paixões refletem, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que são para nós, realmente ou no domínio de nossa imaginação.” (MEYER, 2000, p. XLI). Sendo assim, nesse campo do saber, as paixões estão relacionadas a situações transitórias, provocadas pelo orador; por essa razão, não são entendidas como virtudes ou vícios permanentes. (cf. FONSECA, 2000, p. XV).

O compositor francês Jean Jean-Philippe Rameau (25.09.1683 – 12.09.1764), nascido em Dijon, defendia que a música estava intrínseca em um princípio físico universal, passível de ser estudada cientificamente; consiste em uma estabilidade matemática; está para além, ou é condição, das circunstâncias temporais a que qualquer melodia está sujeita. Para Rousseau, era uma capacidade humana de expressar suas paixões através da voz. Seu ponto de vista aponta, ao certo, o declínio de um momento da história em que se tentavam materializar todas as coisas condizentes à alma, na qual todos os assuntos humanos eram vistos como naturalistas da física. Defende que nossa sensibilidade à música não é um fenômeno estritamente natural, porque a

⁴⁵ PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

física do som não apresenta um estudo satisfatório para a origem da música nem para o prazer que direcionamos a ela. A música atinge, segundo ele, os nossos sentimentos, nossas afeições; é um elo entre as coisas da divindade e nós. Ao passo que desprezamos a música e seu poder, caminharemos contrário ao verdadeiro sentido e princípios, e é a melodia que desperta as nossas paixões; é onde nos encontramos e mergulhamos mais fundo dentro de nós mesmos.

Sobre as paixões, a Professora Maria Flávia Figueiredo (2019), no artigo “A trajetória da paixões”⁴⁶, discute sobre as paixões que são expostas como pares opostos de emoções. As paixões, como afirma a autora, compõem em um arcabouço no qual se inserem as mais diversas nuances dos estados da alma humana. Vejamos uma breve explicação sobre as 14 paixões:

- **Cólera:** é a ânsia de vingança, acompanhada de tristeza, causada por desdém em relação ao outro ou aos que são seus queridos. Equivale na tentação de causar desgosto ao outro. Tange, portanto, ao pessoal, a questões particulares entre sujeitos.
- **Calma:** oposto da cólera. Inibição, o apaziguamento da cólera.
- **Amor:** é querer para alguém, próximo ou distante, algo de bom e fazer o possível para que isso aconteça. É a aliança que une ao outro.
- **Ódio:** é desassociado. É a vontade de querer causar mal ao outro. Difere-se da cólera porque o ódio diz respeito à inimizade em relação ao geral, às classes, não ao particular. O encolerizado quer que o causador de seu tormento sinta, em seu lugar, seu mal, enquanto quem sente ódio deseja que seu alvo desapareça.
- **Temor:** uma dor ou distúrbio decorrente da projeção. Certo desgosto ou preocupação de um mal iminente que tem caracterização destrutiva e penosa. É acompanhado de uma expectativa. Temem-se, assim, os maus que podem nos arruinar ou arruinar o próximo.
- **Confiança (segurança):** oposta ao medo, é um sentimento acompanhado da esperança.
- **Vergonha:** valorização das faltas, acompanhadas de dor ou perturbação, seja para nós ou para outrem. É o valor da imagem criada de nós para o outro.

⁴⁶ FIGUEIREDO, Maria Flávia. A trajetória das paixões: Aristóteles, a Retórica das Paixões e suas implicações no contexto discursivo/argumentativo. *Sinergia* – Revista científica do Instituto Federal de São Paulo, v. 20: Edição Especial - Comunicação Científica, Cognição e Persuasão, 2019. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/sinergia/article/view/1101>. Acesso em: 17 jul. 2021.

- **Impudência (desvergonha):** é a imagem que o outro cria de nós acompanhada de indiferença. Deflagra a posição de superioridade em que nos colocamos em relação ao julgamento do outro.
- **Favor:** ato de caridade, bondade desinteressada para o bem alheio.
- **Compaixão (piedade):** sentimento de dor, clemência causado por um mal alheio, destrutivo e doloroso, imerecidamente a um desconhecido ou alguém próximo.
- **Indignação:** dor ao destino de alguém que não o mereceu.
- **Inveja:** angústia perturbadora à sorte alheia. Tal angústia é sentida de a sorte de outrem. É a vontade de destruir, tirar algo de alguém.
- **Emulação:** movimento de imitação ao outro. Não é inveja. É um sentimento de impotência relacionado ao que o outro tem e que não está no nosso alcance.
- **Desprezo:** antítese da emulação. Sente desprezo aquelas pessoas que são imitadas porque “julgam” quaisquer males (defeitos e desvantagens) em relação ao imitador. Assim, o desprezo pressupõe que o outro não merece o que tem pelo fato de ser inferior ao seu destino.

No universo retórico, o orador (compositor, cantor) concebe (cria) música com a finalidade de direcionar o auditório a acreditar em uma tese. Precisa, também, encontrar meios de comover e de ensinar. Dessa maneira, a música provoca o *pathos*. Para conquistar atenção, é necessário saber como captá-la, como seletar os artifícios linguísticos necessários à persuasão. Ao abordar temas de problemas sociais, ambientais e políticos, como retratados nas obras de Zé Mira, o orador leva o auditório a refletir/sentir um tema tão polêmico e, ao mesmo tempo, presente na contemporaneidade.

E, portanto, como já disse Rousseau: a música não é um fenômeno puramente físico ou natural, mas moral, quer dizer, cultural. Por essa razão, por ela estar mais distante da razão do que arte e dos sentimentos; o autor defendeu a preeminência da melodia sobre a harmonia. Sua ideia se fundamentava na noção de que as paixões humanas são expressas através na melodia que imita as inflexões da voz humana. Para ele, a melodia é a manifestação máxima, viva, apaixonada, com energia de mais de cem vezes do que a voz falada. A harmonia separa o canto da palavra, e essa separação rompe com a união originária que ligava a música à linguagem – a “origem comum” de “versos, canções e discursos”.

Podemos afirmar que, para Rousseau, na linguagem desencadeada das paixões, da música e da melodia, “nasceu” na expressão de um estado originário da humanidade em que a linguagem não se distinguia do canto. Não que a melodia seja uma forma “natural”, livre de qualquer convenção. Suas reflexões apontaram que a música se encontra no coração em um processo humanização do ser humano. A melodia exterioriza sim as paixões através das imitações de inflexões vocálicas e acentuações que estão intimamente relacionadas à constituição do ser humano como participante de uma comunidade ou de uma cultura.

Essas contemplações estão totalmente atreladas às suas ideias de que devemos nos educar ao ouvir música: aprender, sentir e descobrir-se. As inflexões vocais tocam os ouvidos e veiculam um ser semelhante a nós mesmos, porque, para ele, os ouvidos são os “órgãos da alma”. Portanto, a voz da fala e do canto têm antes origem nas paixões, às quais Rousseau também chama “necessidades morais”. Por outro lado, as atividades desconectadas à sobrevivência são mudas e solitárias; as que estão relacionadas com as paixões são comuns uns aos outros porque nos ligam, nos fazem enxergar no outro.

A voz, como vimos, não concebe um fenômeno natural: é, antes de mais nada, algo especificamente humano, no sentido em que só se torna possível pela constituição de uma humanidade comum. Eis o motivo de o Ensaio ter reunido a música e a linguagem, a canção e o discurso, todos constituídos por sons vocais, através da sua relação comum às paixões. Todos interligados e reunidos como algo que é particular à natureza humana, a saber, a capacidade e a necessidade de comunicar-se com o seu semelhante.

CAPÍTULO III – AS PAIXÕES ARISTOTÉLICAS NAS OBRAS DE ZÉ MIRA, AS ANÁLISES RETÓRICAS DAS CANÇÕES

Toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto. Conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura.

(Antônio Alcântara Machado)⁴⁷

3.1.1 – As paixões Aristotélicas nas Obras de Zé Mira

Em 409 a.c., Sófocles resumia, numa fala de Ulisses em Filoctetes, um aforismo que merece reflexão: “Veja que na vida dos homens é a palavra, e não a ação, que conduz tudo”. (Apud Ferreira, 2017). É Ferreira (2017) quem complementa esse pensamento:

De fato, no mostra-esconde do universo do dizer-se, os homens se digladiam e se abraçam com a palavra. Sempre foi assim: muitos e muitos livros foram escritos para nos ensinar fórmulas de bem-dizer, pois, sabemos todos, a palavra impressiona, impacta, consolida o ethos e, em retórica, como na vida, somos considerados ou desconsiderados principalmente por aquilo que dizemos e como dizemos. (FERREIRA, 2017, p. 03).

A retrospectiva histórica do uso da palavra merece sempre importância: bem antes do Romano Cícero, na Grécia antiga, a palavra era o instrumento público por excelência. Hoje, a canção é também um poderoso instrumento público e exerce profunda influência no auditório. A mídia, com todo o poder que adquiriu, abandonou as concepções sobre as reuniões de Ágora, mas, de acordo com o mesmo princípio persuasivo, mantém suas antenas cada vez mais poderosas para alcançar um auditório universal, também cada vez mais complexo e quantitativamente maior.

Falar, porém, sempre inspirou cuidados. Qual a fala cuidadosa da música considerada tipicamente caipira impressiona as mentes dos auditórios da contemporaneidade? Essa questão, embora não se encontre entre as perguntas explícitas de nosso trabalho, sempre esteve no centro das reflexões. O que nos importa, substancialmente, é que falar ou calar tornam-se fundamentos de uma arte fecunda de representação de si e dos outros no mundo (FERREIRA, 2017). Manifestar-se na canção é, como na Grécia antiga, um princípio de *isegoria*: todos têm o direito de manifestar-se, de sustentar-se no princípio legal que coordena o princípio de igualdade de

⁴⁷ <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0829-1.pdf>

todos perante a lei. Para além da lei, há o destemor e necessidade intrínseca de revelar-se como ser humano, o desejo de valer-se livremente das palavras para ressaltar a *parrésia*: “o direito de tomar a palavra com liberdade, franqueza e destemor” (FERREIRA, 2017, p. 46). Julgamos, aqui, que o direito do orador estabelece profunda ligação com Cícero quando se refere ao decoro e à conveniência (*o prépon*). Essa ideia se propagou em muitas obras e citamos, aqui, os conselhos de Albertano de Brescia (1195-1251) para ressaltar a necessária atenção aos componentes essenciais do discurso oratório: *prepón* (o que convém) e *kairós* (no momento oportuno). A consciência do orador, portanto, é fator fundamental para destacar, no auditório, o que considera fundamental para captar a benevolência e os *loci em que se encontra o que que convém* (FERREIRA, 2017, p. 46).

Em resumo, para os propósitos desta dissertação, é importante demonstrar que, desde Cícero (106-43 a.C.) e de Quintiliano (35-95 d.C.), a simplicidade e a objetividade são princípios de busca do orador ideal no conceito de “*bônus discendi*” e, sem menosprezar o florescimento intelectual e afetivo do homem que se manifesta publicamente, todos os pontos vitais de seu existir na terra se vinculam a um período histórico e político muito localizado e potente. Na canção popular, é importante fazer aflorar a necessidade de competência oratória e eloquência eficaz: o orador deve gerir, com arte, técnica, vigor e brevidade as palavras para imprimir sua personalidade e angariar confiança. Como afirmam Ferreira e Mastromauro (2017, p. 47), “a palavra em si não desperta um juízo de valor, mas, se atrelada à voz de quem a emite, torna-se potentemente confiável ou digna de desprezo”. cremos que o maior esforço do compositor/orador caipira é, na luta contra uma mídia consistentemente organizada para difundir o “moderno”, uma guerra retórica que tematiza e circunstancia valores que poderiam ser preservados e legitimados pela difusão possível em nossos dias, ainda que não sejam “escalados” para consumo das grandes massas.

Mostrar a música caipira é, fino modo, uma forma de educação e de preservação historiográfica de uma cultura. O compositor ou intérprete da canção popular caipira, como afirma Quintiliano, em sua obra imortal, *A Instituição Oratória*, para ser “bom orador”, precisa ter exímia habilidade de falar e acrescentar, em sua fala, todas as virtudes do espírito. Esse não é um caminho fácil, pois, como Quintiliano ressalta, as qualidades morais irrepreensíveis (*bônus*), a ampliação da capacidade técnica (*peritus*) e a competência para a exaltação da oratória (*gravitas*) são elementos essenciais e indispensáveis. Nesse sentido, os aspectos éticos e o bem-estar moral foram privilegiados pelo filósofo latino em indicações que se ligam à formação do orador e às instituições de uma formação moral irrepreensível.

Os resultados dessa doutrina ecoam na contemporaneidade e se concentram em um princípio fundamental: o orador não se destaca apenas por seu talento, mas, sim, pela imitação de estratégias utilizadas por outros oradores, pela assimilação e reestruturação de discursos históricos que foram apagados no tempo. Cremos, reafirmamos, que a música caipira, na contemporaneidade, é reverberação do já existente, mas propositalmente relegado a um plano menor e esquecido. É preciso muita retórica para revitalizar a música caipira na cultura brasileira (embora ela exista potentemente), mas, sobretudo, é preciso que, para além da exímia habilidade de falar, o orador consiga demonstrar as virtudes do espírito. A análise, que se desenvolve a seguir, não perde nenhum desses horizontes, amplos e necessários, para a reflexão da influência retórica da música caipira na contemporaneidade brasileira. Na análise, não abandonamos a ideia de Quintiliano (2015, p. 237): “a eloquência não está no gritar intenso, mas, sim, na demonstração do orador culto (em sentido amplo), que prefere ser modesto e saber usar, com tom simples, a diversidade do estilo, a ordenação das ideias e a expressividade necessária a cada gesto oratório.”.

As duas canções estabelecidas para análise (*Garça Branca* e *Tributo ao Rio Paraíba*) foram escritas por Zé Mira entre 1992 e 1997. O orador abordou problemas ecológicos e políticos e tematizou questionamentos que perduram na atualidade. No mais amplo contexto, a Natureza é o mote para o desenrolar dos versos nas canções.

3.1.2 – Análises Retórica das Canções

Canção I - Garça Branca (toada ligeira)⁴⁸

Compositor: Zé Mira – 1993

A garça branca do Paraíba fugiu
 Porque veio a poluição i suas águas atingiu
 É destas águas qui ela sobrevivia
 Os peixe qui ela cumia, do Paraíba sumiu

Vem garça branca
 Vem garça branca
 Voano pelo sereno i posano nas barranca

⁴⁸ BERNARDES, 1999, p.217

A garça branca, essa linda mensagera
 Sóbi o Paraíba acima im busca di cachoera
 À tardizinha ela vorta instritecida
 Perdemo sua partida pela garça boiadera

A garça branca aqui agora vortou di novo
 Dano isperança a seu povo qui este rio ainda não morreu
 Só farta pra nós pô a mão na consciência
 Dessa convalescência qui o Paraíba sofreu

Vem garça branca
 Vem garça branca
 Voano pelo sereno i posano nas barranca

A. O contexto e a questão retórica:

*A garça branca do Paraíba fugiu
 Porque veio a poluição i suas águas atingiu*

Uma ave, um rio e uma questão ecológica formam o cenário. O orador inicia o texto com uma questão e assim é em retórica: todo ato retórico é um exercício verbalizado para dar resposta a uma pergunta, explícita ou implícita (Por que a garça branca desapareceu?). Há uma resposta, aparentemente objetiva (a poluição veio), para uma preocupação sobretudo humana, mas também, e principalmente, política. A ênfase está na adequabilidade da resposta e envolve o auditório de modo mais objetivo nas decisões sobre o que deve ser feito ou não. Por trás das questões políticas, há uma outra, primeira e sempre presente: “*Convém?*”. A decisão se projeta sobre o tempo, que é o futuro, e a complexidade da questão não raro exige que se misturem respostas para questões de fato e de valor à decisão política julgada mais plausível e adequada para uma determinada comunidade. Essas questões de natureza deliberativa tipificam a retórica das assembleias (FERREIRA, 2020).

A poluição é um problema da contemporaneidade. Está em canções populares, como em Purificar o Subaé, de Caetano Veloso (gravada por Maria Bethânia, em 1981, no álbum Alteza), que lamenta o estado do rio que passa por sua terra natal e foi tristemente poluído pelos “malditos”. Roga por sua “gente morena”, que sofre com o descaso das autoridades e das indústrias. O poeta se sente infeliz e fala do “horror de um progresso vazio”. Ferreira e

Magalhães (2020), em *Natureza da Questão Retórica e a felicidade*, refletem a respeito de problemas dessa natureza no ato retórico e veem o discurso como um meio de alicerçar valores:

A eficácia retórica se consolida quando o orador consegue imprimir ao dizer o seu poder de influência. Por isso, praticar a retórica é, com o auxílio forte da percepção, entender, pelo intelecto, que podemos moldar eventos, desejos, verdades e mentiras nos cérebros uns dos outros com primorosa precisão. Exercitar a retórica é, também, dar respostas para questões fundamentais do auditório. As perguntas, sabemos, possuem intencionalidade e, grosso modo, podem ser honestas ou capciosas, bem intencionadas ou irônicas, simples ou complexas. Do mesmo modo, as respostas podem apregoar e alicerçar valores no discurso dominante de uma comunidade humana. Porque os valores são complexos e oscilantes, a estrutura retórica da resposta exige do orador empenho e arte, pois, diante de uma questão, o orador, no ato retórico, irá - sempre - movimentar razão e emoção se o propósito é estabelecer acordos pela demonstração do verossímil. Quando há tensividade retórica, o orador, num contexto em que se situa uma questão, precisa persuadir e, para realizar esse intento, necessita, como afirma Aristóteles (Retórica, I, cap. II), encontrar as provas de persuasão fornecidas pelo discurso, que são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador (*ethos*); outras, no modo como se dispõe o ouvinte (*pathos*); e outras, no próprio discurso (*logo*). As questões e as respostas, nesse plano, situam-se num intrincado contexto retórico e se concretizam favoravelmente quando o outro, depois de ter ouvido o orador, se sente confortável e feliz com as respostas. A felicidade, ressaltamos, é persuasiva. No discurso retórico bem articulado, é potentemente verossímil e fortemente patética. (FERREIRA e MAGALHÃES, *Oralidade, Retórica e Texto*. Arapiraca, Alagoas: Eduneal, 2020, p. 17).

O orador, diante de uma questão de fato, recria a paisagem: não há garças no rio, provavelmente percebida devido às origens do orador, o Paraíba do Sul, que banha os Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, atravessa a região socioeconômica do Vale do Paraíba e é formado pela confluência dos rios Paraitinga e Paraibuna. Há uma cidade no Vale que se chama Guaratinguetá, que significa “muitas garças” (de origem tupi, a palavra é formada pela junção de *gûyrátinga* (garça: literalmente, "pássaro branco"), *gûyrá* (pássaro e *tinga*, branco) e *eté* (muitos). A garça-branca-grande, também conhecida apenas como garça-branca, é uma ave da ordem Pelicaniformes, que pode ser encontrada em todo o Brasil.

Araújo e Nishida⁴⁹ (2007), em estudo sobre as garças no Brasil, sobretudo no Estado da Paraíba, referem-se a um outro Rio Paraíba (do Norte), que possui uma bacia com extensão aproximada de 380 km e percorre trinta e sete municípios. Os autores elencam sete espécies ocorrentes da Família Ardeidae: garçabranca-grande (*Ardea alba* Linnaeus, 1758) lá presentes: garça-branca-pequena (*Egretta thula* Molina, 1782), garça-morena (*Egretta caerulea* Linnaeus, 1758), garça-vaqueira (*Bubulcus ibis* Linnaeus, 1758), socozinho (*Butorides striata* Linnaeus,

⁴⁹ ARAÚJO, Helder F. P. de; NISHIDA, Alberto K. Considerações sobre colônias de garças (Ciconiiformes, Ardeidae) no Estado da Paraíba, Brasil. *Ornithologia*, 2, (1): 34-40, julho 2007. Disponível em: <http://ornithologia.cemave.gov.br/index.php/ornithologia/article/viewFile/35/43>. Acesso em: 17 jul. 2021.

1758), socó-boi (*Tigrisoma lineatum* Boddaert, 1783) e tamatião (*Nycticorax nycticorax* Linnaeus, 1758). Os pesquisadores não registram o tipo de garça boiadeira ou a garça branca pesqueira, citadas por Zé Mira, no depoimento a seguir, ao referir-se à fauna do Vale do Paraíba:

A garça branca qui foi imhora do Vale é a garça pesquera qui é a ligitima. (...) Antigamênti a gênti oiáva nos arrozá tava cheio delas. Dava gosto da gênti vê. Agora não, tá im extinção. Na música eu falo da carrapateira, qui chamo di boiadera, qui é essa qui vévi aqui. Mais ela é migrâti no Vale. (BERNARDES, 1999, p. 216).

A poluição do Rio Paraíba é causada pela proliferação descontrolada das indústrias instaladas no Vale do Paraíba, que descartam dejetos no rio e desbastam as margens. Sem alimento, as garças desaparecem. Como, no plano simbólico, pertence à esfera dos arquétipos psicomotores (como o tigre, o hipopótomo e a serpente), a garça denuncia a degradação, pois, nessa dimensão simbólica, representa a transcendência, a liberdade, a visão de altura, a capacidade de olhar a vida do alto, sem distrair-se ou deixar-se aprisionar pelo mundo cotidiano. A garça⁵⁰, então, simbolicamente, está na dimensão do horizonte aberto, da descoberta e da exploração e vê o mundo numa perspectiva global e abrangente.

O que se observa no contexto da canção é a melancolia gerada pela perda, pelo afastamento do natural do campo e da mudança da paisagem interiorana. Evidentemente, a aparente calma e docilidade contida em uma afirmação simples e direta (as garças desapareceram devido à poluição), há um universo interpretativo paralelo que merece atenção quando analisamos a relação entre a produção da música sertaneja e a compreensão sobre o urbano, o processo de urbanização por parte dos caipiras migrantes e as “garças” humanas que desaparecem da paisagem interiorana. A canção de Zé Mira dialoga com uma outra canção representativa da música caipira e suscita novas reflexões:

*De que me adianta, viver na cidade / Se a felicidade não me acompanhar / Adeus paulistinha, do meu coração / Lá pro meu sertão, eu quero voltar / **Ver a madrugada, quando a passarada / Fazendo alvorada, começa a cantar** / Com satisfação, arreo o burrão/ Cortando estradão, saio a galopar / E vou escutando, o gado berrando / **Sabiá cantando** no jequitibá. (grifos nossos) (GOIÁ⁵¹).*

⁵⁰ ALMEIDA, Catarina. A Garça como símbolo da Biodanza. In: *Biodanza*. Disponível em: www.biodanzacatarinaalmeida.com/simbolobiodanza. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁵¹ PIUNTI, André. Saudade da minha terra. In: *UOL* – Universo Sertanejo, 27 mar. 2011. Disponível em: <https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2011/03/27/saudade-da-minha-terra/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Entre as décadas de 1920 e 1980⁵², ocorreu significativa migração campo-cidade em todo o Brasil, e, sobretudo, na região Sudeste, que é área de ocorrência da cultura caipira. Como as garças, o caipira migrou, empurrado por um *progresso* que, por assim ser considerado, acentuou as diferenças entre o homem do campo e o da cidade, ao valorizar o *modus vivendi* deste último. A própria música sertaneja precisou dialogar com outros ritmos musicais, sobretudo de origem latina (rasqueado, guarânia e o bolero), e esforçar-se para manter a singularidade na considerada, em si, como música caipira. Após os anos 1980, com o enriquecimento dos centros rurais do interior do país por meio do agronegócio, a música caipira, pressionada pela concorrência dos ritmos estrangeiros, sofreu influência até do *country* americano e se distanciou das temáticas frequentemente abordadas até então, como a saudade do campo, a descrição da paisagem rural e a moral caipira. A atual música sertaneja, como a garça, migrou, e, agora, volta-se predominantemente ao tema dos relacionamentos amorosos (TINHORÃO⁵³, 2013).

B. O sistema retórico

*É destas águas qui ela sobrevivia
Os peixe qui ela cumia, do Paraíba sumiu*

*Vem garça branca
Vem garça branca
Voano pelo sereno i posano nas barranca*

Depois de posta a questão, realça-se a *inventio*, momento em que o orador vai buscar o que dizer. A invenção é uma atividade dialética que comporta duas operações: *invenire* (achar) e *iudicare* (julgar). O orador explora a tematização por um meio simbólico: a garça e sua importância na paisagem pantaneira. Vale-se, então, de uma metonímia inicial para, depois, iniciar a *dispositio*: o local físico em que vai colocar o que achou para desenvolver o propósito revelado na *inventio*. A disposição, então, subdivide o discurso em partes pré-estabelecidas e revela a harmonia necessária para persuadir. O orador se vale de versos livres (alterna

⁵² LEITÃO, Jójce Oliveira. A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980. *Confins* – Revista franco-brasileira de geografia, n.30, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/11781>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁵³ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2013.

alexandrinos, decassílabos no quarteto inicial e, depois, no refrão, vale-se de tetrassílabos e de um recurso retórico muito expressivo: a figura de presença, ao repetir “Vem garça branca” e fixar o que diz por meio de aliterações (v, v, v) e exploração de vogais abertas, também aliteradas (a, a, a). É interessante, no plano da elocução, notar a presença das vogais nasais que, poeticamente, é um fenômeno consonântico denominado, na linguística, de murmúrio da vogal nasal ou apenas murmúrio nasal⁵⁴. Essa força fonética que reflete o lamento murmurante caracteriza bem a *elocutio*; é um recurso utilizado pelo orador: encontrar o melhor meio de dizer o que precisa ser dito. A elocução se relaciona objetivamente à invenção e à disposição, pois consiste em revelar o que se “achou” na *inventio* e “colocar” tudo no lugar devido.

Na *dispositio*, então, o poeta amplia sua afirmação inicial que fornece o contexto e a explica já num gesto elocutivo: as garças se foram e os peixes sumiram também. Sem dar uma solução, o poeta dialoga com a garça e, mesmo que saiba da impossibilidade de sobrevivência das aves no espaço poluído, faz prevalecer sua vontade saudosa de tê-la por perto. O murmúrio de lamento percorre os versos iniciais e dão o tom patético necessário: *movere*, comover o auditório. O orador inicia um processo de persuasão que busca despertar no auditório sentimentos que emocionam, que sensibilizam ao, simultaneamente, provocar a inteligência emocional e a racionalidade diante de uma situação conflituosa ligada às ações humanas destrutivas.

No refrão, a ave assume a posição de auditório. Foi o recurso oratório usado na *inventio* para deflagar uma reflexão mais aprofundada sobre o progresso, a perda e os aspectos racionais do desaparecimento da ave. Na *inventio*, ao afirmar e dar causas, o orador interroga o auditório para provocar adesão: É esse o progresso que queremos? A pergunta não está nos versos condensados, mas, sem dúvida, remanesce nas mentes do auditório real, do ouvinte da canção aparentemente tão singela.

“Vem, garça branca” faz sobressair o desejo, *pathos* explícito, e deixa marcas no texto para reafirmar a solidariedade com o ambiente e o próprio auditório. Clamar é um exercício de *movere*, de realçar o que vem da emoção e, sobretudo, de exaltar o lugar da qualidade. A garça, dentre todos os outros pássaros que desapareceram devido à poluição, assume um valor único, raro, e se opõe ao comum, ao vulgar, ao corriqueiro: não é uma ave qualquer.

⁵⁴ MEDEIROS, Beatriz Raposo de. Vogais nasais do Português Brasileiro: reflexões preliminares de uma revisita. *Revista Letras*, v.72, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/7460>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Os versos, claramente epidícticos, centram-se na melancolia do não-mais-ter. Um discurso retórico não pode prescindir de um auditório, pois sempre se argumenta diante de alguém e o orador concentra no próprio auditório os desejos e sua autoridade. O auditório se singulariza e ouve os apelos do poeta. No poema em análise, a prosopopeia utilizada pelo orador empresta à garça sentimentos humanos e atribui qualidades a seres irracionais. Personificada, a garça torna-se o auditório: “Vem, garça branca”, mas, na verdade, é um auditório indireto, pois a intenção do orador é dirigir-se a um público mais amplo, real, não personificado, virtual, mas constituído de seres humanos postos em reflexão. A intencionalidade do autor conclama, poeticamente, o *pathos*: é assim, mas não deveria. A partida da garça leva a calma, esconde a tristeza e a raiva dos poluidores. A ave, auditório fictício e metafórico, pode “voar pelo sereno”, pode “pousar na barranca”, mas precisaria de argumentos, pelo menos verossímeis, para retornar. O auditório real entende que o orador o remete para o futuro, quer que atue como assembleia: diante de uma causa que aponta para o futuro, reflitam sobre o útil, o conveniente e sobre o prejudicial e nocivo para a sociedade. O poeta clama pela ave, mas, sobretudo, pela reflexão de um auditório real que precisa ser movido pela paixão do amor à própria natureza.

C. Movimentos patéticos

A garça branca, essa linda mensagera
Sóbi o Paraíba acima im busca di cachoera
À tardizinha ela vorta instritecida
Perdemo sua partida pela garça boiadera

No corpo ético aristotélico, sobretudo em *Ética a Nicômaco*, as virtudes e os vícios humanos são refletidos sob perspectivas diversas: origens, funções, conflitos e superações necessárias para atingir a *eudaimonia*, a felicidade. A intenção prioritária do homem, com suas ações viciosas ou virtuosas, é felicidade, o fim de todas as ações humanas. Compreende a virtude como um contínuo equilíbrio entre a paixão e a razão e disso decorre, no plano antropológico e político, a infelicidade ou a felicidade. A garça é simbólica e “mesagera” e voa para um lugar em que se sinta mais feliz e confortável: a “cachoera”, também metaforicamente simbolizada no poema como um lugar possível de saciar desejos, trazer conforto físico e material, mas, em outro plano, conforto ligado à paz e à felicidade (*À tardizinha ela vorta intristecida*). Como a garça, numa dimensão arquetípica, simbólica, representa a transcendência, a liberdade, a visão de altura, a capacidade de olhar a vida desde o alto, volta

entristecida. Para o auditório real, a desolação da paisagem desperta paixões diferenciadas: o temor diante da expectativa de sofrer algum mal capaz de aniquilar, pela destruição da natureza, o próprio homem. O medo é acompanhado da expectativa do sofrer. A tristeza da ave que volta é a mesma tristeza do auditório consciente de que está exposto a um perigo de destruição da própria humanidade.

A garça boiadeira (ou vaqueira) não é a mesma garça branca. Existente em todo o Brasil; é uma ave insetívora, porém oportunista, que caça seu alimento longe da água. A bióloga da Agência Estadual de Meio Ambiente de Pernambuco, Samanta Della Bella, afirma que essas garças têm 80% de sua dieta baseada em insetos, entre os quais pragas encontradas nas pastagens e na terra revolvida por máquinas nas áreas de cultivo. Por ser oportunista, por vezes também se alimenta de anfíbios, répteis, mamíferos de pequeno porte, aves e peixes. É comum encontrar a garça-vaqueira ao lado do gado para alimentar-se dos carrapatos que se desprendem do corpo do animal. Comem também cigarrinhas-das-pastagens e insetos que se não combatidos; reduzem drasticamente as gramíneas e comprometem a alimentação do gado. Para o orador, as garças boiadeiras são segundas, produtos inevitáveis do desmatamento e da poluição. Não há um lamento explícito nos versos do poema, mas há um pesar dos benefícios causados à alma pela garça branca e pela garça boiadeira. Aristóteles (Cap. II, p. 117, 2017,) nos diz que a necessidade é a tendência natural acompanhada de pena, quando não satisfeitas. “Tais são os desejos como o amor que sentimos nos sofrimentos físicos e nos perigos. Com efeito, quem corre um perigo, como o que sente pena sente desejos.”.

Se a garça branca está na dimensão do horizonte aberto e infinito, na descoberta e exploração, observando os acontecimentos numa perspectiva global e abrangente, é fundamental que volte:

*A garça branca aqui agora vortou di novo
Dano isperança a seu povo qui este rio ainda não morreu
Só farta pra nós pô a mão na consciência
Dessa convalescência qui o Paraíba sofreu*

*Vem garça branca
Vem garça branca
Voano pelo sereno i posano nas barranca*

Simbólica, a garça traz esperança, a crença emocional na possibilidade de resultados positivos relacionados com eventos e circunstâncias da vida pessoal. A esperança requer uma certa perseverança, isto é, acreditar que algo é possível, mesmo quando há indicações do contrário. O sentido de crença deste sentimento o aproxima muito dos significados atribuídos à fé. Aristóteles (Cap V, p. 111) afirma que, depois de expostas à natureza do temor, a confiança traz ao homem a esperança de que “as coisas que nos podem salvar estão próximas e de que não existem ou estão longe as que temos que temer.”.

No plano religioso, a esperança, ao lado da Fé do Amor, é uma das três virtudes teológicas do Cristianismo. É ela que fomenta a confiança dos cristãos que desejam e esperam de Deus a vida eterna e o Reino de Deus como a felicidade última. O Professor de história, Rainer Sousa⁵⁵, explica que a caixa de Pandora, na mitologia grega, representa a existência da mulher e dos vários males do mundo que são explicados e a esperança foi o único “dom” preservado. Pandora foi uma mulher dotada, criada por Zeus (o deus de todos os deuses), para agradar os homens. E Zeus, a fim de vingar-se de Prometeu – que entregara aos homens a capacidade de controlar o fogo –, oferece Pandora a Epimeteu, irmão de Prometeu. Antes disso, Prometeu recusou a jovem de Zeus, temendo que ela fizesse parte de algum plano de vingança da divindade roubada. Ao aceitar Pandora, Epimeteu também ganhou uma caixa onde estavam contidos vários males físicos e espirituais que poderiam acometer o mundo. Foi alertado de que, em hipótese alguma, poderia abrir a caixa. Com isso, mantinham-na em segurança, na sua morada, sob a proteção de duas gralhas barulhentas.

Pandora se aproveitou de sua formosura para persuadir o marido a dar fim nas duas gralhas que lhe causam pavor e, atendendo ao pedido da esposa, após ter mantido relações com ela, caiu em um sono profundo. Pandora não conteve sua curiosidade, abriu a caixa proibida e libertou todos os males e doenças que atormentariam o Homem. Apressou-se em fechar quando se deu conta do erro que cometera, e, com isso, conseguiu preservar o único dom positivo que fora depositado no recipiente: a esperança. Dessa forma, o mito da Caixa de Pandora explica como o Homem é capaz de manter-se perseverante mesmo quando as situações se mostram bastante adversas. Além disso, esse mesmo mito explora a construção da identidade feminina como sendo marcada pela sensualidade e o poder de dissimulação. Com estes bens, foi dado início aos tempos de inocência e ventura, conhecidos como Idade de Ouro.

⁵⁵ SOUSA, Rainer Gonçalves. "A Caixa de Pandora". In: *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/a-caixa-pandora.htm>. Acesso em: 17 abr. 2021.

*Só farta pra nós pô a mão na consciência,
dessa convalescência qui o Paraíba sofreu
Vem garça branca, vem garça branca,
voano pelo sereno i posano nas barranca.*

Nos versos, a esperança toma um rumo que se liga à conscientização: “Só farta”. Fica evidente a esperança aí renovada, porque o retorno da garça é o sinal de que o rio não morreu. E quando discursa que *Só farta pra nós pô a mão na consciência, dessa convalescência qui o Paraíba sofreu*, seu objetivo é de *docere* (ensinar), alertar que o rio teve uma convalescência. Essa esperança fica bem clara no refrão, quando convoca a presença da garça para pousar nas barrancas do rio: *Vem garça branca, vem garça branca, voano pelo sereno i posano nas barranca*. Esse chamado não deixa de ser a calma, a esperança de que o rio vai superar a poluição e a que a ave voltará a voar pelo sereno. A dor da perda da garça, pela poluição do rio, dá lugar para a calma, esperança de um rio em convalescência.

Canção II – Tributo ao Rio Paraíba (cururu)⁵⁶

Compositor: Zé Mira – 1993

Rio Paraíba, meu Paraíba	}	REFRÃO
Peço às otoridádi		
Qui não dexe ocê marrê		
Rio Paraíba, meu Paraíba		
Estas águas tão serena		
Fáiz párti do nosso vivê		

Meu sinhô presta atenção
 Iscúti o qui eu vô dizê
 Tem um doênti im nosso meio
 Ele não pódi marrê
 Vô pidi ao nosso prefeito
 Pra sarvá esse paciênti
 Só dependi di você
 Não tem remédio i nem médico
 Qui faça ele vivê

REFRÃO
 Aquelas águas cristalina
 Qui vem do nosso sertão
 Quando caí no Paraíba
 No meio da poluição
 Vô pidi pro industrial
 Qui eles tenha compaixão
 Ajúdi sarvá o Paraíba
 I a nossa população

REFRÃO
 Há vinte anos atrás
 Dava inté gosto di vê
 Era cheio di pescado
 Pegano pexe pra cumê
 Quando ele sintia sede
 Apanhava água pra bebê

⁵⁶ BERNARDES, 1999, p.218

Agora ocê poluído
Abandonaro você

REFRÃO

I tamém aos vereadô
Deputado estadual
I ao vosso governadô
Sarvê nosso Paraíba
Qui fica aqui no interiô
É o “dão” da natureza
Dado pur nosso Sinhô

A. O contexto e a questão retórica:

Rio Paraíba, meu Paraíba...
Peço as otoridádi
Qui não dexe ocê morre
Rio Paraíba, meu paraíba...
Estas águas tão serena
Fáiz párti do nosso vive

Rio Paraíba, meu Paraíba (sentimento de posse (meu)).

A água é fonte de vida. Toda e qualquer espécie terrestre não sobrevive sem água. Em 2020, o site da revista Galileu⁵⁷ divulgou uma matéria a respeito das condições da Terra há três bilhões de anos. O estudo se baseou em um artigo publicado na revista *Nature Geoscience*, que trouxe à tona uma hipótese sobre o passado da Terra. De acordo com a matéria, pesquisadores analisaram a composição de algumas rochas na região noroeste do Outback, na Austrália, área que milhões de anos atrás esteve coberta de água. Baseados nos estudos, chegaram à conclusão de que, há 3,2 bilhões de anos, a Terra era coberta totalmente com água. Porém, a natureza vem sofrendo com o crescimento da população terrestre, com a alta demanda

⁵⁷ PLANETA TERRA era completamente coberto por água há 3 bilhões de anos. In: *Revista Galileu*, 03 mar. 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2020/03/planeta-terra-era-completamente-coberto-por-agua-ha-3-bilhoes-de-anos.html>. Acesso em: 17 jul. 2021.

das indústrias e com a interferência humana desenfreada. As chuvas já não são mais frequentes e, conseqüentemente, as cabeceiras dos rios já não são mais abastecidas como outrora.

Um dos rios que sofreu (e ainda pede socorro) é o Rio Paraíba do Sul. O rio Paraíba do Sul nasce no Estado de São Paulo e abastece ainda parte dos Estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro, com aproximadamente 60mil km² de extensão. De acordo com o site Toda Matéria⁵⁸, sua bacia hidrográfica é uma das mais importantes do Brasil. Está inserido na região da Bacia Hidrográfica do Atlântico Sudeste e tem esse nome porque é um dos rios mais importantes da região Sudeste, além de encontrar-se em uma das áreas mais populosas e desenvolvidas do país, de grande importância socioeconômica. Abastece as usinas de Paraibuna, Usina de Santa Branca e Usina Funil. Em contrapartida, o Rio Paraíba, há tempos, sofre com a poluição. Transtornos com a poluição e o desmatamento em torno do rio vêm causando prejuízos ao Bioma da região, a Mata Atlântica. Os dejetos das cidades e das indústrias localizadas às suas margens contribuem para sua destruição.

O que observamos no contexto da canção é a prostração gerada pela poluição do rio que, para o orador, é tão “meu”, e pela morte do rio. Zé Mira é o típico caipira que sente saudade e se torna porta-voz da agonia da natureza. Para Cândido (2010, p. 22), a palavra caipira não permite ambigüidades: descreve sempre um modo de ser e não uma raça; restringe-se à cultura desenvolvida na área de influência histórica paulista a partir do contato dos bandeirantes com os indígenas logo nos primeiros séculos da colonização.

Antônio Cândido (2010), ao retratar o caipira da contemporaneidade, enfatiza o tipo de economia semifechada em que a cultura caipira se firmou em São Paulo. Relembra que a sociedade paulista foi formada por bandeirantes e fazendeiros que exploravam escravos e colonos enquanto os caipiras praticavam a agricultura de subsistência: caça, pesca, indústria caseira e trocas próprias da solidariedade interfamiliar e vicinal. Depois, vivenciaram traços de permanência e mudança simultâneas: passaram de uma economia autossuficiente para a do capitalismo, com destruição dos meios de subsistência e das formas de concepção do mundo. A luta para não passar fome se intensificou, e a dieta do caipira se tornou mal equilibrada. Antônio Cândido (2010) ainda avalia a migração para o meio urbano quando a autossuficiência dos caipiras é substituída pela aceleração do ritmo de trabalho e pela proletarização. Desse modo, muitos caipiras passaram a trabalhar em zonas da agricultura moderna e com a concentração do latifúndio cafeeiro. Em função da nova cultura material, sofreram degradação

⁵⁸ BACIA DO RIO PARAÍBA DO SUL. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/bacia-do-rio-paraiba-do-sul/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

econômica e, envoltos em uma “utopia retrospectiva”, projetavam-se num passado de abundância, solidariedade e sabedoria.

Como na canção, Candido (1964) enfatiza que seu olhar deve ceder a palavra ao político, em busca de soluções para os problemas dos caipiras.

Peço às otoridádi

Do latim *petitus*, a palavra pedido significa requerer, solicitar, clamar. O clamor está, inclusive, presente na Bíblia, em várias passagens, como em Timóteo⁵⁹:

2:1-14: Antes de tudo, recomendo que se façam súplicas, orações, intercessões e ações de graças, em favor de todas as pessoas; pelos reis e por todos os que exercem autoridade, para que tenhamos uma vida tranquila e pacífica, com toda a piedade e dignidade. Isto é bom e agradável diante de Deus, nosso Salvador, ...

As passagens bíblicas demonstram a posição do homem (criação, imagem e semelhança de Deus) clamando a Deus, o criador, em favor da humanidade, em favor do próximo. É o homem que se diminui perante Deus para solicitar ajuda, não só aos necessitados, mas, como cita a passagem acima, *pelos reis e por todos os que exercem autoridade, para que tenhamos uma vida tranquila e pacífica, com toda a piedade e dignidade.*

Na música em questão, o homem, diante da autoridade, não se sente capaz de resolver um conflito inicial: o Paraíba agoniza. Em retórica, toda palavra é carregada de sentidos e sentimentos. É, através da força da palavra, que o orador se vale para movimentar os valores e as paixões do auditório. Clamar às autoridades mostra o orador como alguém oprimido, pequeno diante de uma situação tão complexa que é a da agonia do rio.

Na obra *A Retórica do Opressor*⁶⁰, Bracarense e Ferreira (2010, p. 151) versam sobre a retórica do poder. Explicam que o orador, no momento da *actio* (último ato do discurso retórico), precisa analisar e selecionar muito bem suas escolhas discursivas, porque são elas que estarão no centro das negociações. O orador, portanto, não pode negligenciar. A construção do seu *ethos* está, como denominado pela pragmática, em “preservação da face”, impressos todos os seus argumentos que visam assegurar uma boa transmissão entre orador/auditório. Essas

⁵⁹ 1 TIMÓTEO 2:1-14. In: *Bíblia on*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/1_timoteo_2_1-14/. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁶⁰ BRACARENSE, Luciana; FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Retórica do opressor*. São Paulo: LPB, 2010.

escolhas são as “fontes de poder” do orador. Todos os traços de humildade, passividade, depressão, arrogância, auto-humilhação etc. apontam o *ethos* do orador.

Qui não dexe ocê morrê

É interessante a constituição do auditório: ao mesmo tempo em que faz um pedido à autoridade, o orador conversa com o rio e se vale de um tratamento coloquial, que indica proximidade (você). A prosopopeia é adequada para os propósitos do orador, porque indica a troca momentânea do auditório. Doente, o rio não é uma entidade física, mas, sim, um ser vivo, em fase terminal, que admite um diálogo entre pares. O orador se vale dessa figura de linguagem para personificar (do grego, *prosopopoiia*, que quer dizer exatamente “personificação”). É uma figura usada para tornar mais dramática a comunicação.

Estas águas tão serenas

O orador faz intertextualidade com a canção Chalana. Composta, em 1943, pelo acordeonista ítalo-brasileiro, Mário Zan (09/12/20 – 09/11/06), a canção é considerada o símbolo do pantanal. Zan relembra uma viagem, nos anos de 1943, 1944, em que conheceu uma moça com quem acabou mantendo um namoro. A moça, porém, foi embora pelas “águas tão serenas”, sem se despedir do orador. Chalana, segundo José Hamilton Ribeiro, em uma entrevista para o site Correio de Corumbá⁶¹, era de tábua cerrada, para diferenciar da canoa ou piroga, feitas de um pau só, escavadas no tronco de uma árvore. Hoje, talvez até por influência da música, chama-se de chalana embarcações de madeira, com motor de centro, usados por pescadores e para vários tipos de transportes.

Chalana termina com *vai levando o meu amor. Rio Paraíba com Fáz parti do nosso vivê*. Notamos que, em ambas, o rio “leva” um amor embora. Em Chalana, foi a moça, o amor que partiu rio acima, e, em Rio Paraíba, o orador aponta, de forma intrínseca, o amor pelo rio, integrado ao viver, parte constituinte de um todo em que homem e rio se confundem na paisagem humanizada. Levando em consideração as datas das canções (Chalana, 1943, e Rio Paraíba, 1993), os oradores ressaltam a perda. É a melancolia presente nas duas canções que

⁶¹ A VERDADEIRA ORIGEM DA MÚSICA CHALANA DE MÁRIO ZAN. In: *Correio de Corumbá*. Disponível em: <http://www.correiodecorumba.com.br/index.php?s=noticia&id=15265>. Acesso em: 17 jul. 2021.

traduz uma melancolia atávica, impotente diante da força dos desejos e da destruição do que é humano ou quase humano para os oradores.

Fáiz párti do nosso vivê

A integração do homem com a natureza está vinculada às crenças e à religiosidade. De acordo com Danilo Cezar Cabral (2018), em matéria para o site da revista Super Interessante⁶², na mitologia celta, por exemplo, encontramos várias entidades que eram “encarregadas” de proteger a natureza e eram cultuadas de diversas formas. Os celtas viveram seu auge no século 4 a.C.; ocupavam o Noroeste do continente europeu e as ilhas britânicas e pulverizaram lendas e deuses diferentes: **Sucellus**: às vezes descrito como o rei dos deuses, representa a fertilidade e carrega um grande martelo de cabo longo para golpear a terra e despertar as plantas; **Cernunnos**: um dos mais antigos deuses celtas, tem orelhas e chifres de um cervo. É o senhor dos animais, muitas vezes representado ao lado deles, alimentando-os.

Outra relação da natureza com o homem é apontada na chamada “Oração do Nilo”⁶³. Segundo o Professor Rainer Silva (2008), os egípcios atribuíam ao Rio Nilo a responsabilidade por toda a sustentação de seu povo, conforme suas frases: “*Salve, tu, Nilo! / Que te manifestas nesta terra / E vens dar vida ao Egito!*”. “*Tu fazes viver todo o gado... Nenhum pássaro pousa nas colheitas... Tu crias o trigo, fazes nascer o grão*”. Percebe-se o quanto os egípcios acreditavam que o rio não só era responsável por todo o povo, como também dominava a própria natureza. O rio era o sustentáculo, o provedor de vidas.

Em qualquer época, pois, o rio é parte integrante da vida do caipira. Há, nas canções, uma saudade etérea, perfeitamente explicada. O tema “saudade” é recorrente na música sertaneja. Ainda que muitas músicas caipiras tratem exclusivamente de relacionamentos amorosos (“Cabocla Teresa”, “Moreninha Linda”, “Cafezal em flor” etc.), muitas tematizam problemas e conflitos de ordem social e política, responsabilizados pelo processo de migração para enfatizar a relação do homem com seu espaço: a paisagem vista pelo caipira é sempre a

⁶² CABRAL, Danilo Cezar. Quais são os principais deuses celtas? In: *Superinteressante*, 05 nov. 2008 (atualizada em 04 jul. 2018). Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-sao-os-principais-deuses-celtas/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁶³ SOUSA, Rainer. A relação do homem com a natureza. In: *Brasil escola*. Disponível em: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/a-relacao-homem-com-natureza.htm>. Acesso em: 17 jul. 2021.

paisagem rural em conflito com a urbana e com as relações que advêm desse conviver. Por isso, na canção em análise, é muito enfático o verso: **Faiz parte do nosso vivê.**

B. O sistema retórico

Meu sinhô presta atenção

Iscúti o qui eu vô dizê

A retórica opera para produzir sentidos, valores, e movimentar as paixões do auditório. Cria desejo, esforça-se para obter um acordo. O “certo” é construído através da eficácia do discurso que está vinculado à autoridade do orador. De acordo com Bracarense e Ferreira⁶⁴ (2010), as falas se legitimam por contar com representações culturais preexistentes no auditório. Sendo assim, o orador posiciona seu auditório de acordo com seus valores, como: atuar como juízes (justo/injusto); como assembleia (conveniente/ inconveniente), espectadores (analisar/censurar, louvar/vilipendiar). Já na *Inventio*, a frase ***Iscúti o qui eu vô dizê*** mostra o orador em posição de oprimido, porque utiliza-se da força discursiva para pedir atenção, e, ao mesmo tempo, posiciona-se como alguém que tem poder, ele precisa ser escutado. Orador e auditório contam com o poder da retórica para construir seu próprio poder.

A narração vai sustentar uma tese. O orador chama a atenção do auditório. Não mais o rio, mas um reverente “Meu sinhô”. A exortação centra-se no desejo de ser ouvido: “Presta atenção”. E o auditório não é mais o rio, que simbolizava parte integrante do viver caipira. Agora, o orador se volta para a autoridade e o desenvolvimento sustentável. Sustentabilidade e meio-ambiente são assuntos da atualidade. Muitos se escuta falar sobre recursos naturais atrelados ao crescimento do sistema econômico. Houve uma inversão de valores na relação do homem com a natureza, na antiguidade e na contemporaneidade.

O homem primitivo era nômade, utilizava dos recursos naturais de um determinado local e mudava quando estes recursos se esgotavam. Isso mudou com o surgimento da agricultura, há mais de 10.000 anos, segundo a matéria *Relação do Homem X Natureza*⁶⁵ (2020), publicada no site Portal Educação. O homem aprendeu a viver em sociedade, se tornou “civilizado”,

⁶⁴ BRACARENSE, Luciana; FERREIRA, Luiz Antonio (org.). Retórica do opressor. São Paulo: LPB, 2010.

⁶⁵ RELAÇÃO DO HOMEM X NATUREZA. In: *Portal Educação*. Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/biologia/relacao-do-homem-x-natureza/19309#>. Acesso em: 17 jul. 2021.

passou a conhecer os ciclos da natureza e desenvolveu habilidades para utilizar-se dos recursos naturais em seu favor. A utilização indiscriminada da natureza levou à destruição. O desequilíbrio ambiental já causou diversos danos à Terra: aquecimento global, extinção de várias espécies, seca, diminuição drástica das chuvas e o derretimento das geleiras.

A degradação ambiental é nomeada de *Racismo Ambiental* por Cidreira-Neto e Rodrigues (2018), no artigo para a revista *Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais*⁶⁶. Para os autores, a questão ambiental, a forma como os recursos naturais são utilizados pelas sociedades passou por diversas configurações – atualmente uma forma utilitarista, inflada a partir do capitalismo que está interligado às ações econômicas. A falta de gestão gera outros problemas de questão social. Os lugares de descaso ambiental são habitados por pessoas marginalizadas pela sociedade, resultando assim em precárias condições de moradia. Para sanar o problema, seria preciso um desenvolvimento sustentável onde homem x natureza pudessem viver harmoniosamente. O orador faz menção para todos estes problemas na frase *Meu sinhô presta atenção*, alertando para o perigo que estamos vivendo, para a fragilidade e periculosidade que se encontra a vida do rio. O verso é um apelo: **Iscúti o qui eu vô dizê**.

A *inventio* é o momento inicial de um discurso. Em retórica, o orador inicia o estabelecimento do acordo. Bastaria dizer “escute”, mas o orador reforça, com uma figura de presença, a força semântica do verbo “o que eu vou dizer”. Percebemos que, nessa passagem, o orador se mostra de duas formas: por um lado, imprime a sensação de alguém oprimido, impotente, mas, por outro lado, coloca-se em uma posição de respeito, porque precisa ser ouvido, precisa ser escutado, é importante o que tem a dizer.

Despertada a atenção, o orador inicia a *dispositio*: etapa em que o orador vai desenvolver suas ideias na *inventio*. A *dispositio* (disposição) fragmenta seu discurso e utiliza argumentos apropriados para persuadir. O orador se vale de duas frases que contém “erros” de prosódia para que as frases se encaixem adequadamente na métrica da canção. A prosódia⁶⁷ é o emprego correto da acentuação tônica das palavras e está ligada à oralidade. Os recursos utilizados pelo orador são caracterizados no ato da *elocutio*, lugar de dizer o que precisa ser dito. É *dispositio*, então, o orador reforça seu contexto inicial e a explana em um gesto elocutivo:

⁶⁶ CIDREIRA-NETO, Ivo Raposo Gonçalves; RODRIGUES, Gilberto Gonçalves. Racismo Ambiental e a Pesca Artesanal: o caso da Ilha de Deus, Pernambuco. *Guaju*, Matinhos, v.4, n.2, p. 125-141, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/guaju/article/view/58463>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁶⁷ PROSÓDIA. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/prosodia/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Meu sinhô presta atenção, Iscúti o qui eu vô dizê.

O pedido de clamor se estende por toda canção; no entanto, é no refrão que o orador entoa o tom patético: *movere*, para comover o auditório. Com o objetivo de persuadir e despertar as paixões no auditório, o orador busca persuadir através dos fatos conflituosos e polêmicos que traz a canção.

De versos *epidíticos*, a música se centraliza no clamor, na perda, na tristeza. O discurso retórico não advém de um auditório: é o orador que discursa diante de alguém, que projeta seus desejos e desperta paixões. Na música em análise, bem como no poema anterior, o orador também utiliza a prosopopeia e dá ao rio qualidades a seres irracionais.

O rio de águas serenas está morrendo, sofre as consequências do descaso. A morte dos peixes é o sinal da poluição e do abandono. O rio é um auditório fictício que sente certa esperança quando o orador diz que vai pedir para que o salvem, para que tenham compaixão.

Semelhante à canção anterior, *Garça Branca*, o auditório real, da mesma forma, entende que o orador o remete para o futuro, quer que atue como assembleia: reflita sobre o útil, o conveniente e sobre o prejudicial e nocivo para a sociedade. O poeta suplica pelo rio, mas, sobretudo, pela reflexão de um auditório real que precisa ser movido pela paixão do amor à própria natureza.

C. Os Movimentos patéticos

Tem um doênti im nosso meio

Ele não pódi morrê

É interessante observar a relação com o rio que o orador mostra no discurso. A palavra “meio”, no poema, tem dois sentidos: meio = está entre nós; e meio = a própria natureza. O sentido de amplificação é nítido e o verso é um achado poético e instigante. Para Perelman e Tyteca (2019), a amplificação é o desenrolar do assunto para ressaltar a importância do discurso:

Sobretudo, ao que parece, quando ela utiliza formas que, normalmente, visam um objetivo diferente da presença: é o que se dá, em especial a amplificação mediante a enumeração das partes, que lembra uma argumentação quase lógica. (PERELMAN E TYTECA, 2019, p. 199).

O orador personifica o rio; há uma forte relação entre homem x natureza, em simbiose, pois a natureza está no centro e orador a vê como seu semelhante. O trecho também desperta paixões como: a doença, que inspira **a compaixão**; a proximidade da morte, que causa **temor**; a **confiança**, quando ele diz para as autoridades o escutarem; o **amor (amizade)** e a **indignação** do agoniado rio. As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudanças nas pessoas, fazem variar seus julgamentos. Segundo Aristóteles (2000, p. 05), as paixões humanas ou emoções “são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer”. As 14 paixões apresentadas na Retórica são expostas como pares opostos de emoções: a ira e a calma; amizade e inimizade; temor e confiança; vergonha e desvergonha; amabilidade e indelicadeza; piedade e indignação; inveja e emulação. Para Meyer (2000, p. XLI), as paixões refletem, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando o que eles são para nós, realmente ou no domínio de nossa imaginação.

Aristóteles define as paixões da seguinte forma:

A **compaixão** (ARISTÓTELES, 2000, p. 53): “como certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mal que poderia sofrer a própria pessoa ou um dos seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente”, ou seja, para ele, a compaixão é um sentimento que nos vem da semelhança, da igualdade, nos enxergamos no lugar e o problema do outro. A compaixão também foi citada na Bíblia, na Parábola do Bom Samaritano, do Novo Testamento, em Lucas 10:25-37. Jesus explicou que a compaixão deveria ser aplicada a toda humanidade, sem exceção. Apontou a visão do próximo em um sentido mais amplo, ou seja, enxergar o próximo como nós mesmos, então, fazer ao próximo o que gostaríamos que fizessem a nós. No caso da música, o orador aponta a compaixão pelo rio porque ele é inocente, e os estão destruindo injustamente. O rio, no caso, não está sendo visto como um semelhante.

O **temor** (ARISTÓTELES, 2000, p. 31): “que espécies de coisas que se temem, a quem se teme e em que estado de espírito, eis que o ficará evidente pelo que vem a seguir. (...) Até os indícios e tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo: é nisso, com efeito, que reside o perigo, aproximação do temível.” Vejamos a seguinte passagem bíblica:

Quem dera eles tivessem sempre no coração esta disposição para teme-se e para obedecer a todos os meus mandamentos. Assim tudo iria bem com eles e com seus descendentes para sempre!⁶⁸

O trecho bíblico vai ao encontro do que disse Aristóteles, pois o temor é onde reside o perigo de algo que está por vir. Ora, segundo a bíblia, quem não teme a Deus, não segue seus mandamentos, e pode sofrer com algo terrível no futuro. Assim também apontou o orador quando disse que o rio não poderia morrer. Se o rio morrer, tudo morre! Ele é a fonte de vida, é o “alguém” do meio da convivência do orador.

O orador incita a **confiança** quando ele pede atenção para ser ouvido. Sócrates⁶⁹ defendia a tese de que todos deveriam conquistar a autoconfiança. Acredita que a tomada de consciência da própria ignorância se constitui em elemento primordial na busca da verdade, segundo a Professora Lúcia Peixoto no texto do site *faro filosófico* (2014)⁷⁰. E que o fato dele não achar que sabia tudo o colocava em uma posição de vantagem perante àqueles que eram os “donos da verdade”. Platão⁷¹ falou a respeito da confiança:

Por toda parte eu vou persuadindo todos, jovens e velhos, a não se preocuparem exclusivamente, nem tão ardentemente, com o corpo e com as riquezas, como devem se preocupar com a alma, para que ela seja quanto possível melhor. E vou dizendo que a virtude não nasce da riqueza, mas da virtude vêm, aos homens, as riquezas e todos os outros bens, tanto públicos como privados.⁷²

Sente confiança aquele que não teme os semelhantes, nem os superiores nem os inferiores, pois explica que cremos em ter superioridade sob aqueles que vencemos. Supõe que a divindade socorre as vítimas da injustiça. Sendo assim, o orador esboça sua confiança em seu discurso, aposta em resultados promissores e não teme em dizer o que precisa ser dito: que o rio está morrendo.

⁶⁸ DEUTERONÔMIO 5:29. In: *Bíblia on*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/deuteronomio_5_29/. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁶⁹ Sócrates (470 a.C.-399 a.C.) foi um filósofo grego, mesmo não sendo o primeiro filósofo da história, é reconhecido como o "pai da filosofia" por representar o grande marco da filosofia ocidental. In: MENEZES, Pedro. Sócrates. *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/socrates/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁷⁰ PEIXOTO, Lúcia. SÓCRATES: Autoconfiança "Conheça-te a ti mesmo". *Farejador filosófico*, 12 mar. 2014. Disponível em: http://farejadorfilosofico.blogspot.com/2014/03/socrates-autoconfianca-conheca-te-ti_12.html. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁷¹ Platão (428 a.C.-347 a.C.) foi filósofo grego, considerado um dos principais pensadores de sua época. Discípulo de Sócrates, procurava transmitir uma profunda **fé na razão e na verdade**, adotando o lema de Sócrates "o sábio é o virtuoso". In: BEZERRA, Juliana. Platão. *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/platao/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁷² Platão. Apologia de Sócrates. Maria Lacerda de Souza (Trad.) (com adaptações). Disponível em: <https://www.stoodi.com.br/exercicios/unb/2015/questao/por-toda-parte-eu-vou-persuadindo-todos-jovens-e-velhos/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

O **amor**, assim como a **compaixão**, também é citado na Bíblia, em algumas passagens. Em Coríntios 13:13, o amor é um sentimento maior do que a fé e a esperança. A palavra amor tem origem na palavra grega *Ágape*⁷³ e pode ter o atribuído ao amor incondicional, que se doa, que se entrega. O termo foi muito utilizado por Platão, na Grécia Antiga, para exemplificar do amor pela esposa, crianças, filhos e trabalho. Para os amigos e irmãos, os gregos usavam o termo *philia* (em grego: φιλία; romaniz.: *philia*, *filia*). Retirado do tratado de *Ética a Nicômaco de Aristóteles*, o termo é traduzido geralmente como "amizade". E Eros, que se referia a deusa do amor, era atribuída para uma afeição de natureza física, uma atração sexual. Aristóteles (2000, p. 23) diz que sentimos amor por aqueles a quem temos afinidade ou por aqueles que nos fizeram um favor, ou se os benefícios são importantes, ou por aqueles que, cremos, quereriam prestar-nos serviços. Diz ainda que as formas de amor e amizade são: companheirismo, familiaridade, parentescos e todos os relacionamentos análogos.

Já a **indignação** é, para Aristóteles (2000, p. 59), o par oposto da **compaixão**. O auditório pode julgar sob um determinado ponto de vista ao ser conduzido à indignação diante de uma ação que parece injusta. Nesse caso, o “infrator” segue gozando de liberdade e felicidade e fortuna imerecida. O auditório é levado a se indignar, pois “não é justo que aqueles que não são nossos iguais sejam julgados dignos de bens iguais os nossos” (Retórica, 2011, II, 1387b-1388a), uma vez que as ações deles são repreensíveis, não deveriam gozar do conforto, da riqueza e da felicidade.

Vô pidi ao nosso prefeito

Pra sarvá esse paciênti

Só dependi di você

Aqui encontramos o **discurso epidítico**. O auditório, de novo, muda. O colóquio com rio se prolonga. Há um grande processo de exclusão de todos os outros seres. Só importa o direito e o dever de alguém colocado em posição de autoridade: o suposto salvador. O rio, personificado, é o doente, em agonia. As posições hierárquicas, estão estabelecidas. O Prefeito é a autoridade e, assim, exemplifica-se a retórica dos competentes. O discurso dos

⁷³ ÁGAPE. In: *Significados*, 20 jun. 2013. Disponível em: <https://www.significados.com.br/agape/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

competentes⁷⁴ é aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como falso ou verdadeiro, conforme Marilena Chauí (2012). A autora explica que não há diversos tipos de discursos competentes, e sim duas modalidades do mesmo discurso: o discurso burocrata, que ocorre quando a competência se conforma à norma: “É um discurso instituído, que tem uma restrição, pois, o orador não pode dizer qualquer coisa, em qualquer lugar, de qualquer jeito”, quando, através da ciência (saber), esconde a existência da dominação, os sujeitos se reduzem a objetos sociais e, assim, seja mantido o discurso da competência. Assim sendo, a ciência é a forma bem-vista, a não negacionista, visto que “saber é perigoso demais apenas quando é instituinte, negador e histórico”, recursos estes muito utilizados na política e pela dominação social.

Um orador, quando se favorece de seu arcabouço persuasivo e mostra-se ao atuar nos conflitos e ao proceder eficazmente dentro de um discurso, põe lança uma proposição e oferece ao outro a decisão, conforme Ferreira (2019, p. 11): ao “mostrar-se publicamente, vincula seu dizer a uma estratégia discursiva ligada à conveniência, sempre com uma intenção humana que busca atingir a confiança e provocar o fazer-saber para fazer-querer e, por fim, fazer-fazer.”

O ser e o parecer ser estão ligados diretamente na constituição oratória da dignidade do orador. A retórica, como sabemos, tem por finalidade a persuasão, e a potência do discurso está vinculada com a capacidade da oratória que o orador oferecerá a seu auditório. Levando em consideração que nem todo homem é bom, virtuoso, a demonstração de dignidade é um exercício para a adesão de seu auditório. Afiançar-se pelo discurso requer virtudes, estudadas por Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, segundo Ferreira (2019, p. 16), no trecho abaixo:

Phrónesis é a sensatez, a prudência, a sabedoria prática refletida no bom uso da mediania entre virtudes e vícios, na confirmação de capacidade de valer-se da reta razão em circunstâncias singulares e necessárias para uma ação pretendida. No ato retórico, a demonstração da phrónesis indica que o orador estabelece raciocínios sobre as “realidades” que poderiam ser diferentes e desvela uma “verdade” construída no e pelo discurso. **Areté** é a virtude, a disposição que faz um homem bom e o leva a desempenhar sua função com retidão e probidade. Além da racionalidade prática (phrónesis), a areté (virtude) se exterioriza positivamente quando o orador revela **mesotês** que, para Aristóteles, reside na justa medida, no meio termo entre as virtudes e os vícios, entre o excesso e a deficiência de conduta. Na mesotês, a norma é a regra geral e a virtude é o justo meio, a justa medida relativamente aos atos humanos. **Eúnoia** é a benevolência. No exercício de ser e parecer no discurso, a generosidade, o altruísmo, a condescendência e a magnanimidade traduzem conformações de amizade característicos da eúnoia pelo gesto solidário de simpatia que se infiltra no discurso como um caminho para mover o auditório a partir de um plano de expressão nitidamente patético e fundamentado no corpo dos recursos persuasivos que

⁷⁴ CHAUI, Marilena. O discurso competente. *Abimael Costa*, 14 out. 2012. Disponível em: <https://www.abimaelcosta.com.br/2012/10/o-discurso-competente-marilena-chau.html>. Acesso em: 17 jul. 2021.

provocam efeitos discursivos positivos às intenções do orador. (FERREIRA, 2019, p. 16-17).

O *poder* está associado ao caráter social do *ethos*. É inevitável que todo orador não demonstre, em sua fala, o chamado discurso institucional ou discurso dos competentes (conforme vimos no texto acima, de Marilena Chauí), ou seja, o lugar e a hierarquia a qual ele pertence. Sendo assim, o orador se torna “competente” em *saber, poder e como dizer*. O discurso autorizado também possui limites e a retórica dos representantes institucionais (da Igreja, do Judiciário, do Estado, da família, da Escola) é sempre guiada por princípios estabelecidos autoritariamente pelas próprias instituições, conforme Ferreira (2019, p. 18).

Por fim, o *saber* do orador está atrelado às suas experiências, sejam elas de vida, de um determinado tema, crenças e valores de uma sociedade. Ferreira (2010) afirma que este é o ponto máximo da retórica, porque é o momento da revelação do que é útil e virtuoso para um determinado auditório. É imprescindível que o orador vincule seus propósitos, e ainda é sob esse prisma que o *ethos*, uma criação demonstrada de si, amalgama, nesse criar, arte (*techné*), ciência (*epistéme*), discernimento (*phrónesis*), sabedoria (*sophia*), inteligência (*nous*) e poder. Em suma, em retórica, o que permanece está na intenção e na competência do orador.

Não tem remédio i nem médico

Qui faça ele vivê

Ainda movido (*movere*) pelas paixões, o orador incita o auditório a sentir a cólera. O motivo está no fato de apontar a falta (de alguém/ alguma coisa = remédio e médico) que resolva o problema em questão (que cure o rio, que o faça “vive”). Em Aristóteles (2000, p. 15), é um sentimento acompanhado de tristeza (falta de médico/remédio), porque alguém caro ao orador (o rio) sofre o desprezo, o desdém imerecido.

A cólera, mesmo sendo um sentimento retratado na antiguidade por Aristóteles, ainda é um mau que assola até hoje o homem da contemporaneidade. Dizia que a ira, diferentemente da cólera, começava com uma irritação. O orador expõe um problema no seu discurso Judiciário sobre a falta de médico e remédio, algo tão próximo de nós. Posiciona o auditório para avaliar, acusar e defender o responsável pela falta do remédio, do médico, e, com isso, apontar o responsável pelo risco de morte que corre o rio.

Aquelas águas cristalina

Qui vem do nosso sertão

Quando caí no Paraíba

No meio da poluição

A obra *Adeus, Rio Piracicaba*, escrita no ano de 1980⁷⁵, por Craveiro, Jesus Belmiro e Tião Carreiro, trata da despedida do orador com o rio que está morrendo e aborda o mesmo problema do Rio Paraíba: a poluição.

A bacia hidrográfica do rio Piracicaba⁷⁶ se estende por uma área de 12.531km², situada no sudeste do Estado de São Paulo e extremo sul de Minas Gerais; percorre 250km da sua nascente até a sua foz, no rio Tietê, entre Santa Maria e Barra Bonita. Foi um rio de rota de navegação de pequenos vapores, entre os séculos XIX e XX, para o abastecimento das fazendas de engenho e café. No ano de 1960, o governo paulista construiu várias represas, nascendo assim o sistema Cantareira, que desvia, até hoje, grande fluxo de suas águas, deixando-o assim bem abaixo do seu nível natural. A partir da década de 80, com o crescimento industrial e da população, o rio passou a ser considerado um dos mais poluídos do país.

Há uma intertextualidade entre as canções em vários pontos:

Adeus Rio Piracicaba, Adeus terra tão querida
Estou chorando na despedida, Piracicaba, Piracicaba é minha vida
Já foi o rio mais bonito quem conheceu acredita
Da linda Piracicaba, foi o cartão de visita
A cachoeira murmurante de água pura e cristalina
Era o véu que enfeitava
Nossa noiva da colina
Entre águas poluídas, vejo lágrimas correndo
São lágrimas do povo pelo rio que está morrendo
Eu também estou chorando e a tristeza não acaba
Eu choro por ver morrendo o Rio de Piracicaba.⁷⁷

O orador também tem o rio como um “ente querido”, sente-o como sua posse (minha vida). Também sente tristeza e chora ao ver suas águas poluídas e ainda faz uso de uma das figuras retóricas, a metáfora, em dois momentos: quando diz que, entre as águas poluídas, vê

⁷⁵ JESUS BELMIRO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jesus-belmiro/dados-artisticos>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁷⁶ HISTÓRIA DO RIO PIRACICABA. In: *Águas do mirante*. Disponível em: <http://www.aguadomirante.com.br/historia-do-rio-piracicaba/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

as lágrimas do povo pelo rio que está morrendo, e no instante era o véu que enfeitava nossa noiva da colina. A metáfora, explica Fiorin (2018, p. 34), é uma concentração semântica que, no eixo da extensão, ela despreza uma série de traços comuns a dois significados que coexistem. Assim como em *As águas cristalinas que vem lá do sertão*, o orador refere-se às águas que saem das suas nascentes, do sertão, igual a cachoeira murmurante de água pura e cristalina.

Vô pidi pro industrial

Qui eles tenha compaixão

Ajúdi sarvá o Paraíba

I a nossa população

Novamente, o orador aponta para outro auditório: o industrial. Ele atribuiu, ao industrial, o poder de “salvar” o rio e a ajudar a população, e apela para a compaixão. Aqui, o orador se vale do discurso Deliberativo. Mosca (2001, p. 33) explica que este discurso discorre sobre aconselhar medidas ou posições controvertidas ou de questões polêmicas e embaraçosas, que é o caso do trecho da canção: que o industrial deixe de poluir as águas do rio para o salvar e salvar a população que vive dele.

De acordo com o site da empresa SAFE (2021)⁷⁸-Soluções em Saúde, Segurança do Trabalho e Meio Ambiente, a indústria do petróleo é a maior responsável pelo impacto ambiental. Técnicas de detecção do petróleo aumentam a poluição do ar e casos de vazamento afetam significativamente a vida marinha. As empresas precisavam trabalhar com desenvolvimento sustentável e gestão ambiental para evitar danos à natureza e garantir um futuro harmonioso entre as atividades produtivas, sociais e econômicas.

Segundo a SAFE (2021), os principais impactos à natureza são:

- **Contaminação da água:** isso ocorre porque as indústrias despejam grandes quantidades de resíduos tóxicos nos corpos hídricos. Além de poluir as águas

⁷⁸ INDÚSTRIA E MEIO AMBIENTE: CONHEÇA OS PRINCIPAIS IMPACTOS! In: *Safe*, 14 dez. 2020 (atualizada em 26 abr. 2021). Disponível em: <https://blog.safest.com.br/industria-e-meio-ambiente-quais-os-impactos/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

e causar o desequilíbrio ambiental, a prática pode ocasionar danos à saúde da população que residem próximo aos locais contaminados;

- **Devastação de Florestas:** entre os anos de 2017 e 2018, houve um crescimento de 13,7% de devastação da Floresta Amazônica. Já em 2020, um estudo publicado no *Jornal da USP*(2020)⁷⁹ apontou para um crescimento de 34% no desmatamento da Amazônia, de agosto de 2019 a julho de 2020;
- **Poluição do ar:** lixos tóxicos (óxido de enxofre, óxido de nitrogênio e monóxido de carbono) que comprometem a saúde do ar e provocam diversos danos à saúde;
- **Aquecimento global:** a causa principal do problema é o lançamento de gases tóxicos na atmosfera devido à utilização de petróleo, gás e carvão. O avanço da destruição das florestas tropicais também contribui para o quadro. Todas essas transformações negativas trazem impactos na forma de calor cada vez mais intenso, chuvas ácidas e mudanças climáticas;
- **Alteração da Fauna e da Flora:** a poluição não é vilã apenas para os humanos, ela é prejudicial também aos animais. O acidente com a barragem de Brumadinho, MG, por exemplo, causou sérios danos à fauna, conforme apontou a reportagem do *Jornal O Globo* (2019)⁸⁰. A matéria conta que várias plantas morreram e que a taxa de mortalidade foi de 100% de toda a fauna. Esse problema gerou outro: o desbalanço da cadeia alimentar, que também preocupa os especialistas. Muitas espécies de vegetação foram extintas e, com isso, resultará na migração de aves, falta de alimentos para outros animais. Fora o crescimento de vários insetos, o que pode elevar a possibilidade de outras epidemias.

Para sanar o problema, é preciso tomar medidas como: a implementação de práticas de desenvolvimento sustentável, campanhas de reciclagem de papelão, identificar vazamento de possíveis resíduos, reciclar resíduos, entre outros. Quando medidas como estas e outras forem

⁷⁹ ESCOBAR, Herton. Desmatamento da Amazônia dispara de novo em 2020. *Jornal da USP*, 07 ago. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/desmatamento-da-amazonia-dispara-de-novo-em-2020/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

⁸⁰ AZEVEDO, Ana Lucia. Testes demonstram que lama de Brumadinho mata e deforma animais. *O Globo*, 02 mai. 2019 (atualizado em 06 mai. 2019). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/testes-mostram-que-lama-de-brumadinho-mata-deforma-animais-23635645>. Acesso em: 17 jul. 2021.

tomadas, todos serão beneficiados, pois a sociedade ganhará qualidade de vida, recursos naturais serão preservados e a natureza será regenerada.

Há vinte anos atrás

Dava inté gosto di vê

Era cheio di pescado

Pegano peixe pra cumê

Quando ele sentia sede

Apanhava água pra bebê

Agora ocê poluído

Abandonaro você

No trecho acima, o rio é apontado como fonte de sustento: comida e água para beber e sustento da família. Aqui, na *dispositio (táxis)*, são colocados todos os argumentos para a resolução do problema: *há 20 anos ele tinha o rio limpo, tinha pescadores, retirava peixe para o sustento das suas famílias, matava sede*. Com a finalidade de comover, o orador usa do *movere* para movimentar o sentimento de tristeza que ele sente de não poder mais tirar sustento do rio.

Sentimentos de insatisfação, de tristeza com relação ao urbano, nem sempre aparecem explicitamente nas letras das músicas, conforme Jóyce Oliveira Leitão (2017)⁸¹. A música caipira traz a relação do caipira com a natureza, com seu passado de pobreza e fome e incita saudade, quando equiparada com a realidade turbulenta do processo de urbanização do Brasil desde o século XX. As atividades campesinas eram realizadas conforme os ciclos da natureza, diferentemente do que se vivencia no dia a dia de uma cidade.

Monteiro Lobato possuía uma visão equivocada do caipira. Em seu livro *Urupês* (1918), considerou a pobreza como fruto de sua preguiça, intitulando o caipira como um “parasita da Terra”. De acordo com Mariano (2001, p. 18), o caipira era chamado de preguiçoso porque as

⁸¹ LEITÃO, Jóyce Oliveira. A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980. *Confins – Revista franco-brasileira de geografia*, n.30, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/11781>. Acesso em: 17 jul. 2021.

relações urbanas não compreendiam sua ligação com a terra. Em suma, Martins (1975) aponta a seguinte explicação para a figura do caipira:

O “caipira” é a figura social e tradicionalmente depreciada que é utilizada para polarizar a crítica ao mundo urbano. O caráter “degenerado” da cidade surge “claramente” quando “o mais degenerado” dos tipos humanos, o mais depreciado, pode ver crítica e desfavoravelmente a cidade, apontando (ele que é “ridículo”) o caráter ridículo dos resultados da urbanização. Esse lado cômico, com fundamento na mesma ordem de ideias, é contrabalançado pelo lado nostálgico: o sertanejo é como um representante de um mundo estável, natural, romântico, puro, etc. Essas qualidades são invocadas especialmente para situar os sentimentos “desnaturados” que a cidade gera e cultiva (MARTINS, 1975, p. 134).

O orador apresentou todas as provas e, no final, afirma a causa de todas as problemáticas do rio – a poluição – e reforça as paixões do auditório. Como percebemos, houve uma resposta para as questões. Para Ferreira (2010, p. 13), quando nos deparamos com questões que exigem um posicionamento, uma decisão final, aponta-se para o universo da *doxa*. A palavra *doxa* (do grego *dóksa.e*), significa vários dos pontos de vista que uma determinada sociedade julga ser uma ação evidente. O universo da *doxa* compreende um agrupamento de crenças caracterizado, principalmente, pela insatisfação. Argumentar e persuadir pressupõe apresentar claramente ideias diante de uma questão polêmica. Para Perelman e Tyteca (2019), argumentar é:

O campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo. Ora, a concepção claramente expressa por Descartes, na primeira parte do Discurso do Método, era a de considerar “quase como falso tudo quanto era verossímil”. (PERELMAN E TYTECA, 2019, introdução).

I também aos vereadô

Deputado estadual

I ao vosso guvernadô

Sarve nosso Paraíba

Direcionando às autoridades, o orador clama pela salvação do rio. Posiciona-se na condição *de poder, saber e fazer*; vale-se do seu *ethos* já constituído perante o auditório e se dirige ao cargo mais alto: *o governadô*.

É chegado o momento da *actio*, ato final de um discurso. O orador tem por finalidade a captação da atenção do auditório e a persuasão. A *actio* trabalha com os componentes emotivos

da emissão das palavras: a gestualidade (*kinésica*) e a interação verbal com o espaço (*proxêmica*), conforme explana Ferreira (2010, p.138).

O orador finaliza seu discurso com o trecho final da canção:

Qui fica aqui no interiô

É o “dão” da natureza

Dado pur nosso Sinhô

Aponta aqui para os lugares retóricos (*topói*) quando se refere ao ***Qui fica aqui no interiô*** (lugar da ordem, da identidade, da qualidade). A Tópica, de acordo com Tringale (2014), é definida pela investigação de lugares-comuns que, em vernáculo, corresponde ao que os gregos chamavam de *topói*. Os lugares retóricos são nomes que representam conceitos de onde o orador retira as provas, os argumentos para seu discurso, e são classificados em dois tipos, de acordo com Tavares (2019); os lugares comuns, que servem para qualquer ciência; e os lugares específicos, que são próprios de um lugar, de um gênero oratório definido. Aristóteles, nos *Tópicos* (livro II, 2011), aponta que os lugares podem servir como premissa para os silogismos retóricos e dialético. São eles os lugares Aristotélicos: do acidente, do gênero, do próprio, da definição e da identidade.

Os retóricos contemporâneos, Perelman e Tyteca (2019), resumiram os lugares a dois grupos: lugar da qualidade e da quantidade, todos os lugares propostos por Aristóteles, conforme citação:

De um lado, não queremos vincular nosso ponto de vista a uma metafísica particular e, do outro, como distinguimos os tipos de objetos de acordo referentes ao real dos que se referem ao preferível, só chamaremos de lugares as premissas de ordem geral que permitem fundar valores e hierarquias que Aristóteles estuda entre os lugares do acidente. Esses lugares constituem as premissas mais gerais, aliás amiúde subentendidas, que intervêm para justificar maior parte de nossas escolhas. (PERELMAN E TYTECA, 2014, p. 95).

O lugar da qualidade é mais utilizado nas propagandas publicitárias, porém, aqui o orador se valeu da qualidade de vida, da qualidade do interior. Valeu-se do lugar retórico – **o lugar derivado do valor da pessoa**; explora suas qualidades e hierarquias, méritos e dignidade para dizer sobre o rio do interior, e aplica o *docere* e *movere* em favor do rio: ensinar que o rio precisa ser salvo, pois, sem ele, não há vida; atingir os sentimentos das paixões, do medo, respeito e temor a Deus, porque atribui o rio a um ***dão da natureza, dado pur nosso Sinhô***.

Na chamada “cultura caipira”, encontramos características marcantes do bucolismo, como as festas de cunho religioso, que combinam seu calendário com o calendário agrícola, como observou em suas importantes pesquisas, Alceu Maynard Araújo⁸², da Escola de Sociologia e Política de São Paulo. As tradicionais festas juninas, por exemplo, além de marcar a comemoração de São Pedro, Santo Antônio e São João, representam o festejo do encontro com a família e a colheita do milho.

Como percebemos, a música caipira é repleta de simbologia e tradições. Ela passou pelo êxodo rural, chegou na cidade, entrou para os discos e sofreu a influência da música estrangeira (que ganhou o mercado). Muitos não perceberam que a palavra “caipira/sertaneja” remete ao sertão, e que o homem caipira tem as suas raízes amalgamadas à cultura campesina.

⁸² <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2494466>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta do presente trabalho foi de analisar como o orador fez uso das paixões aristotélicas dentro das canções *Garça Branca* e *Tributo ao Rio Paraíba*. Foi a partir desse propósito que formulamos as seguintes questões: **de que modo, no ato retórico, o orador versa, poética e persuasivamente, sobre os problemas comuns à vida em sociedade (políticos e sociais) e, ao mesmo tempo, suscita, no discurso, paixões (*pathos*) ligadas às vivências com a música, o folclore, o dialeto caipira e as peculiaridades linguísticas do caipira brasileiro?**

Para responder à questão, dividimos o trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, contextualizamos o aspecto musical do Brasil caipira, a importância cultural da viola na música brasileira dos primeiros tempos do Brasil colônia e sua função na catequização dos índios pelo Padre José de Anchieta. Versamos sobre o aspecto social da constituição do povo brasileiro. Formação cultural, tradições, crenças e lendas são também abordadas no capítulo. Apontamos a influência da indústria cultural e da massificação nas manifestações culturais brasileiras da contemporaneidade. Apresentamos as concepções de música caipira nas obras de Zé Mira, as acentuadas diferenças entre os gêneros caipira e sertanejo e proferimos brevemente sobre a vida de Zé Mira.

No segundo capítulo, buscamos retratar sobre as peculiaridades linguísticas (do caipira e seu dialeto); comprovamos que Zé Mira usava uma das variedades do Português falado, chamado de português não-padrão, e comentamos o motivo de ser vista como errada, despojada, imperfeita apenas porque se diferencia da língua culta. No mesmo capítulo, mencionamos o sistema retórico e o engajamento da retórica. Destacamos a retórica das paixões e o *pathos* na música caipira; buscamos compreender o quanto a música pode ser persuasiva e quais os elementos o orador utilizou em seu favor no discurso.

No terceiro e último capítulo, versamos sobre as paixões Aristotélicas nas obras de Zé Mira e como elas se configuraram nas duas letras de canções escolhidas que retrataram problemas comuns à vida em sociedade (políticos e sociais). Comprovamos como o orador empregou os elementos do sistema retórico e as paixões aristotélicas para a eficácia em seu discurso. Pelas figuras de retóricas – metáforas e prosopopeia –, notamos como o orador realça sua relação com a natureza, como usufruiu do seu discurso instituído para hierarquizar seu lugar de “poder” e apelar em favor do rio e, ao mesmo tempo, colocou o rio como seu ente querido.

Aplicou os gêneros epiditícos e deliberativos, empregou o lugar retórico – o lugar derivado do valor da pessoa – para explorar as suas qualidades e hierarquias, méritos e dignidade e dizer sobre o rio do interior. Aplicou o *docere* e *movere* em favor do rio para ensinar que precisa ser salvo, que sem ele não há vida, e suscitou os sentimentos de medo, compaixão, respeito e temor.

Assim, salientamos que a retórica proporciona uma série de conceitos que possibilitaria trabalhos com outras visões e focamo-nos nas paixões aristotélicas, porque precisávamos responder às questões propostas na problematização. Entretanto, as canções selecionadas poderiam ser observadas em outras categorias de análises, como tratar explosivamente dos lugares retóricos e apontar de onde e quais lugares o orador se posiciona – ou ainda tratar das memórias ligadas às vivências do orador.

Por fim, não nos faltariam teorias, pontos de vista e conceitos e demais perspectivas para nos aprofundarmos nas obras autênticas do abalizado Zé Mira. A nossa pesquisa é uma diminuta contribuição para o campo dos estudos da Língua Portuguesa, sobretudo, aos estudos das paixões aristotélicas.

REFERÊNCIAS

1 TIMÓTEO 2:1-14. In: *Bíblia on*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/1_timoteo_2_1-14/. Acesso em: 17 jul. 2021.

A VERDADEIRA ORIGEM DA MÚSICA CHALANA DE MÁRIO ZAN. In: *Correio de Corumbá*. Disponível em: <http://www.correiodecorumba.com.br/index.php?s=noticia&id=15265>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ADEUS RIO PIRACICABA. In: *Palco MP3*. Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/palco-fm/craveiro-cravinho/1632377/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno*. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ÁGAPE. In: *Significados*, 20 jun. 2013. Disponível em: <https://www.significados.com.br/agape/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ALAÚDE. In: *Música Brasilis*. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/instrumentos/alaude>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ALEXANDRINO, Cláudio. *Viola de Minas*. Belo Horizonte, MG Minas Gerais: Ed. GREMIG,, 2008. CEMIG – Espaço Cultural.

ALMEIDA, Catarina. A Garça como símbolo da Biodanza. In: *Biodanza*. Disponível em: www.biodanzacatarinaalmeida.com/simbolobiodanza. Acesso em: 17 jul. 2021.

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática e vocabulário*. Casa Editora “O Livro”. São Paulo, 1920.

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 2ª ed., 3ª reimpressão - São Paulo: Contexto, 2016.

ANJOS FILHO, Abel Santos. *Viola-de-cocho: Novas Perspectivas*. Cuiabá, MT: Ed. UFMT, 1993.

ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2012.

ARAÚJO, Helder F. P. de; NISHIDA, Alberto K. Considerações sobre colônias de garças (Ciconiiformes, Ardeidae) no Estado da Paraíba, Brasil. *Ornithologia*, 2, (1): 34-40, julho 2007. Disponível em: <http://ornithologia.cemave.gov.br/index.php/ornithologia/article/viewFile/35/43>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Retórica*. São Paulo: EDIPRO, 2011.

_____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: EDIPRO, 2014.

_____. Tópicos. In: *Órganon*. São Paulo: Edipro, 2016.

ARRAIAL. In: *DICIO* – Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/arraial/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BACCARIN, Biaggio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: Sertaneja*. São Paulo: Publifolha, 2000.

BACIA DO RIO PARAÍBA DO SUL. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/bacia-do-rio-paraiba-do-sul/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERNARDES, Lídia. *Nas Trilhas de Zé Mira: Um Caipira Mira o Vale do Paraíba*. São Paulo: Editora Escrituras, 1999.

BIOGRAFIA. In: *Chitãozinho e Xororó*. Disponível em: <http://www.chex.com.br/biografia/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BRACARENSE, Luciana; FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Retórica do opressor*. São Paulo: LPB, 2010.

BRANCO, Maria João Mayer. A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau). Dossiê Nietzsche e a música, *Cad. Nietzsche*, 38 (1), Jan-Apr 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-82422017v3801mjmb>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CABRAL, Danilo Cezar. Quais são os principais deuses celtas? In: *Superinteressante*, 05 nov. 2008 (atualizada em 04 jul. 2018). Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-sao-os-principais-deuses-celtas/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CALDAS, Waldenyr. *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*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2001.

CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. *Abimael Costa*, 14 out. 2012. Disponível em: <https://www.abimaelcosta.com.br/2012/10/o-discurso-competente-marilena-chau.html>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CIDREIRA-NETO, Ivo Raposo Gonçalves; RODRIGUES, Gilberto Gonçalves. Racismo Ambiental e a Pesca Artesanal: o caso da Ilha de Deus, Pernambuco. *Guaju*, Matinhos, v.4, n.2,

p. 125-141, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/guaju/article/view/58463>. Acesso em: 17 jul. 2021.

COLL, César, TEBEROSKY, Ana. *Aprendendo Arte*. São Paulo: Ática, 2000.

CORRÊA, Roberto. *Viola Caipira*. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

_____. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Autor, 2000.

DEUTERONÔMIO 5:29. In: *Bíblia on*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/deuteronomio_5_29/. Acesso em: 17 jul. 2021.

DIAS, Marcia Tostas. *Os Donos Da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

ESCOBAR, Herton. Desmatamento da Amazônia dispara de novo em 2020. *Jornal da USP*, 07 ago. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/desmatamento-da-amazonia-dispara-de-novo-em-2020/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

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

FERRETE, J. L. *CAPITÃO FURTADO: Viola Caipira ou Sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional da Música Popular, 1985.

FIGUEIREDO, Maria Flávia. A trajetória das paixões: Aristóteles, a Retórica das Paixões e suas implicações no contexto discursivo/argumentativo. *Sinergia – Revista científica do Instituto Federal de São Paulo*, v. 20: Edição Especial - Comunicação Científica, Cognição e Persuasão, 2019. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/sinergia/article/view/1101>. Acesso em: 17 jul. 2021.

FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto, 2018.

FONÓGRAFO. In: *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fon%C3%B3grafo>. Acesso em: 17 jul. 2021.

FRAZÃO, Dilva. FRIEDRICH NIETZSCHE. In: *E-biografia*, 16 abr. 2019. Disponível em: www.ebiografia.com/friedrich_nietzsche. Acesso em: 17 jul. 2021.

GRAMOFONE. In: *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gramofone>. Acesso em: 17 jul. 2021.

GROBEL, Maria Cecília Blumer; TELLES, Virgínia Lúcia Camargo Nardy. Da Comunicação Visual Pré-Histórica ao Desenvolvimento da Linguagem Escrita, e, a Evolução da Autenticidade Documentoscópica. *Revista Acadêmica Oswaldo Cruz*, ano 1, n.1, janeiro-março 2014, ISSN 2357-8173. Disponível em: <http://revista.oswaldocruz.br/Content/pdf/Maria%20Cec%C3%ADia%20Blumer%20GROBEL.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

HISTÓRIA DO RIO PIRACICABA. In: *Águas do mirante*. Disponível em: <http://www.aguasdomirante.com.br/historia-do-rio-piracicaba/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

INDÚSTRIA E MEIO AMBIENTE: CONHEÇA OS PRINCIPAIS IMPACTOS! In: *Safe*, 14 dez. 2020 (atualizada em 26 abr. 2021). Disponível em: <https://blog.safest.com.br/industria-e-meio-ambiente-quais-os-impactos/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jean-jacques-rousseau/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

JESUS BELMIRO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jesus-belmiro/dados-artisticos>. Acesso em: 17 jul. 2021.

KIEFER, Bruno. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

_____. *A modinha e o Lundu*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LEITÃO, Jójce Oliveira. A relação entre caipiras e o processo de urbanização na música sertaneja entre as décadas de 1920 e 1980. *Confins – Revista franco-brasileira de geografia*, n.30, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/11781>. Acesso em: 17 jul. 2021.

LOBO, Chico; SOMBRA, Fabio. *Conversa de Violeiro: Viola Caipira: tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do Brasil*. São Paulo: Kuarup, 2015.

MAYORDOMO, Tomás Albaladejo. *Retórica*. Editorial Síntesis, S.A. Primera reimpressão: diciembre, 1991. Vallehermoso, 32, 28015, Madrid.

MARIANO, Neusa de Fátima (2001). *Fogão de Lenha, Chapéu de Palha. Jauenses Herdeiros da Rusticidade no Processo de Modernização*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Departamento de Geografia. Programa de Geografia Humana.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudo sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira. 1975.

MARTINS, José de Souza. *Os Camponeses e a Política no Brasil*. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1983.

MARTINS, José de Souza. *O Cativo da Terra*. 6ª Edição. São Paulo: Livraria e Editora de Ciências Humanas, 1996.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. Vogais nasais do Português Brasileiro: reflexões preliminares de uma revisita. *Revista Letras*, v.72, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/7460>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MENEZES, Pedro. Sócrates. *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/socrates/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MEYER, Michel. *A Retórica*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1993.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOSCA, Lineide Salvador (Org.). Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos, pág. 17-54. In: *Retóricas de Ontem e de Hoje*. São Paulo: Humanitas, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

PEREIRA, Niomar de Souza. *Folclore: teoria-conceito-campo de ação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

PERELMAN, Chaim. *O Império Retórico: retórica e argumentação*. Porto: ASA, 1999.

_____. *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PIUNTI, André. Saudade da minha terra. In: *UOL – Universo Sertanejo*, 27 mar. 2011. Disponível em: <https://universosertanejo.blogosfera.uol.com.br/2011/03/27/saudade-da-minha-terra/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

PLANETA TERRA era completamente coberto por água há 3 bilhões de anos. In: *Revista Galileu*, 03 mar. 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2020/03/planeta-terra-era-completamente-coberto-por-agua-ha-3-bilhoes-de-anos.html>. Acesso em: 17 jul. 2021.

PRECE DE SÃO GONÇALO. Disponível em: <http://oliveiranetto.blogspot.com/2011/04/protetor-dos-violeiros.html?m=0>. Acesso em: 17 jul. 2021.

PROSÓDIA. In: *Toda matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/prosodia/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

QUANDO E POR QUE OS HUMANOS COMEÇARAM A FALAR? In: *BBC News Brasil*, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-48757500>. Acesso em: 17 jul. 2021.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RELAÇÃO DO HOMEM X NATUREZA. In: *Portal Educação*. Disponível em: <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/biologia/relacao-do-homem-x-natureza/19309#>. Acesso em: 17 jul. 2021.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas*. Santos, SP: Realejo Edições, 2015.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é Viola: Ensaio do Cantar Caipira*. São Paulo: Edição do Autor, 2020.

SANTOS, Abel. *Viola-de-Cocho: Novas Perspectivas / Abel Santos*. Cuiabá, MT: Editora da UFMT, 1993.

SILVA, Fabíola Mirella Dias Roque. *A Música Sertaneja: um retrato do desenvolvimento da música brasileira*. (Tese de Conclusão de Curso – ETEC de Artes – São Paulo/2010.).

_____. *A Viola Caipira e a Música Caipira no Brasil*. Disponível em: <http://www.ranchodosmatutos.com.br/variedades-produtos/folclore/um-pouco-da-viola-e-a-musica-caipira-no-brasil.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2021.

SOUSA, Rainer Gonçalves. "A Caixa de Pandora". In: *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/mitologia/a-caixa-pandora.htm>. Acesso em: 17 abr. 2021.

SOUSA, Walter de. *Moda Inviolada: Uma história da Música Caipira*. São Paulo: Editora Quiron Livros, 2005.

TAVARES, Leonardo Vinícius de Sousa. 2019. *A Canção Caipira de Zé Mulato e Cassiano: representação e lugares retóricos*. (Dissertação em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Cultura Popular: Temas e Questões*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. A música sertaneja. In: *Pequena História da Música Popular segundo seus gêneros*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

TONICO & TINOCO. *Da beira da tua ao teatro municipal*. São Paulo: Ática, 1984.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *A Retórica Antiga e as outras Retóricas: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Musa, 2014.

VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

VIOLA CABOCLA. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/tonico-e-tinoco/viola-cabocla.html>. Acesso em: 13 jul. 2021.

XIDIEH, Osvaldo Elias. *Narrativas populares*. Belo Horizonte: Itatiaia, Edusp, 1993.

ANEXOS**Canção I - Garça Branca (toada ligeira)****Compositor: Zé Mira – 1993**

A garça branca do Paraíba fugiu
Porque veio a poluição i suas águas atingiu
É destas águas qui ela sobrevivia
Os peixe qui ela cumia, do Paraíba sumiu

Vem garça branca
Vem garça branca
Voano pelo sereno i posano nas barranca

A garça branca, essa linda mensagera
Sóbi o Paraíba acima im busca di cachoera
À tardizinha ela vorta instritecida
Perdemo sua partida pela garça boiadera

A garça branca aqui agora vortou di novo
Dano isperança a seu povo qui este rio ainda não morreu
Só farta pra nós pô a mão na consciência
Dessa convalescência qui o Paraíba sofreu

Vem garça branca
Vem garça branca
Voano pelo sereno i posano nas barranca

Canção II – Tributo ao Rio Paraíba (cururu)

Compositor: Zé Mira – 1993

Rio Paraíba, meu Paraíba	}	REFRÃO
Peço às otoridádi		
Qui não dexe ocê morrê		
Rio Paraíba, meu Paraíba		
Estas águas tão serena		
Fáiz párti do nosso vivê		

Meu sinhô presta atenção
 Iscúti o qui eu vô dizê
 Tem um doênti im nosso meio
 Ele não pódi morrê
 Vô pidi ao nosso prefeito
 Pra sarvá esse paciênti
 Só dependi di você
 Não tem remédio i nem médico
 Qui faça ele vivê

REFRÃO

Aquelas águas cristalina
 Qui vem do nosso sertão
 Quando caí no Paraíba
 No meio da poluição
 Vô pidi pro industrial
 Qui eles tenha compaixão
 Ajúdi sarvá o Paraíba
 I a nossa população

REFRÃO

Há vinte anos atrás
 Dava inté gosto di vê
 Era cheio di pescado

Pegano peixe pra cumê
Quando ele sentia sede
Apanhava água pra bebê
Agora ocê poluído
Abandonaro você

REFRÃO

I também aos vereadô
Deputado estadual
I ao vosso governadô
Sarvê nosso Paraíba
Qui fica aqui no interiô
É o “dão” da natureza
Dado pur nosso Sinhô