

IDENTIDADE, ALTERIDADE E CULTURA REGIONAL: A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* MILONGUEIRO GAÚCHO

Maria da Glória Corrêa DI FANTI¹

- RESUMO: Considerando a importância de se conhecer o gênero musical milonga, que representa de modo peculiar a cultura gaúcha, este trabalho tem o objetivo de analisar aspectos relativos à construção discursiva do *ethos* do enunciador da milonga-canção, procurando apreender características da atividade de composição da milonga. A metodologia da presente reflexão é desenvolvida de modo a responder às seguintes questões: Qual o *ethos* que se constrói no discurso de duas diferentes milongas de um mesmo compositor? Que características do milongueiro podem ser apreendidas a partir das canções analisadas? Como embasamento teórico, a análise do discurso de base enunciativa e a teoria bakhtiniana proporcionam a observação de como o sujeito enunciador se constrói na relação com o outro nos discursos que atravessam o seu dizer, propiciando a observação da tensão entre identidade e alteridade na tessitura das milongas, de modo a apreender responsivamente características que acenam para a construção discursiva de um jeito milongueiro de ser.
- PALAVRAS-CHAVE: *Ethos*. Milonga-canção. Identidade. Alteridade. Cultura gaúcha.

*Eu sou milongueiro, um ser nunca pronto.
Mauro Moraes (2003).*

Palavras iniciais

Dentre as músicas que se destacam na cultura gaúcha, a milonga é uma das que se sobressai pela vocação à reflexão. A milonga-canção, milonga pampeana ou campeira (RAMIL, 2004) é aquela em que a palavra tem função fundamental, pois, articulada a uma melodia suave, deixa aguçar os sentidos e o pensamento. Expressão de sensibilidade, a milonga aglutina diferentes gostos estéticos, e, ainda que em algumas manifestações apareçam diversos instrumentos, pode-se dizer que é o violão o melhor amigo do compositor. Violão e voz se afinam para tratar

¹ UCPEL – Universidade Católica de Pelotas. Centro de Educação e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Letras. São Leopoldo – RS – Brasil. 93020-280 – gdfanti@gmail.com

de diferentes temas, como a saudade, a solidão, o trabalho campeiro e a própria composição da milonga, criando cenários inusitados.

A milonga-canção, diferente da milonga tocada pelo acordeom e própria para dançar, tem um alcance que ultrapassa os limites geográficos da cultura campeira do interior do Rio Grande do Sul, uma vez que se materializa como um ponto de contato entre diferentes tendências, como os movimentos nativistas e a cultura rio-grandense, uruguaia e argentina. Segundo Ramil (2004), uma das principais características da milonga é o chamado à reflexão, o que, independentemente de se ter vivido na campanha, singulariza o modo de ver a cultura campeira.

Essa abordagem traz para discussão não só a questão da identidade da milonga, como constitutiva da cultura regional gaúcha – com todas as influências que a particularizam –, mas também a dificuldade de sua aceitação em diferentes espaços. Quando se fala em música gaúcha, alerta Ramil, é comum vir à cabeça aquela que, envolvida em um cenário tradicionalista, enseja diferentes estereótipos cristalizados do gaúcho, muitas vezes calcados em um conjunto de “pré-conceitos”. Pode-se dizer, nesse contexto, que há uma restrição da figura do gaúcho, vinculada a um protecionismo regional e por vezes folclórico, o que dificulta a expressão do compositor gaúcho fora do Estado, entrando em “[...] embate com seu estereótipo, terminando por evitá-lo, criticá-lo ou submeter-se a ele, quase sempre sem alcançar seu objetivo” (RAMIL, 2004, p.17). A partir dessas observações, é possível perceber o conflito que vive o compositor de milonga que, embora goste de muitas coisas que o tradicionalista também gosta, como o campo, cavalo, gado, vestes e mate, tem uma maneira diferente de vê-las e resgatá-las nas suas composições musicais. No entanto, parte do público gaúcho e de outras regiões do Brasil não dissocia as diferentes abordagens da música gaúcha e já a descarta de antemão, ou então a limita aos estereótipos cristalizados do machismo, fortemente ligados às lutas revolucionárias.

Tendo em vista as observações precedentes, vale destacar a nossa opção de considerar a milonga como uma composição musical que, não se restringindo a um ritmo reconhecível que induz a diferentes sentimentos, é constituída por uma letra cuidadosamente trabalhada e saturada de valores que cria efeitos diversos em sua circulação e recepção. Nessa perspectiva, dentre diversos expoentes da milonga-canção, trazemos para reflexão duas canções da produção cultural do compositor Mauro Moraes, que é autor de mais de 70 músicas, muitas gravadas por reconhecidos intérpretes gaúchos, como Beбето Alves, João de Almeida Neto, José Cláudio Machado, Luiz Marengo e Neto Fagundes. Moraes recebeu, em mais de uma edição, o Prêmio Açorianos de Música, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, na categoria compositor regional. Também venceu diversos festivais de música nativista no Rio Grande do Sul, como é o caso da conhecida Califórnia da Canção Nativa, que ocorre em Uruguaiana, sua cidade

natal. Embora tenha um currículo invejável do ponto de vista da sua produção como compositor, ainda é pouco reconhecido como intérprete. Suas composições são mais conhecidas do público gaúcho em geral na voz de outros cantores do que na sua própria voz, o que motivou selecionar para análise duas canções que compõem o seu primeiro disco como intérprete.

Nesse cenário, considerando a importância de se conhecer a particularidade do trabalho dos expoentes de diferentes gêneros musicais gaúchos, em especial a milonga, que articulando letra e melodia representa de modo peculiar a cultura regional, temos o objetivo de analisar aspectos relativos à construção discursiva do *ethos* do enunciador da milonga-canção, procurando apreender características da atividade de composição da milonga. Resumidamente, pretendemos responder às seguintes questões: Qual o *ethos* que se constrói no discurso de duas diferentes milongas de um mesmo compositor? Que características do milongueiro podem ser apreendidas a partir das canções analisadas?

Como embasamento teórico, respaldamo-nos em Maingueneau (2005, 2006a, 2006b, 2008) e em Bakhtin e seu Círculo (BAKHTIN, 1998, 2003a, 2003b; BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995). Da análise do discurso de base enunciativa, recorreremos à noção de *ethos*, imagem discursiva do enunciador construída por meio de diferentes elementos (linguísticos, éticos, estéticos etc.) inseridos em uma conjuntura sócio-histórica, os quais necessitam da “incorporação” do interlocutor para apreendê-lo em um conjunto difuso de representações sociais. Da teoria bakhtiniana, consideramos como pressuposto epistemológico de base o dialogismo, princípio constitutivo da linguagem, que tem no outro a condição de constituição do sujeito, do discurso e dos sentidos. Constitui-se assim a alteridade própria da atividade humana, cujo dialogismo instaura uma permanente relação com outros discursos (aqueles que respondem, que entram em conflito ou consonância e ainda aqueles que antecipam).

A articulação entre as abordagens teóricas referidas deve proporcionar que se observe como o sujeito enunciador se constrói na relação com o outro nos discursos que atravessam o seu dizer, propiciando a observação da relação entre identidade e alteridade na tessitura de vozes sociais do discurso de diferentes milongas, de modo a apreender responsivamente características que acenam para a construção de um jeito milongueiro de ser.

Este trabalho está organizado em duas seções, seguidas das **Considerações finais**. Na primeira seção, apresentamos o referencial teórico, desenvolvendo a noção de *ethos* e cena de enunciação e as implicações entre subjetividade e alteridade no movimento dos sentidos. Na seção seguinte, além de apresentarmos o material de análise e suas condições de produção, procedemos à análise das canções selecionadas.

Ethos e cena de enunciação: facetas entre subjetividade, alteridade e produção de sentidos

A noção de *ethos* que fundamenta esta reflexão, desenvolvida por Maingueneau (2006a), embora se diferencie da tradição retórica, não deixa de concordar com três ideias básicas do *ethos* aristotélico: o *ethos* é (a) uma noção discursiva, isto é, constitui-se por meio do discurso, não sendo, portanto, uma “imagem do locutor exterior à fala”, (b) um “processo *interativo* de influência sobre o outro” e (c) uma noção “[...] *híbrida* (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não deve ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa.” (MAINGUENEAU, 2006a, p.60), própria de uma conjuntura histórico-social.

Na perspectiva discursiva, há em todo texto, escrito ou não, uma vocalidade que pode ser relacionada com a “caracterização do corpo do enunciador” construído no discurso (MAINGUENEAU, 2006a, p.61). O *ethos* recobre não apenas a dimensão verbal, mas também um conjunto de características psíquicas e físicas que se associam a um fiador, o qual se revela por meio de um tom, atestando o que diz. O fiador, desse modo, recebe um caráter e uma corporalidade que variarão conforme a constituição dos textos, a cena de fala criada. Enquanto “o caráter corresponde a um feixe de traços psicológicos”, a corporalidade está ligada a uma “compleição física e a uma forma de vestir” (MAINGUENEAU, 2006a, p.62).

Além do caráter e da corporalidade, o *ethos* “[...] implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2006a, p.62). A incorporação do interlocutor, sob esse enfoque, não se dá pela simples identificação de uma personagem fiadora, mas sim pela implicação em “um mundo ético”, segundo Maingueneau (2006a), que funciona como um conjunto difuso de representações sociais e culturais, o que evidencia uma distância entre o *ethos* almejado e o efetivamente elaborado.

Todo texto apresenta uma cena de enunciação, constituída pela indissociabilidade das cenas englobante, genérica e cenografia. A cena englobante atribui ao discurso um estatuto pragmático, integrando-o a um determinado tipo (publicitário, administrativo, filosófico etc.). A cena genérica corresponde a um gênero do discurso (editorial, consulta médica etc.), o qual implica uma situação específica: papéis, circunstâncias espaço-temporais, suporte material, finalidade etc. Enquanto a cena englobante e a genérica possuem certas características que aparecem em diferentes exemplares de textos, a cenografia é construída por um texto específico, constituindo uma cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e para validar sua enunciação. Por conseguinte, os conteúdos desenvolvidos pelo discurso permitem especificar e validar o *ethos* e a cenografia (MAINGUENEAU, 2006a). O *ethos*, nesse sentido, não é um saber extradiscursivo

do enunciador, mas sim está ligado à enunciação, sendo considerado um “efeito de discurso” (MAINGUENEAU, 2005, p.70).

Podemos entender que a noção de *ethos* pressupõe instâncias de subjetividade tanto na produção quanto na recepção do discurso. Essa observação advém do fato de a cenografia (MAINGUENEAU, 2005, 2006a, 2006b), tida como dinâmica, legitimar-se pelo evento da enunciação, associando uma figura de enunciador a uma figura correlata de co-enunciador(es), o que supõe uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais pretende originar-se o discurso. É comum as cenografias se apoiarem em cenas de fala validadas (valorizadas ou rejeitadas), instaladas na memória coletiva (MAINGUENEAU, 2006b), em que o interlocutor poderá ou não aderir ao que se diz, tendo em vista o confronto entre pontos de vista diversos (MAINGUENEAU, 2006a). Sob esse enfoque, remetendo-nos à teoria bakhtiniana, é importante observar que cada um ocupa um lugar único, em que a atitude ativa do leitor não permite uma compreensão passiva (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995), mas sim um processo de construção de sentido em que o interlocutor atribui contrapalavras à palavra que está em processo de compreensão, concretizando respostas variadas (concordância, participação, objeção etc.) numa interação entre diversos planos axiológicos.

O *ethos*, por conseguinte, é reconhecido na constitutiva relação com o outro (sujeitos e discursos), em que uma vocalidade discursiva – manifestada por variados *tons* – revela a movimentação de um corpo investido de valores socialmente reconhecidos (MAINGUENEAU, 2001, 2008). Tal concepção, associada à perspectiva dialógica (BAKHTIN, 1998), traz à tona a diversidade de vozes sociais, posições ideológicas, que tecem o discurso e o sujeito. As vozes são pontos de vista que se interceptam, instituindo a constitutiva alteridade, necessária relação com o outro, e a decorrente dinamicidade discursiva. O ato de enunciar é, desse modo, uma resposta a enunciados alheios, em que se assume determinadas vozes e, ao mesmo tempo, se recusa outras (que também ressoam no enunciado), singularizando posições de um sujeito dialógico e plurivocal. Na tensão entre vozes em concorrência, o enunciado não é de responsabilidade de um locutor uno, mas sim da interação entre discursos diversos e dizeres históricos que se atualizam a cada enunciação².

Para a proposta deste trabalho, é pertinente perceber as implicações das relações de alteridade e qual o efeito disso na apreensão do *ethos* do enunciador da milonga. Isso é mais relevante ainda se considerarmos que o locutor tenta “[...] controlar, mais ou menos confusamente, o tratamento dos signos que ele produz [...]” (MAINGUENEAU, 2006a, p.70), não garantindo, contudo, a estabilização dos sentidos e a construção de *ethe* discursivos desejáveis. Tais considerações

² Sobre a tensão de vozes em concorrência, consultar Di Fanti (2004, 2005) e Amorim (2001).

remetem à questão da “não-coincidência consigo mesmo”, desenvolvida por Bakhtin (2003a), em que o *eu* torna-se *outro* em face de si mesmo devido aos diferentes horizontes axiológicos que encenam seu dizer. Há, portanto, uma construção discursiva que condiz com a orientação de que seja observado o modo de dizer no discurso como pista de um jeito de ser, o que revela o *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 2005, 2008).

Um modo de dizer, um jeito de ser: a construção discursiva do *ethos* milongueiro

A fim de se proceder à análise, é necessário considerar a canção como material de reflexão em que diversos valores de diferentes direções se imbricam, não deixando de haver, na interceptação de discursos, posições ativas tanto da parte do criador quanto da do contemplador (BAKHTIN, 2003a), o que instaura um complexo espaço discursivo de produção de sentidos. Na relação entre o discurso e o objeto, Bakhtin (1998, p.86) ressalta haver “[...] um meio flexível, difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema.” Em tal processo, é necessário um distanciamento do pesquisador para fazer aparecer graus de alteridade da palavra do outro, revelando uma postura ética de investigação que permite a produção de conhecimento. Nesse caminho, o analista estabelece um diálogo com o objeto de modo a reconhecê-lo em sua vivacidade, ocupando para isso uma posição exotópica, um distanciamento necessário para o (re)conhecimento do outro, o que instaura uma postura ética de investigação em que um “excedente de visão” permite ver além do “todo estético” (BAKHTIN, 2003a)³.

O objeto estético, do ponto de vista bakhtiniano (BAKHTIN, 2003a, p.85), é multifacetado e, embora o verbal esteja presente, “não se constitui apenas de palavras”. Essa observação, na apreensão do *ethos*, remete a uma decisão teórica, no dizer de Maingueneau (2008, p.16), em que se relaciona “o *ethos* ao material propriamente verbal”, atribuindo “poder às palavras”, ou integra a ele elementos diversos, “[...] como as roupas do locutor, seus gestos, ou seja, o conjunto do quadro da comunicação.” Tal observação expõe um problema delicado, uma vez que o *ethos* “[...] é um comportamento que, como tal, articula verbal e não-verbal, provocando nos destinatários efeitos multi-sensoriais.”

No caso da análise do *ethos* da milonga-canção, recuperando as contribuições de Maingueneau (2005, 2006a, 2006b, 2008), é importante observar a cena de enunciação, que articula indissociavelmente a cena englobante, a genérica e a

³ Amorim (2001), ao discutir a pesquisa nas Ciências Humanas, observa uma alteridade constitutiva que pressupõe um permanente movimento de sentido, o que faz com que a palavra procure a si própria na palavra do outro. Sobre questões de metodologia a partir da perspectiva dialógica, consultar também Di Fanti (2004) e Di Fanti e Soares (2007).

cenografia. No que tange à cena englobante, a canção é um discurso artístico que, conforme Costa (2002, 2007), integra os discursos literomusicais; é multissêmica e mimética. Além disso, a canção articula letra, melodia e outras modalidades semióticas. Nessa perspectiva, a letra de música e o poema são dois gêneros distintos, ainda que possam pertencer à mesma esfera e tenham forte parentesco estrutural e histórico⁴. Como cena genérica, a canção é um gênero do discurso bastante plástico e, por isso, pode se materializar em variadas cenografias, as quais criam cenas de fala dependendo do que a enunciação instaura na sua dinamicidade constitutiva.

Considerando a interdependência entre as três instâncias e a importância das modalidades verbais e não-verbais na constituição do *ethos* do milongueiro, passemos à contextualização mais ampla das canções selecionadas. Nesse sentido, é válido ressaltar que o trabalho artístico, materializado na gravação de um CD, é feito a várias mãos e pressupõe escolhas pontuais, de diferentes ordens (preferências, gostos, objetivos, questões econômicas), como a seleção das canções, dos músicos, dos produtores e diretores e da gravadora. As duas canções eleitas para reflexão são de autoria de Mauro Moraes e estão no primeiro CD em que o compositor se lança como intérprete. Todas as composições do CD, intitulado *Com todas as letras*, são de sua autoria e têm o acompanhamento do *Quarteto Milongamento*. O CD, vindo a público em 2003, é duplo; constituído de 30 canções, a grande maioria milonga, foi produzido numa edição limitada pela Mega Tchê Discos⁵.

O CD é ilustrado com cinco fotos tiradas em uma estância, a Cabanha Toro Passo, em Uruguaiana. Todas, distribuídas estrategicamente, ilustram a paisagem do pampa com cavalos crioulos, rebanho de gado, cachorros. Em três fotos principais (capa, centro e verso) aparece o intérprete e o grupo de instrumentistas (Quarteto Milongamento). Todos, muito à vontade com a vida do campo, usam bota, bombacha (calça típica), lenço e boina. Em duas fotos, o intérprete aparece sozinho: em uma aparece encostado ao cavalo no campo; em outra aparece montado, tocando um rebanho de gado. Na contracapa do encarte, há um texto de Mauro Moraes, uma apresentação, em que ele justifica a iniciativa de interpretar suas composições. Também agradece às pessoas que colaboraram com o trabalho e dedica a produção àqueles que o desafiaram a interpretar e confiaram no seu talento.

Cada uma das canções selecionadas para análise ocupa um CD. A primeira, “Milonga ‘véia’ gaúcha”, ocupa a oitava faixa do CD1. A segunda, “Milongueando uns troços”, ocupa a oitava faixa do CD2. Elegemos como critério principal aquelas

⁴ Essa reflexão já foi tema de trabalho anterior (TEIXEIRA; DI FANTI, 2006).

⁵ Por razões de espaço, não listaremos os títulos das canções. Eles e as respectivas letras podem ser encontrados no site <http://letras.terra.com.br/mauro-moraes/1104956/>. Acesso em: 07 abr. 2008.

que fizessem alusão à composição da milonga, a atividade de compor, e também tivessem diferentes abordagens quanto ao tratamento da cultura rio-grandense, uma mais e outra menos regional.

A fim de analisar aspectos relativos ao *ethos* do enunciador da milonga-canção, procurando apreender características da atividade de composição da milonga, observamos diferentes elementos de ordens distintas que constituem as canções, como a melodia (em sentido amplo), itens lexicais e título, que auxiliam na compreensão da cenografia criada, da incorporação do co-enunciador e da articulação entre o caráter e a corporalidade do sujeito enunciador. Cada uma das canções é analisada em um momento, possibilitando que, nas considerações finais, sejam apresentadas características do milongueiro nas duas canções bem como aspectos identitários da cultura gaúcha. Tomemos a primeira canção:

Milonga “véia” gaúcha⁶

- 1 Uma enxugada nas vista, uma chuleada pra “riba”
- 2 Uma adulada na prenda, uma atracada no mate...
- 3 Uma milonga das “buenas”, uma ponchada de amigos,
- 4 Uma gateada de tiro, um quero-quero de alarde!
- 5 Uma saudade tropeira, uma ansiedade fronteira
- 6 Uma paisagem pampeana, uma vidinha rural...
- 7 Uma pealada nos planos, um verso fora do bando
- 8 Um jeito de milonguear...
- 9 E conversa vai, e conversa vem,
- 10 A milonga é quem lida pra pensar!
- 11 Atiço a lenha no fogo a gosto no campo das ideias
- 12 Ouvindo o berro do gado alçado no pasto cheirando a terra...
- 13 Pelos fundões de fazenda, morena, ando lavando a alma...
- 14 Campeando as coisas do pago montado nos bastos da palavra...
- 15 Tapeando o pó do sombreiro, amigo parceiro eu topo qualquer parada...
- 16 E ainda gasto nos quartos de lua, lonjuras, grudado nas garras...
- 17 Batendo estribo contigo amigo parceiro
- 18 Eu boto o pé na estrada...
- 19 E ainda guardo de inhapa na capa da gaita um furo de bala.

Uma melodia afinada e marcada por instrumentos de corda, protagonizada pelo Quarteto Milongamento, dá cadência à “Milonga ‘véia’ gaúcha”. São

⁶ As letras aparecem com a mesma grafia apresentada no encarte do CD. Numeramos as linhas a fim de facilitar, quando necessário, a identificação das ocorrências destacadas.

alternados ritmos mais ou menos intensos, dependendo do que está sendo dito na letra e das partes da canção. A introdução e os intervalos (bastante chorados) e o final (mais pontual) são marcados pela melodia que se articula à letra no conjunto da música. Um mundo ético próprio do pampa gaúcho convoca o interlocutor a reconhecer aspectos partilhados da cultura gaúcha, como “prenda”, “mate” (bebida típica), “gateada de tiro” (égua), “quero-quero” (ave símbolo do Rio do Grande), “tropeira” (de tropa), “gado”, “fazenda”, “pago” e a própria “milonga”. A agilidade do corpo enunciante da canção pode ser observada na cena dinâmica criada que resgata diferentes momentos/espacos do gaúcho: o carinho com a amada (l.2), a cultura do mate (l.2) e da música (l.3, 8, 10), a rodada de amigos (l.3), a prosa (l.9), a importância do cavalo (l.4, 17), o fogo a lenha (l.11), a paisagem rural (campo, gado, pasto) (l.11, 12), o trabalho campeiro (l.13, 14) e o orgulho das batalhas vencidas (“guardo de inhapa na capa da gaita um furo de bala”) (l.19).

A cenografia pampeana, emoldurada pela melodia constante, é reiterada pela menção à “milonga”. A palavra “milonga” aparece em diferentes momentos na canção, o que indica sua importância para o sujeito enunciatador. É o caso de observar a palavra, no sentido bakhtiniano (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p.36), como um fenômeno ideológico por excelência que, possuindo natureza dinâmica, entra em contato com uma diversidade de fios ideológicos, materializando a expressão de certa posição valorativa do sujeito em interação com enunciados outros.

No título, que é um elemento importante do gênero e o meio comumente usado para se referir a uma música, há uma ênfase dada à “milonga”: “Milonga ‘véia’ gaúcha”. Podemos entender que, na relação entre vozes em concorrência, a opção por “milonga” exclui outros gêneros musicais gaúchos, sejam mais tradicionais (vaneirão, chote etc.), sejam mais próximos dos interesses do compositor no CD em foco (chamamé e valsa). Nesse movimento de alteridade, em que a milonga singulariza uma opção do compositor e o distanciamento de outras músicas, a qualificação da milonga como “‘véia’ gaúcha” aponta para acentos apreciativos positivos, que refratam efeitos de sentido diversos. Considerando os estudos de Kerbrat-Orecchioni (1999, p.102), é possível considerar, na canção em análise, o adjetivo “véia” como “adjetivo axiológico”, que, além de forte inscrição subjetiva, apresenta uma avaliação por trás do seu emprego em um dado contexto discursivo, o que exige uma interpretação da situação particular e do consenso social de uma dada comunidade, incluindo valores éticos e estéticos. No caso em análise, o referente é a milonga, mas o objeto-suporte da avaliação não está explícito. Ao chamar a milonga de velha (“milonga ‘véia’ gaúcha”), o enunciatador não está a chamando de antiga, com idade avançada, em oposição à nova. É necessária a recorrência a outros

discursos, vozes sociais, que ressoam neste enunciado para entender a construção discursiva do referente. Para a cultura gaúcha, nas condições em que foi enunciado o adjetivo “véia”, é possível compreender a expressão de carinho atribuído à milonga, uma companheira, expressão da tradição gaúcha. O uso proposital do “véia” em vez de “velha” também reforça a aproximação com o interlocutor, aquele que conhece o jeito de dizer do gaúcho.

É importante destacar ainda no título, na dimensão escrita da canção, o uso de aspas em “véia” que salienta a alteridade constitutiva do discurso, condição para a construção dos sentidos. Sob esse enfoque, as aspas funcionam como marca de subjetividade que cria um efeito de ilusão de que existem palavras próprias do enunciador. Para Authier-Revuz (2004), as aspas são um sinal de distância que o enunciador procura marcar no enunciado escrito. Ao aspear uma palavra e não outras, o enunciador apresenta uma espécie de vazio a ser preenchido pelo co-enunciador. Há uma posição ocupada pelo enunciador de controle das palavras, como se fosse capaz de marcar o que é dele e o que não é. “Véia”, nesse sentido, seria uma forma de marcar um modo próprio gaúcho de fazer referência às coisas e entes queridos. Se por um lado, o enunciador procura suspender sua responsabilidade no sentido de assinalar uma palavra deslocada, própria de uma dada comunidade discursiva, por outro, revela uma marca identitária da cultura gaúcha e do modo milongueiro de dizer.

O uso de aspas, conforme Authier-Revuz (2004, p.229), marca “o encontro com um discurso outro”, balizando uma zona de demarcação com um possível “exterior”. As aspas marcam a borda, a zona fronteira que revela do que o enunciador pretende distanciar-se. Há, portanto, marcas de heterogeneidade numa zona de interação, “[...] onde entram em questão a identidade do locutor e sua relação com o mundo exterior [...]” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.230), revelando pela alteridade efeitos de subjetividade⁷.

No que tange a alusão à atividade de compor, além de diferentes enunciados trazerem índices discursivos da composição da milonga, como “uma milonga das ‘buenas’ ” (l.3), “um verso fora do bando” (l.7), “um jeito de milonguear” (l.8), “atiço a lenha no fogo a gosto no campo das ideias” (l.11), “campeando as coisas do pago montado nos bastos da palavra...” (l.14), o estribilho da canção, embalado pela melodia cadenciada, enfatiza tal posição, remetendo à prosa, à conversa entre amigos, à cultura do pampa e, principalmente, à associação entre o ato de milonguear e o de pensar: “e conversa vai, e conversa vem / a milonga é quem lida pra pensar!” (l.9, 10). A cena criada ressalta ser o “jeito de milonguear” um

⁷ Além das aspas no título, também aparecem ocorrências em “riba” e “buenas”. Por razão de espaço, mesmo considerando a sua importância para marcar a distância das palavras, não vamos analisá-las. Também outras marcas mereceriam atenção, como as reticências, cujo silêncio instaurado suscita o entrecruzamento de vozes diversas.

espaço de reflexão, um trabalho, uma atividade de quem se dedica “pra pensar”, singularmente marcada pela palavra “lida”, que é usada no cotidiano gaúcho para fazer referência ao trabalho (do campo, de casa etc.).

Na dinamicidade do discurso, a cenografia própria da vida rural revela o *ethos* de um conhecedor da cultura regional, que preserva a amizade (“um ponchada de amigos” (l.3)), está pronto para encarar qualquer desafio (“eu topo qualquer parada” (l.15)) e tem a milonga como seu principal meio de reflexão (l.10). Se do ponto de vista do caráter, podemos observar um fiador que deixa emergir diferentes sentimentos (saudade, sensibilidade, ansiedade e gosto pela tradição, como em “uma atracada no mate” (l.2), e pelas coisas simples, como em “uma vidinha rural” (l.6)), do ponto de vista da corporalidade, emerge como fiador um homem forte, vestido conforme a tradição gaúcha (“tapeando o pó do sombreiro” (l.15)), que transita livremente a cavalo (“amigo parceiro” (l.15)) em diferentes espaços, mostrando-se destemido para enfrentar a vida (l.15).

A partir dessa análise, é possível apreender características de um jeito particular de tratar a cultura gaúcha, com todas as influências que a singularizam, como a da fronteira de língua espanhola, cujos índices emergem no discurso (“uma milonga das ‘buenas’” (l.3))⁸. Também é válido destacar, nessa perspectiva, que, valendo-se de elementos próprios da cultura regional, cria-se uma cena de fala expressiva que não dá voz a estereótipos negativos desse jeito de ser.

A próxima canção a ser analisada, “Milongueando uns troços” (oitava música do CD2), traz à tona outra perspectiva de olhar a cultura regional, um convite à introspecção:

⁸ Fischer (2004, p.25), referindo-se à construção histórica da identidade do gaúcho, observa a singularidade do Rio Grande do Sul de ser a “[...] única ponta visível e dinâmica da relação entre o Brasil e a América de língua espanhola.”

Milongueando uns troços

- 1 Era inverno sim, eu perdido em mim,
- 2 rabiscava uns versos pra enganar a dor,
- 3 o tédio, o pranto, o tombo,
- 4 e encantava mágoas milongueando sonhos...
- 5 Mas havia em mim, um cismar doentio,
- 6 de agregar estimas aos atalhos gastos,
- 7 dos compadres músicos...
- 8 repartindo as tralhas tendo o olhar recluso!

- 9 Somos dessa aldeia filhos de parteiras,
- 10 na parelha injusta da cor,
- 11 somos pensadores sem pedir favores...
- 12 Somos dessa plebe, febre de palavras,
- 13 na fronteira oculta dos rios,
- 14 somos cantadores sem pedir favores!
- 15 Caso esta biboca, cova da desova,
- 16 dilarece o fruto, mastigando o gulo,
- 17 o sumo, o tudo, o nada,
- 18 pego essa pandilha e engravidado a rima...
- 19 Se o amor der sombra, a sesteada é pouca,
- 20 pra escorar no esteio, os livros, os arreios,
- 21 o riso humano, o cusco, os ossos,
- 22 e talvez amigos milongueando uns troços!

Uma cenografia de introspecção, encenada pelo ritmo lento do choro do violão articulado à voz melancólica do sujeito enunciador, reitera o clima frio do “inverno” (“era inverno sim, eu perdido em mim” (l.1)) como propício para provocar a reflexão (“rabiscava uns versos para enganar a dor, o tédio, o pranto, o tombo” (l.2, 3)). A associação do frio à inspiração e à milonga (“e encantava mágoas milongueando sonhos” (l.4)) singulariza, como afirma Ramil (2004), a cultura campeira. Propondo uma estética do frio como característica particularizadora da cultura gaúcha, o autor afirma que “a milonga, e seu chamado à interioridade” (RAMIL, 2004, p.23) é a que fala dos rio-grandenses com mais propriedade.

A cenografia instaurada na enunciação apresenta o ato de escrever a milonga não só como um meio de enganar a angústia, mas também como uma forma de “encantar mágoas” (l.4), “milongueando sonhos” (l.4). Tal ato é reiterado pelo enunciado “caso esta biboca, cova da desova, dilarece o fruto, mastigando o gulo, o sumo, o tudo, nada, pego essa pandilha e engravidado a rima” (l.15-18), que, em tom de protesto, apresenta a milonga como uma aliada para as dificuldades.

A construção condicional (l.15), sobreposta de tons negativos, orienta para um modo singular de liberação, a criação musical (“pego essa pandilha e engravidado a rima (l.18)).

Na cena criada, os músicos (milongueiros) são tidos como compadres (“compadres músicos” (l.7)), palavra que ativa um conhecimento partilhado da cultura gaúcha em relação à amizade, convívio, interesses em comum. No estribilho (l.9-14), uma posição atribuída aos músicos é reiterada por paralelismo sintático e semântico:

(a) pertencem a uma “aldeia”, são “filhos de parteiras”, há injustiça, são “pensadores sem pedir favores” (l.9-11);

(b) pertencem a uma “plebe”, que vive de “palavras”, não têm projeção, são “cantadores sem pedir favores” (l.12-14).

Os enunciados, em tom de mágoa, se por um lado trazem vozes sociais de desabafo, por outro, expressam a perseverança, seriedade, capacidade e a não-submissão. Como na análise da canção anterior, a atividade de compor é associada a de pensar (“pensadores” e “cantadores” (l.11, 14)), com o acréscimo do tom de protesto (“sem pedir favores” (l.11, 14)).

A palavra “milonga” não aparece em sua forma costumeira na canção em análise, mas aparece acentuada valorativamente como forma verbal no gerúndio (“milongueando”). A versatilidade da palavra convoca o conhecimento do leitor para, na concorrência de vozes, identificar aspectos culturais encenados pela canção. O pano de fundo impresso pelo gerúndio é fundido aos complementos “sonhos” e “uns troços”, o que amplia a abrangência da milonga. O lugar de destaque do verbo, no título, e o complemento “uns troços” (“Milongueando uns troços” (l.22)), que também encerra o texto, trazem para cena a posição do enunciatador em relação ao que diz e, ao mesmo tempo, um jeito de dizer que identifica um grupo particular, os milongueiros.

Em várias canções do CD, o substantivo “troços” aparece. Na segunda canção do CD1, aparece a mesma construção (“milongueando uns troços”) numa cenografia de conversa entre músicos: “Meu compadre eu posso milongueando uns troços te alcançar um mate”. Na apresentação do CD, Mauro Moraes justifica a dedicação do trabalho a Bebeto Alves por ele “gostar, confiar e acreditar nos troços”. Conclui a apresentação agradecendo ao músico Marcello Caminha pela companhia. Para tanto, utiliza o gerúndio “milongueando” seguido de complemento: “tudo que vem pela frente”, a mesma construção que conclui a primeira música do CD1. Na tensão entre formas definidas e indefinidas, “troços” parece ser “tudo” que venha a ser motivo para milonguear, como é o caso de “sonhos” na canção em pauta (“milongueando sonhos” (l.4)).

As palavras utilizadas por um grupo, segundo Boutet (2001), carregam histórias que se atualizam em diferentes situações não deixando de enfatizar que os coletivos se constroem em torno de formas específicas de conceber o mundo, pelas quais afirmam sua identidade. Assim, podemos observar palavras próprias do trabalho do compositor de milonga, como “milonguear” e “milongueando” nas canções analisadas, mas não menos importantes outras formas discursivas encontradas no CD, como “milongueiros”, “milonguita”, “milongaço” e “milongão”. Tal mobilidade amplia o *ethos* do enunciador como alguém dinâmico, cuja identidade discursiva é reiterada em diferentes cenas das canções, auxiliando para isso o grupo de músicos, chamado Quarteto “milongamento”.

O modo de falar da milonga, na canção em análise, atrelada aos sentimentos mais profundos, remete a um jeito de ser introspectivo que tem a milonga como companheira de meditação. Praticamente não há recorrência explícita aos elementos comuns da cultura gaúcha, como cavalo, chapéu e campo. Sutilmente, aparecem vozes sociais que remetem ao meio rural (“filhos de parteiras” (l.9)), à localização geográfica (“fronteira” (l.13)), ao cavalo (“arreios” (l.20)) e, de modo explícito, aos cachorros (“o cusco” (l.21)). Se pudermos considerar que na canção anteriormente analisada havia um número grande de ocorrências de elementos próprios da cultura gaúcha, o que podemos pensar da falta desses elementos na milonga, um gênero tipicamente gaúcho? É possível observar, colocando em diálogo as duas músicas, formas aparentes de alteridade no trabalho de composição: uma que indica o excesso do outro; outra, a sua falta. Essa tensão pode ser considerada tanto em relação à cultura gaúcha quanto em relação à introspecção. Se o excesso de aspectos campeiros anuncia um *ethos* dinâmico de um enunciador que transita em diferentes espaços, a falta mostra a face sentimental e melancólica de um batalhador (“agregar estimas aos atalhos gastos” (l.6)), generoso (“repartindo as tralhas” (l.8)) e perseverante (“pego essa pandilha e engravido a rima” (l.18)), que tem a milonga como companheira (“encantava mágoas milongueando sonhos” (l.4)). A introspecção é tanta (excesso) que o imaginário gaúcho acaba se distanciando (falta) da cena de enunciação. O corpo do enunciador, como a cenografia criada, não tem espaço para movimentos além da cena introspectiva da criação artística. Parece imobilizado pela melancolia encenada, ao mesmo tempo em que tem a milonga como uma espécie de libertação.

Considerações finais

Neste trabalho, analisamos a construção do *ethos* do milongueiro em duas canções, observando diferentes elementos que constituem o discurso no movimento de vozes que são reivindicadas e vozes que são suprimidas (mas não deixam de ressoar), criando efeitos diversos no desenvolvimento do discurso e na

produção de sentidos (DI FANTI, 2004; AMORIM, 2001). Percebemos pelas relações alteritárias observadas, uma marcada pelo excesso de elementos regionais e outra, pela falta, uma identidade discursiva entre ambas que instaura o milongueiro como um pensador. Nas duas canções, o estribilho enfatiza esse aspecto. Também nas duas há um centro de valor diferente do de outras canções regionais no que se refere à dinamicidade das palavras “milonga” e “milongueando”, nos títulos, e “milonguear”, no texto da primeira canção, que indica a versatilidade do sujeito enunciador, que brinca com as palavras quando se põe a “pensar” (“compor” ou “milonguear”).

Quanto ao *ethos* do enunciador, emana um caráter de uma pessoa sensível. Na primeira canção analisada, a sensibilidade se projeta em relação às coisas do campo e à cultura gaúcha, reivindicando a implicação do co-enunciador na cultura sul-rio-grandense. Na segunda, a sensibilidade se projeta em diferentes sentimentos revelados na cena introspectiva. Em ambas, o sujeito enunciador aparece como conhecedor da milonga, sua companheira de meditação.

O corpo do enunciador, investido de valores partilhados, ao alternar entre diferentes espaços de projeção, versátil em um e parado em outro, mostra sua intensa atividade. Tais características também podem ser associadas a situações climáticas. Se na primeira canção, podemos perceber certo clima primaveril (“cheirando a terra”, “tapeando o pó do sombreiro”), propício a diferentes movimentos; na segunda, o clima frio do inverno (“era inverno sim”) convida à melancolia e ao encolhimento, entrando em confronto com as imagens claras e brilhantes das fotos que ilustram o CD. Entre melodias que dão ressonância e continuidade à composição, as letras se integram na construção de um *ethos* de quem não só transita em diferentes espaços, mas também sabe conectar “a linguagem da cidade e do campo” (RAMIL, 2004, p.26) para tratar singularmente de diferentes temas, como a própria atividade de composição.

Pela análise, é possível considerar a atividade do milongueiro uma atividade de trabalho⁹, que revela um ser humano industrial numa atividade industrial, a expressão artística. O engajamento subjetivo no trabalho artístico é perpassado de saberes, valores e história na permanente relação com o outro, fazendo fluir diferenças que explicam a atividade, tecida por escolhas permanentes. Dentre elas, é possível considerar o *ethos* pretendido, ao lançar um CD, e o efetivamente elaborado.

Na atividade de trabalho, há um *corpo si* que, não se restringindo a um corpo biológico, instaura uma construção histórica e cultural, cujos valores, experiências, saberes e exigências são postos à prova a todo instante (SCHWARTZ; DURRIVE, 2007). A atividade artística, desse modo, convoca o corpo inteiro: a voz

⁹ Schwartz (2006); Schwartz e Durrive (2007).

para a interpretação, a posição postural, a memória discursiva, as emoções, os conhecimentos, a interação com o público, o intelecto, entre outros aspectos. O *corpo si* é uma entidade enigmática que resiste às tentativas de ser objetivado. Tal observação, transposta para a análise efetuada, deixa emergir a milonga como um modo de libertação, um meio de vida, um meio de saúde. A milonga como atividade de milonguear aparece como companheira para todos os momentos: alguns mais alegres e dinâmicos, como é o caso da primeira canção analisada, outros mais tristes e introspectivos, como o da segunda canção. Nesta última, a atividade de milonguear aparece na gerência de variabilidades: como em “encantava mágoas milongueando sonhos”, “somos dessa plebe, febre de palavras, na fronteira oculta dos rios, somos cantadores sem pedir favores” e “pego essa pandilha e engravido a rima”. Cria-se assim um *ethos* de quem se alia à milonga como um meio de subverter os percalços, uma expressão libertadora, um modo de vida. A milonga-canção, dessa forma, se constrói por uma heterogeneidade de vozes sociais que se engendram em cenas mais ou menos dinâmicas, revelando um jeito milongueiro singular de ver e ser.

DI FANTI, M. G. C. Identity, alterity, and regional culture: the construction of the gaucho *milongero* ethos. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.1, p.149-166, 2009.

- **ABSTRACT:** *Considering the importance of knowing the musical genre “milongas”, which represents the culture from Rio Grande do Sul in a special way, this work aims to analyze aspects of the discourse construction of the ethos of the “milonga-song” enunciator, trying to apprehend characteristics of the activity of composition of this music genre. The methodology of this study is developed so as to answer the following questions: Which ethos is constructed in the discourse of two different “milongas” of the same composer? What characteristics of the “milongero” can be drawn from the analyzed songs? The theoretical foundation is enunciation-based discourse analysis and the Bakhtinian theory, which provides the observation of the ways the enunciator subject is constructed in the relationship with the other in discourse pieces that interlace with his, favoring the observation of the tension between identity and alterity in the texture of the “milongas”, so as to apprehend responsively to characteristics that point to the discourse construction of a “milongero” way of being.*
- **KEYWORDS:** *Ethos. “Milonga”. Identity. Alterity. Rio Grande do Sul culture.*

REFERÊNCIAS

AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa, 2001.

AUTHIER-REVUZ, J. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Apresentação de Marlene Teixeira e revisão técnica da tradução de Leci Barbisan e Valdir Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, M. M. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética*

da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p.3-192.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p.261-306.

_____. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. 4.ed. São Paulo: Ed. UNESP: HUCITEC, 1998. p.71-163.

BAKHTIN, M. M. [VOLOCHINOV, V. N.]. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 7.ed. São Paulo: HUCITEC, 1995. (Linguagem e cultura, 3).

BOUTET, J. Les mots du travail. In: BORZEIX, A.; FRAENKEL, B. (Org.). *Langage et travail: communication, cognition, action*. Paris: CNRS, 2001. p.189-202.

COSTA, N. (Org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão, 2007.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p.107-121.

DI FANTI, M. da G. C. *Discurso, trabalho & dialogismo: a atividade jurídica e o conflito trabalhador / patrão*. 2004. 385f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. A tessitura plurivocal do trabalho: efeitos monológicos e dialógicos em tensão. *Alfa*, São Paulo, v.49, n.2., p.19-40, 2005.

DI FANTI, M. da G. C.; SOARES, A. A pesquisa em perspectiva dialógica. In: FÓRUM INTERNACIONAL DE ENSINO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS: CULTURA E DIVERSIDADE [FILE IV], 4., 2006, Pelotas. *Anais...* Pelotas: Universidades Federal e Católica de Pelotas, 2007. 1 CD-ROM, p.01-11.

FISCHER, L. Uma reflexão sobre a formação regional. In: CHAVES, F.; BATTISTI, E. (Org.). *Cultura regional: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004. p.19-33.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation*. 4.ed. Paris: A. Colin, 1999.

MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. Tradução de Luciana Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

p.11-29.

_____. Problemas de *ethos*. In: _____. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2006a. p.52-71.

_____. Cenografia epistolar e debate público. Tradução de Décio Rocha. In _____. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2006b. p.111-131.

_____. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do Ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiano Comesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p.68-92.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001

MORAES, M. *Com todas as letras*. Porto Alegre: Mega Tchê Discos, 2003. 2 CD.

RAMIL, V. *A estética do frio*: conferência de Genebra. Tradução de Izabella Mozzillo. Porto Alegre: Satolep, 2004.

SCHWARTZ, Y. Entrevista: Yves Schwartz. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v.4, n.2, p.457-466, mar. 2006.

SCHWARTZ, Y.; DURRIVE, Y. (Org.). *Trabalho & ergologia: conversas sobre a atividade humana*. Tradução de Milton Athayde et al. Niterói: EDUFF, 2007.

TEIXEIRA, M.; DI FANTI, M. G. C. O texto como objeto de ensino: um olhar enunciativo. In: GOMES, L. da S.; GOMES, M. T. (Org.). *Aprendizagem de língua e literatura: gêneros e vivências de linguagem*. Porto Alegre: UniRitter, 2006. p.95-146. (Coleção experiência acadêmica, v.5).

Recebido em setembro de 2008.

Aprovado em outubro de 2008.