



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
CAMPUS CATALÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE

ALDENIR CHAGAS ALVES

O DISCURSO TRÁGICO NA MODA DE VIOLA

CATALÃO (GO)
2014
ALDENIR CHAGAS ALVES

O DISCURSO TRÁGICO NA MODA DE VIOLA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – nível de Mestrado – da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Texto e Discurso.

Orientadora: Profa. Dra. Grenissa B. Stafuzza

CATALÃO (GO)

2014

*A minha mãe, Neuza, e à
Grenissa, orientadora e
amiga.*

AGRADECIMENTOS

Dedico todo meu carinho a quem me constitui no plano mais visível e marcante: aos meus queridos pais Neuza, minha heroína, João (*in memorian*); à minha vó Ana (*in memorian*) que soube demonstrar o amor no sentido mais elaborado, aos meus irmãos Elizabete e Gabriel, que são meus fieis amigos e companheiros, e, aos meus sobrinhos Caio, Igor e Arthur que trouxeram às nossas vidas mais alegria e ternura.

Em especial, quero agradecer à minha orientadora Grenissa, que mostrou os percursos a seguir no que tange a todo conjunto de sentidos e efeitos com a pesquisa. Sua dedicação transcende ao profissionalismo, na forma de uma amizade sincera e altruísta. Foi incisiva nos momentos de angústia com a teoria, compreensiva e enaltecadora dos meus tímidos passos. Soube conduzir-me nos labirintos teóricos. Sua devoção ao discurso, sua luta declarada ao véu das aparências é para mim, motivo de admiração, respeito, e principalmente, um sempre-seguidor.

Ao grupo GEDIS que me proporcionou o caminho sem volta na Análise do Discurso, possibilitando-me desde as primeiras leituras, reflexões teóricas e, conseqüentemente, o apoio no ingresso e na realização do Mestrado.

A todos os professores e colegas do Programa de Mestrado, em especial à Rozely e ao Edilair.

Aos professores Antônio Fernandes Júnior e Luciane de Paula, pelas sugestões, pelo apoio nos rumos da escrita e no referencial teórico.

A CAPES/DS pelo incentivo na viabilização de bolsas de fomento.

Eu quis que se tratasse sempre de existências reais; que se pudessem dar-lhes um lugar e uma data; que por trás desses nomes que não dizem mais nada, por trás dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes falsas mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram e estão mortos, sofrimentos, malvadezas, ciúmes, vociferações. [...] Persisti para que esses textos mantivessem sempre uma relação, ou melhor, o maior número de relações possíveis com a realidade: não somente a que ela se referissem, mas que nela operassem; que fossem uma peça na dramaturgia do real, que constituíssem o instrumento de uma vingança, uma arma de um ódio, um episódio em uma batalha, a gesticulação de um desespero ou de um ciúme, uma súplica ou uma ordem (FOUCAULT, 2012b, p.202).

Viola romeira que passou fronteira
Abrindo porteira e levando ternura
Viola tulipa, tão meiga e bonita
Entre as palafitas nasceste tão pura.

Viola paixão de todo o sertão
Da geração de poesias futuras
Viola serena, humilde e pequena
Que não envenena a nossa cultura.

(Goiano & Paranaense. *Minha vida minha luz*. CD W 932.832, Rio de Janeiro: Unimar Music, 2003. Faixa 07)

RESUMO

Esta pesquisa que resultou em uma dissertação de mestrado, com título “O discurso trágico na moda de viola” objetiva tratar sobre os motivos de um determinado tipo de discurso estar presente na moda de viola. Com um formato narrativo fundamentado em relatos orais, as letras de moda de viola foram, por décadas do século XX, um meio de transmissão dos dizeres, dos já ditos e dos discursos que circulam no cotidiano nas existências-relâmpagos de um determinado grupo social: ora enunciado para um público pertencente ao espaço rural, ora enunciado para um público pertencente ao espaço urbano. Um fator marcante, mas que não se configura como regra, é a presença do trágico em muitas composições. Sob essa perspectiva de regularidade, é possível perceber que o discurso trágico, enunciado nas canções de moda de viola, traz uma configuração de sujeito que é constituído também pela interdiscursividade, uma vez que não existe discurso sem sujeito. A partir desse recorte, propomos a fundamentação das noções de discurso propostas por Foucault e Pêcheux para subsidiar o sujeito enunciado no discurso trágico. Para compreender a peculiaridade de algumas canções de moda de viola que apresentam uma narração com desfecho trágico, é imprescindível observar algumas concepções acerca do trágico, principalmente considerando os postulados das reflexões modernas sobre o trágico que se apresenta a partir de Shelling até Nietzsche que representa o ápice dessa trajetória de abordagem filosófica com a visão dionisíaca do mundo, identificável nas letras que se constitui de discurso trágico.

Palavras-chave: discurso; sujeito; trágico; moda de viola.

ABSTRACT

This research that resulted in a master's degree dissertation, with the title "The tragic speech in the "moda de viola"", aims at treating about the reasons why a certain type of speech is present in the "moda de viola". With a narrative format based in oral reports, the lyrics of "moda de viola" were, for decades in the XX century, a means of transmission of the sayings, of the already said and of the speeches that circulate daily in the flash-existence of a certain social group: either stated for a public belonging to the rural space, or stated for a public belonging to the urban space. An outstanding factor, but not configured as a rule, is the presence of tragedy in a lot of compositions of that musical style. Under that perspective of regularity, it is possible to notice that the tragic speech, stated in the songs of "moda de viola", brings a subject configuration that is also constituted by interspeech, once the speech doesn't exist without subject. Starting from that outline, we propose the fundamentals of the speech notions proposed by Foucault and Pêcheux to subsidize the subject stated in the tragic speech. To understand the peculiarity of some songs of "moda de viola" that present a narration with tragic ending, it is indispensable to observe some conceptions concerning the tragic, mainly considering the postulates of the modern reflections about the tragic that comes starting from Shelling until Nietzsche that represents the apex of that path of philosophical approach with the Dionysian vision of the world, identifiable in the lyrics that are constituted of tragic speech.

Key-words: speech; subject; tragic; moda de viola.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPÍTULO 1 - O TRÁGICO NA MODA DE VIOLA.....	15
1.1 O contexto sócio-histórico da moda de viola.....	15
CAPÍTULO 2 - CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRÁGICO.....	27
2.1 Schelling.....	27
2.2 Hegel.....	29
2.3 Schopenhauer.....	30
2.4 Nietzsche.....	33
2.5 Por que a noção de trágico nas modas de violas.....	35
2.6 A moda de viola e as narrações trágicas.....	35
CAPÍTULO 3 - DIÁLOGOS TEÓRICOS ENTRE PÊCHEUX E FOUCAULT...37	37
3.1 A noção de discurso na análise do discurso.....	37
3.1.1 Entre a história e a dispersão: o discurso foucaultiano.....	38
3.1.2 Pêcheux: a linguagem como discurso e sua mobilidade nos sentidos.....	47
3.2 O sujeito na análise do discurso.....	52
3.2.1 Sujeito em Foucault: uma constituição sempre inacabada.....	52
3.2.2 Sujeito em Pêcheux: entre a ideologia e o desejo inconsciente.....	56
3.2.3 As relações de saber-poder no discurso trágico na moda de viola.....	60
CAPÍTULO 4 – O DISCURSO TRÁGICO NA MODA DE VIOLA.....	66
4.1 Macro <i>corpus</i> da pesquisa – relação das modas de viola constituídas pelo discurso trágico.....	66
4.2. Micro <i>corpus</i> da pesquisa – o discurso trágico na moda de viola.....	72
4.2.1 “Capricho do destino” – a punição por promover o desenlace matrimonial...72	
4.2.2 “O golpe da emoção” – a tragédia do incesto e a condição feminina.....78	
4.2.3 “Crime de amor” – quando o amor se torna tragédia.....83	
4.2.4 “Ana Rosa” – a mulher no discurso trágico.....87	
4.2.5 “No fim dos tempos” a derrota do homem e do saber pela moral cristã.....92	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....102

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS.....106

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A pesquisa sobre o tema do discurso trágico nas modas de viola nos motiva por percebemos nas canções, em suas construções composicionais, de modo geral, a recorrência do discurso trágico. A letra de “Ana Rosa”¹, letra que compõe o *micro corpus* da presente pesquisa, foi uma das canções que nos instigou a pensar sobre o discurso trágico. Por que a ocorrência de letras com temáticas tristes, melancólicas e trágicas nas modas de violas?

Porém, antes que os rumos da pesquisa fossem colocados no seu modo operacional, que requeria uma sustentação teórica, um método que encontrasse a sistematização que a pesquisa exige, é nos apresentada a Análise do Discurso. Com a perplexidade óbvia daquilo que não conforta, pelo contrário, hostiliza nossos conceitos aparentemente estabilizados sobre as nossas próprias dúvidas, foi que percebemos que havia um campo fértil de possibilidades para se pensar as letras de moda de viola, pensar sobre as primeiras interrogações a respeito do trágico. Obter os mecanismos que respondam satisfatoriamente as hipóteses que vão minando e se alastrando no sertão de dúvidas é preocupante. Ao buscar a compreensão do funcionamento do discurso materializado na linguagem não nos sentimos confortados sobre as dúvidas, mas nos possibilita extrair das letras de moda de viola que compõem o *corpus* de pesquisa, do percurso teórico, a relação íntima que o discurso trágico tem com a nossa constituição enquanto sempre-sujeito.

Se pudéssemos resumir em um pergunta as inquietações que nos moveram a empreender esta investigação sobre o discurso trágico na moda de viola, questionaríamos: Quais foram as relações histórico-discursivas da vida que possibilitaram por décadas a veiculação (radiofônico-midiática, em especial) de determinadas modas de violas que trazem a recorrência do discurso trágico?

O objetivo deste estudo não é entender o surgimento do trágico na moda de viola. Trata-se de ver o diálogo possível entre determinadas narrativas trágicas da moda de viola com o contexto social brasileiro modernizador. O período que vai das décadas de 1930 a 2003, é um período de intensas mudanças na música brasileira, com a música caipira não é diferente. Período que se inventou e se construiu aceleradamente as

¹Tião Carreiro e Pardino: Chantecler, 1964. Será analisada no Capítulo 4 no item 4.2.4.

variações nominais da canção caipira. *Música raiz, música caipira* (NEPOMUCENO, 2009; VILELA, 2009), e *moda caipira* (SANT'ANNA, 2009) são os nomes que se confluem para os mesmos significados. Escolhemos *música caipira* e *moda caipira* por referenciar principalmente a Nepomuceno e Sant'Anna no presente estudo. Há de se demarcar que nosso trabalho se baseia estritamente à análise do discurso trágico recorrente em letras de moda de viola, ou seja, não trabalhamos com a canção, o que demandaria uma outra pesquisa com outra fundamentação teórica e outra perspectiva de trabalho que pretendemos desenvolver no doutorado. Ao acionarmos música caipira, moda caipira, será para nos subsidiar acerca do contexto-histórico a que pertence a canção.

Ainda que a existência do discurso trágico presente em algumas modas de viola pertença a uma relação histórico-discursiva, das quais se pode decidir pela análise ou pela intuição, se esta relação faz sentido ou não, cumpre-nos salientar que a existência de certas narrativas com determinados acontecimentos trágicos, instauram-se em enunciados. Para sua existência há o requerimento de um referencial que não seja exatamente um fato (FOUCAULT, 2012a), então, as letras de moda de viola podem funcionar nessa perspectiva: instauram sujeitos, sob certas condições de aparecimento, que ocupam determinadas posições em relação ao discurso trágico.

Nesse sentido, ao pensar o contexto da formulação das letras, torna-se importante observar o momento histórico e social, bem como os enunciados construídos pelo trágico que se valem da moda de viola como suporte da articulação que aparecem nas letras, cujos domínios de coexistência se direcionam para outros enunciados. Isso significa dizer que o que é apresentado nas narrações trágicas da moda de viola, transcende aos limites da materialidade linguística e percorre o domínio do saber da história. Isso porque desde que a letra se delineia num campo enunciativo, ela apresenta relações possíveis com o passado e lhe abre um futuro eventual, procurando reconstituir a moral, o que pôde ser pensado, desejado e visado com o discurso trágico no instante, ou seja, na época em que determinada canção foi gravada.

Pesquisar sobre moda de viola não é tarefa fácil. A parca bibliografia, com fontes relativamente escassas sobre o assunto, tratam com exclusividade da canção caipira, e as informações sobre a moda de viola não aparecem como prioridade. Assim, as fontes disponíveis sobre o assunto são frágeis em detectar as relações de produção

acerca da moda de viola e sua relação histórico-social. Na pesquisa fonográfica que propomos neste estudo, possibilita algumas informações que consideramos relevantes sobre determinados compositores, de intérpretes terem gravado um maior número de canções que apresentam o discurso trágico.

Ao tentar apresentar um panorama histórico da moda de viola, podemos elencar algumas questões que são pertinentes para se pensar sobre questões que se relacionam ao universo histórico-cultural.

A primeira se refere às noções de “práticas” e “representações”, que de acordo com Chartier (1990), identifica, constroi diferentes lugares e momentos de uma determinada realidade da cultura. Acrescentamos que as letras de moda de viola, além de identificar práticas e representações da cultura, são também suporte da materialidade exposta de determinados discursos, constituindo sujeitos históricos.

A segunda é de estabelecer o posicionamento de um olhar menos puritano no sentido de cultura, de não se alinhar aos discursos constituídos nas práticas aqui mencionadas pela pesquisa, que apresenta a moda de viola na canção caipira circunscritas de problemas de identificação, de acordo com os processos históricos e sociais atravessados, cujas noções de cultura e tradição se fundem e representam falsas ideias a respeito de cultura popular materializada nas escolhas ou na sujeição dos sujeitos envolvidos. Para isso, valemo-nos da noção de Barros (2011) que pensa a produção de cultura como práticas discursivas subjetivadas na linguagem e na existência do indivíduo.

A terceira questão é pensar que o objeto de pesquisa – moda de viola – situado histórico e culturalmente, não valida a autonomia de reflexões que se apropriam dos dados para estabelecer um devir obstinado de conclusões. Recorremos a Foucault (2012a), que concebe a arqueologia como forma de se abstrair das continuidades tão presentes no pensamento, uma forma precipitada ou necessária ao estabelecimento das estruturas fixas. Para o autor, que será sempre procurado para subsidiar esta pesquisa, as continuidades são multiplicadas por rupturas, a história do pensamento – aqui, a história do pensamento se materializa nas letras de moda de viola – é também observada pela noção de descontinuidade que coloca problemas, recortes, desníveis e defasagens que o campo estruturalista não pode cobrir. Portanto, analisar o trágico nas letras de moda de

viola, também é evidenciar que os espaços e dispersões que se extraem na forma descontínua do interior de um dado discurso.

O recorte trágico que nos instiga, é da ordem da riqueza que a linguagem em sua emergência nos oferece. Acionamos Foucault para esclarecer sobre esse pensamento: “os discursos sobre a riqueza, linguagem, natureza, loucura, vida e morte, e muitos outros talvez, que são muito mais abstratos, podem ocupar, em relação ao desejo, relações bem determinadas” (FOUCAULT, 2012a). Dessa maneira, as narrativas trágicas na moda de viola contêm elementos perturbadores, que coloca em funcionamento a moral, e não raro, em nome dessa moral, a violência é justificada, ou até mesmo espetacularizada, como ocorre com a letra de “Boiadeiro de palavra”² de Tião Carreiro e Pardinho, cujo marido, ao ver que a mulher havia cortado o cabelo contra sua vontade, pede ao barbeiro que a deixe sem os cabelos, em seguida a leva à praça para todos verem e depois a entrega aos pais porque a mulher o desobedeceu. Então, podemos tomar muitos dizeres sobre determinadas narrativas constituídas de trágico como intemporal e silenciosa, porque nos oferece um recorte de um determinado pensamento que advém das condições de produção, mas que rompe com sua aparição num dado momento para nos apresentar em qualquer época que o discurso da moral em qualquer segmento é parte de um jogo que comporta um sujeito desejante, que em sua fala e constituição, reprime e é reprimido, pelos discursos que regem sua existência.

No Capítulo 1, pensando na moda de viola enquanto canção caipira, procuramos trazer as noções do seu contexto histórico-discursivo que teve que conviver com o desenvolvimento da indústria fonográfica. Trabalhamos, então, com noção de trágico que se modifica na concepção da filosofia moderna e se transmuta em várias perspectivas em Schelling, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche. Assim, acionamos o estudo sobre o discurso trágico na moda de viola fundamentando a pesquisa na análise do discurso, trabalho desenvolvido em especial na análise presente no Capítulo 3.

No Capítulo 2, procuramos trazer as concepções que apresentam as noções basilares da análise do discurso. Ao fundamentar a pesquisa no campo teórico da filosofia de Michel Pêcheux e Michel Foucault, trazemos à tona elementos para pensarmos sobre as problematizações desses dois teóricos e suas contribuições concernentes ao discurso, sujeito, à ideologia e à história. A partir da leitura teórica, foi

² Tião Carreiro e Pardinho. *Hoje eu não posso ir*. LP CH8006, São Paulo: Chantecler, 1972. Faixa 04.

possível estabelecer que os pressupostos sobre o discurso em seu conjunto de enunciados, em suas condições de existência, são mecanismos de instância fundadora, mas que mostra suas correlações, suas exclusões. (FOUCAULT, *apud* CASTRO, 2009).

No Capítulo 3 apresentamos a coleta do *corpus* e a análise em dois planos: i) o macro *corpus*, que trouxe a relação de cento e cinco (105) títulos de modas de viola que correspondem às canções produzidas no período de 1937 a 2003, que trazem em suas letras o discurso trágico; ii) o micro *corpus* da pesquisa em que apresentamos as análises de cinco (05) letras de modas de viola que correspondem ao período de 1959 a 2003, com isso, pensamos ter condições de analisar os sentidos que o discurso trágico em sua prática como linguagem pode funcionar na moda de viola. Na extensão dos títulos das canções relatadas no macro *corpus*, podemos verificar por meio da ordem cronológica das gravações que houve um momento em que a recorrência do discurso trágico nas composições foi mais evidente como observamos pelo número de títulos de 1950 ao final da década de 1960. Já a partir de 1980, há uma diminuição expressiva, de letras com narrativas trágicas, tanto que na década seguinte encontramos raras gravações, fato que teve continuação a partir de do ano 2000. Assim, nas letras analisadas a partir do micro *corpus* de trabalho, procuramos dialogar as noções sobre o trágico desenvolvidas no Capítulo 1 com as noções de análise do discurso pensadas no Capítulo 2.

Ao estudar mais profundamente o recorte que compõe esta pesquisa, percebemos as diversas lacunas que atravessam a moda de viola. Das buscas não concretizadas, como LPs que não foram possíveis conhecer, como muitos discos da década de 30, porque só se sabe que foi gravado, sabe-se o nome da canção, mas como já dissemos, as fontes são limitadas. Instaurou-se em nosso senso de pesquisa, com a limitação de fontes, que aquele título de canção, naquela faixa, de alguma capa de um disco compacto de 78 (rotações pm), visualizado na internet, que não foi possível ter acesso a sua letra, à sua melodia, nos pareceu um outro enunciado, cuja letra estava lá, sepultada no tempo, viva na dinâmica da linguagem, à espreita, pronta para fazer emergir os murmúrios que desvendam a universalidade de um sentido através do discurso, e por que não do discurso trágico?

CAPÍTULO 1

O TRÁGICO NA MODA DE VIOLA

Com este capítulo inicial pretendemos apresentar a constituição da moda de viola enquanto expressão³ musical da canção caipira. Para isso, recorreremos principalmente a Romildo Sant’Anna e Rosa Nepomuceno que oferecem um panorama histórico que permite pensar a moda de viola. Assim, em “Considerações sobre o trágico”, pretendemos evidenciar questões sobre a noção de trágico a partir das perspectivas filosóficas que contribuem para o desenvolvimento da pesquisa, ou seja, com os postulados de Schelling no século XVIII, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche no século XIX. No tópico “A moda de viola e as narrações trágicas”, posicionamos a análise do discurso e a filosofia do trágico como viés teórico para se pensar o sujeito e o discurso trágico nas letras moda de viola.

1.1 O contexto sócio-histórico da moda de viola

Pensar a moda de viola é buscar na cultura brasileira a constituição de uma brasilidade que se concebe como ocorrência às margens dos cânones musicais que se confluem na linguagem, na geografia e, principalmente, na consciência posta e estabelecida que vê na cultura caipira, o extrato fundante de uma sociedade marginalizada sem relação ao contexto moderno. Nesse sentido, estabelece-se um pensamento carregado de equívocos sobre os sujeitos constituídos nessa cultura, cujo saber institucional, como o das ciências sociais, como a sociologia, literatura e antropologia, que nos apresentou na forma cartesiana e delimitada.

Do instrumento musical português que remonta à Idade Média, cujo ancestral, de acordo com Oliveira (2000), é o alaúde árabe, ao instrumento que chegou ao Brasil na colonização e serviu de ferramenta aos jesuítas à catequização dos índios, temos a instauração – da funcionalidade – de um instrumento que se incorporou como nome de

³ Nepomuceno (1999, p.69) considera que a moda de viola é a "a expressão mais típica do cantar caipira" porque é o resultado de uma mistura rítmica que reúne o *cururu* e o *cateretê* que eram uma dança indígena, as Folias de Reis, Danças de São Gonçalo, congadas e calangos, danças dos negros escravos. Por isso, a moda de viola agrupa em sua constituição a contribuição da cultura indígena, africana, portuguesa com sua imposição religiosa cristã e outras influências como as das cantigas medievais e das modinhas europeias.

expressão musical - moda de viola. A viola deixou as igrejas, os salões da nobreza e se adaptou de forma morfológica praticamente em todas as regiões do país. Mas esta sua chegada e dispersão nas terras indígenas foram pouco referenciadas e, por isso, as bibliografias sobre o tema são escassas. O musicólogo José Ramos Tinhorão (1990) afirma que a mais antiga referência à viola, expressa a versos cantados pelo personagem de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda. Por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas *Denúncias de Pernambuco*, de 1593, confirmando desde logo a ligação da viola enquanto instrumento à canção cidadina. Logo, sua adequação a canções religiosas e populares no Brasil foram tomando formas, emprestando aos jesuítas, bandeirantes e tropeiros as matizes que comportam as canções de viola.

Segundo o general Magalhães (1940), os jesuítas, ao observarem que os indígenas utilizavam a canção como veículo de intermediação com o mundo sagrado, apropriaram-se de danças como o *cururu* e o *cateretê*, de origem tupi, para inserirem textos litúrgicos e catequizá-los. Um instrumento considerado harmônico passa a ser utilizado para o sapateado e o palmeado nas danças que também eram acompanhadas por flautas indígenas, tambores e gaitas. O resultado constitutivo da viola como instrumento essencial, sobrepujante à melodia resulta na nomeação de uma das expressões da canção caipira, por isso, o nome moda de viola, que expressa o instrumento que dá o ritmo e o tom melódico nas canções. Algumas letras de moda de viola, expressam o temor que o essa expressão musical e o instrumento sejam esquecidos e não é raro, letra como *Viola boneca*⁴ apresentar o instrumento como representação idílica da moda de viola e, por isso, a necessidade de deixá-la ser apagada pelos dispositivos da modernidade.

É importante observar que há um paradoxo sobre a viola e seu uso em nossa cultura, assim como a Dança de São Gonçalo e das Folias do Divino que são acompanhadas por viola que vieram das regiões cidadinas, a moda de viola é marcada como produção por excelência da cultura rural. Por ser um instrumento presente nas expedições dos bandeirantes e, posteriormente, nas estradas com os tropeiros que se serviam de musicalidade nas horas de descanso nos ranchos improvisados, a viola e a

⁴ Goiano & Paranaense. *Minha vida minha luz*. CD W 932.832, Rio de Janeiro: Unimar Music, 2003. Faixa 07.

moda (canção) foram se firmando como elemento cultural nas regiões onde as bandeiras e depois as tropas tiveram maior presença (VILELA, 2009). Isso fica evidente quando se observa que no Sudeste e Centro-Oeste a moda de viola se incorpora como canção porta-voz do homem rural.

Porém, algumas categorizações são inevitáveis para tratar sobre a moda de viola. Se sua formação se deu a partir da música caipira, num espaço de convívio de inúmeras expressões musicais, como cururus, cateretês, pagodes de viola, toadas, recortados e outros (SANT'ANNA, 2009, p.185), é legítimo afirmar a permeabilidade de uma expressão em outra, como qualquer arte, que não se comporta em delimitações. A moda de viola foi bem aceita na música caipira, porque, de acordo com Sant'Anna (2009), o instrumento produz uma valorização sonora aproximada às canções que já eram ouvidas desde a colonização.

Romildo Sant'Anna (2009), pesquisador de cultura popular, em *A moda é viola*, pesquisou profundamente acerca da moda caipira, demonstrando que sua temática se encontra nos vestígios de uma filiação literária, como do romanceiro tradicional ibérico, ressoando e sobrevivendo nas canções laudatórias e heroicas, próximo das canções épicas (SANT'ANNA, 2009, p.45). Nas letras analisadas, o processo lírico-narrativo é recorrente, com a caracterização de narrações diretas, que contam histórias sedimentadas na cultura, como

[...] a do final feliz, a da inovação da natureza, do lugar ameno, e bucólico, o da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a da pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombrações ou angelicais, a da força das premonições, todas muito frequentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no romanceiro tradicional. (SANT'ANNA, 2009, p.44).

Esse apreço ao medieval⁵, segundo Sant'Anna (2009), expressa o etnotexto ibérico que funciona como uma *crioulização* da cultura. Nesse caso, pode-se observar

⁵ Para Sant'Anna (2009), a ideia de Novo Mundo fixou-se com as colonizações na América, foi capaz de reproduzir padrões nas canções e poesias do modelo medieval, especialmente do passado ibérico. A redondilha, a poética da oralidade, as relações harmônicas e rítmicas se desviaram da literatura e foi formulando cânones e meios. A *vinhueta* [viola] acompanhava os textos musicais-recitativos realizados por uma só voz, que narravam episódios mais impactantes derivados de extensas epopeias medievais. Dessa forma, a moda de viola de acordo Sant'Anna, incorpora de algum modo o apreço ao medieval, enquanto processo de narrar episódios épicos ou dramáticos.

essa ocorrência não como uma deterioração da cultura, mas como uma refração nas possibilidades de contar. Ancorada na oralidade, as modas de viola incorporam uma carga de subjetividade que permite o mito se modificar e responder às novas situações. Além disso, se sua correspondência é íntima ao relato oral, de certa forma, sua inscrição será na mobilidade.

A percepção sobre as contribuições da moda de viola e da música caipira à cultura⁶ brasileira não é recente, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e outros folcloristas apontaram a simbologia do da canção caipira como cultura brasileira, oposto do que fez Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto, entre outros que viam o espaço rural brasileiro como símbolo de atraso, como nos conta Vilela (2009). Como se observa, havia lugar para nomes considerados autorizados a pensar o Brasil, e Monteiro Lobato realiza esse pensamento de forma explícita, afirmando que o homem do meio rural é um caboclo preguiçoso, maltrapilho, vadio, desambicioso, um “parasita da terra” (LOBATO, 2004, p.161). É dessa forma que o autor fixa a imagem do caipira com a personagem Jeca Tatu para apontar as condições sociais do interior do Brasil. Numa outra perspectiva, Candido (2010) ajuda a entender essa imagem estereotipada e já bem consolidada do caipira Jeca, afirmando que o isolamento, a economia de subsistência e a impossibilidade de comercializar seu produto, fizeram com que o homem do campo não sentisse necessidade em introduzir hábitos mais rigorosos de trabalho (CANDIDO, 2010).

Tanto Sant’Anna (2009) quanto Candido (2010) concordam que o habitante rústico gerado pela forma itinerante foi empurrado para o fundo do sertão por motivos de violência e expropriação da terra, o que resultou numa rebarba da cultura dominante, o que proporcionou o pensamento de Lobato sobre o descaso do poder político em relação ao interior do país. Segundo Sant’Anna (2009, p. 61), “o caipira é o enxerto do habitante nativo – índios (principalmente de tribos xavantes, guaranis e caigangues ou “Coroados”, quase dizimados pelos bugreiros, nas marchas colonizatórias)”, ocorrido no fim do século XIX e início do século XX, formado por brancos ou quase brancos, mulatos e negros – mais o migrante de Minas Gerais que fora para o interior de São Paulo devido o escasseamento do ouro. Além desses fatores, a partir do século XIX, foi

⁶ Cândido (1993) concebe cultura brasileira como processo de reconhecimento e identificação do brasileiro em suas regiões, com suas peculiaridades, suas características adaptativas, vinda do modo de ser e a agir do português antigo que teve adaptar-se às transformações no contato com índios, negros e no diversos aspectos de sobrevivência no Brasil.

adicionada a presença dos migrantes vindos, principalmente da Itália. A moda de viola “O mineiro e o italiano”, de Teddy Vieira e Nelson Gomes⁷, marca essa funcionalidade social durante a intersecção das duas culturas no Estado de São Paulo. É importante observar que Candido (2010) considera o caipira de origem paulista, resultado do aventureiro seminômade em agricultor precário que se iniciou com a presença dos bandeirantes, ocorrida até o final do século XVIII.

Candido (1993), não se ateuve somente no conceito e na fixação do caipira em seu contexto, ele se preocupou também na forma de pensá-lo:

É preciso pensar o caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ela sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é, e não um português na América. (CANDIDO, 1993, p. 249).

O autor legitima o caipira como brasileiro ao concebê-lo num contexto histórico perpassado pelo antropológico e pelo sociológico, demonstrado que este sujeito marginalizado da colonização deve ser incluído no mundo que se moderniza. Quando nos referimos ao homem rural, o “habitante rústico” como diz Sant’Anna (2009), ao “caipira” na acepção de Candido (1993, 2010) ou até mesmo de Lobato (2003), é porque pretendemos dar condições à análise desse sujeito constituído e materializado nas letras da canção caipira ou na moda de viola. Não propomos categorizá-lo nessas acepções, como já foi sugerido anteriormente, mas apresentar as contribuições que ajudam a pensar o sujeito do discurso inscrito nas letras de moda de viola.

O caráter quase que obrigatório de contar uma história, fato recorrente nas letras de moda de viola, além dos vestígios literários já apontados, deve-se também a outros fatores: os jesuítas se valiam das formas narrativas do romance – atos de recitar e cantar – “como estratégias de evangelização” (SANT’ANNA, 2009, p.73). É possível perceber que a moda de viola possui uma preferência pela fabulação novelesca e legendária, por isso, Sant’Anna afirma que é um cantar “à capela acompanhada ao mesmo tempo com duas violas, uma ponteada e outra batida” (idem). Possui ritmo e melodia perseguidos pela ornamentação quando as cordas mais finas são ponteadas, o que não era possível ouvir nas primeiras gravações devido aos rudimentares meios de gravação. O acompanhamento da viola sempre se evidencia no intervalo das estrofes e, em muitas

⁷ In: Tião Carreiro e Pardinho, *Som da Terra Vol 3*, 1994.

modas, funciona como elemento de suspense e anticlímax, o que desperta o interesse pela sucessão lírico-narrativa da próxima estrofe.

O *cururu* e o *cateretê*, hibridizados na moda de viola trouxeram o ritmo da dança e, ao mesmo tempo, o ritmo melancólico, amálgama das danças e cantos ameríndios e africanos. Ao se infiltrarem no *cururu* e no *cateretê* as feições dos solenes dos autos religiosos e rituais de fé europeus, tiveram processo oposto, não foi a religiosidade que europeizou os indígenas e os africanos, mas foram os europeus que se “aíndiavam, se africanizavam” (SANT’ANNA, 2009, p.74), o que resultou no abasileiramento da canção e dos sujeitos envolvidos.

Rosa Nepomuceno (2009) afirma que a moda de viola, foi responsável por conseguir espaço na cidade, conquistando os astros do rádio, o que fez a fama de muitos violeiros. A autora também reconhece que o cotidiano da vida na roça e nas estradas povoou as modas, que tratavam sobre os infortúnios da existência do caipira, da morte do boi preferido, o combate de rivais por uma moça bonita, em versos que também expressam a vida profana contrastada com uma religiosidade já carregada de práticas não instituídas pela igreja, aproximando-se de um paganismo permitido pelo catolicismo brasileiro.

Sobre a filiação da moda de viola ao romance, Sant’Anna (2009) afirma que antes das gravações que se iniciaram em 1929, as modas eram extensas. O autor colheu depoimentos de antigos compositores e intérpretes da canção caipira e da moda de viola, entre eles, Vieira (da dupla Vieira e Vieirinha), que ao responder sobre a estrutura das canções, disse que as antigas modas possuíam mais de “quarenta versos” (SANT’ANNA, 2009, p. 2009), o que se prolongava por toda noite. Para descansarem, os violeiros procediam como uma retórica de tensão lírico-narrativa com pausas em determinadas etapas ou episódios climáticos da trama, e quando isso ocorria, o sanfoneiro entrava em cena para animar a festa. Com a chegada das modas às gravadoras, a partir do final da década de 30, as modas tiveram que se adequar às exigências da indústria fonográfica. Instauram-se muitas transformações:

Tudo passou a ser decantado pela nostalgia de uma distância geográfica e temporal, demarcada pelo rádio e pelo disco. Em vista das apresentações no rádio, em que as modas tiveram que ser resumidas para encurtar o tempo, e das gravações fonográficas elas passaram por um processo de copidescagem para se adaptar à extensão de uma faixa de disco em 78 rpm, a pouco mais ou menos três e quatro minutos. (SANT’ANNA, 2009, p. 440).

Com o marco temporal da moda de viola ocorrido a partir de 1929 por consequência do advento das gravações, fundam-se não apenas mudanças estruturais nas composições, mas a sujeição da cultura popular aos membros da “indústria cultural”, expressão que tomamos de Adorno Horkheimer (1985) para expressar que o poder exercido sobre a sociedade, nesse caso, o espaço midiático, se apropria dos atributos mais característicos da cultura popular: a música.

De acordo com Horkheimer (1985), a indústria cultural objetiva o poder de dominação de uma cultura de subserviência. Ela torna-se o guia que orienta os indivíduos, e por isso, desarticula, qualquer revolta contra seu sistema. Isso quer dizer, que a pseudo felicidade ou a satisfação promovida pela indústria cultural acaba por impedir qualquer mobilização de crítica, transformando os indivíduos em seu objeto, impedindo-os de uma autonomia consciente.

Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, Cornélio Pires grava a primeira canção caipira. Com as primeiras gravações, Cornélio Pires documentava e divulgava o universo rural paulistano através de caravanas artísticas e, depois, passou a levar os cantores de modas de viola às rádios, apresentando-os como caipiras típicos, inscrevendo-os como pitorescos e anedóticos. Nesse mesmo tempo, Cornélio Pires travava um embate com Lobato no jornal *O Estado de S. Paulo* e em livros sobre o caipira, como assegura Leite (1996). As canções gravadas por ele reproduziam o universo da inscrição do sujeito rural, ameaçado pelo êxodo rural e pelos novos rumos da economia brasileira no final da década de 20 e início de 30, o que podia ser encontrado nos grotões das regiões Sudeste e Centro-Oeste. Cornélio Pires se valia do discurso de que eram necessários os registros das canções caipiras, como forma de impedir seu desaparecimento.

Nas primeiras décadas do século XX, o desejo da modernidade chegou até a roça. Na Europa e nas Américas, setores intelectuais, artísticos e filosóficos vão se interessar pelas canções e danças populares. O Cinema Novo e o Teatro Popular se desdobram num sentimento nacionalista, ideais já alardeados no nativismo e antropofagismo de Oswald de Andrade em 1924, manifesto publicado na *Revista de Antropofagia*, em que o poeta atacava a missionação, a herança portuguesa e a história oficial do Brasil (ANDRADE, 1978). Para Sant’Anna (2009), o comportamento

unilateral, esses deslocamentos da arte ao encontro do popularesco era prática comum desde a Grécia. Com essa adesão e a espetacularização das músicas e dos hábitos do brasileiro, em especial do interiorano, as formas de poder se apropriam dessas instâncias em realizações de grandes festas.

E a caboclada vai em procissões e multidões a essas festanças, marcadas por grande movimentação financeira, em recintos fechados de exposições, ou em arenas construídas para esse fim, e administradas com fins eleitorais pelos poderes provinciais e integrantes afins. (SANT'ANNA, 2009, p.400).

As festas de peões-boiadeiros tornaram-se eventos promovidos por grandiosas organizações de eventos, tendo “apoio cultural” de empresas e instituições públicas, colocam em funcionamento as instituições excludentes que controlam a liberdade popular por meio de ingressos, ordens, filas, dispositivos de controle e vigilância. Sobre o uso da vigilância como controle, Foucault (2012) afirma que são dispositivos de poder ou de uma maquinaria de poder, pois, há uma ilusão de que ninguém é seu titular. Sobre a apropriação da moda caipira pela indústria da mídia, nos espaços rural e urbano, afirma Sant'Anna (2009).

Os setores “pseudo-ilustrados” e enérgicos antes referidos, ao mesmo tempo em que regulam uma coerção ideológica e unilateral do gosto, acabam formando um grupo à parte, fronteiro, mas decisivo como marca de dominação. Ao mesmo tempo auferem lucros e projeção política, ao tentar em vão reproduzir o código europeu, simbólico nostálgico de *civilização*. (SANT'ANNA, 2009, p. 402, grifo do autor).

Com a indústria fonográfica em plena atividade a partir dos anos 30, houve uma necessidade de registro da autoria das canções que eram recolhidas no interior, já conhecidas no meio rural, pois, eram cantadas em festas, em encontros, nos acampamentos de tropeiros, o que possibilitou autorias surpreendentes e algumas polêmicas, como afirma Nepomuceno (1999). O fato é que havia canções que eram conhecidas, de autorias desconhecidas, cantadas nas festas. Com isso, houve uma apropriação sobre um vasto patrimônio anônimo, ou melhor, de um patrimônio de autoria coletiva filiada ao folclore. Depois de instituídos os autores, alguns começam a se destacar como compositores de moda de viola, como Teddy Viera, com os sucessos de “Rei do Gado” e “Terra Roxa” já na década de 50. (NEPOMUCENO, 1999).

Estúdio e emissoras de rádio foram os principais responsáveis pela chegada da música caipira à cidade, pelo lucro dos veículos de comunicação:

A música anônima do povo interiorano oferecia um banquete à indústria fonográfica. Os artistas com acesso aos estúdios faziam a ponte entre a produção das roças e sertões perdidos do país e os discos. O rádio experimentava um desenvolvimento fantástico, a sua “era de ouro”. As emissoras surgiram numa progressão incrível, ao mesmo tempo que o som dos discos melhoravam. (NEPOMUCENO, 1999, p.119).

Nessa época, estabelecida como promissora da rádio, a figura do caipira do qual Lobato extraia sua indignação do país, servia de espetáculo nos programas de humor, contando causos ao vivo nas programações. Cornélio Pires, que se utilizava e via no caipira esses traços anedóticos, soube tirar proveito utilizando-os em suas caravanas pelo interior paulista e levando-os às emissoras de rádios. Não era raro, nas seções de humor, criticarem o governo, o que resultava no aumento da audiência. Nesse espaço, muitos violeiros e compositores foram revelados, apresentavam suas modas compostas nas fazendas onde plantavam café e algodão. Nepomuceno (1999) observa também que a crise do café e do algodão empurra a música para a capital paulista, e com ela muitos exilados do campo, compositores e violeiros.

Com o êxodo rural, a moda de viola sofre uma intervenção “violenta”, conforme assinala Sant’Anna (2009). Do contato com o mundo urbano teve que se adaptar organicamente, por um intermédio inevitável da indústria cultural e a comercialização do entretenimento. Wandenyr Caldas afirma que nesse processo que “a arte popular, ao ser incorporada pela indústria cultural, perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistentes e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total” (CALDAS, 1979, p.06). As canções tiveram que ser ajustadas, quanto à estruturar, e ainda se adaptar como produto de comercialização.

Além da moda de viola, a música caipira em geral é atravessada por mecanismos de controle da comunicação de massa, com uma midiaticização da cultura que se estende a todos os segmentos artísticos, o que impõe um mundo ideal e prático dissolvido de juízo crítico, de acordo com Sant’Anna (2009). Aspectos demográficos do Brasil ajudam a entender o processo de crescimento e expansão da indústria cultural, pois, a partir de 1940, a população brasileira que era quase 70 % rural, passou para 19% no

final dos anos 90 (idem). O crescimento desordenado nos grandes centros urbanos repercutido pela multidão de excluídos e retirantes, trouxeram grandes problemas urbanísticos, como crescimento desordenado das cidades. Os problemas na área de saúde, educação e segurança tornaram-se mais visíveis a pobreza do estado, conseqüente a isso, a desfragmentação de valores concebidos como tradicionais. Nesse desenraizamento, o indivíduo subjugado a essas condições sociais, sentiu-se desterritorializado e desfragmentado de princípios morais. A moda de viola “Mundo no avesso”⁸, de Tião Carreiro e Lorival dos Santos, expressa de forma pessimista esse sentimento em que o sujeito frente aos símbolos citadinos, perde seu referencial de território que lhe era familiar e exercia domínio. Obrigado a trabalhar em serviços não legalizados, os homens vindos das regiões do interior viveram situações marginalizadas. Concordamos com Sant’Anna que

O fazendeiro, muitos de antiga ascendência escravista, transforma-se em empresário urbano; o “birolo” (beira-corgo, cafumango, mano-juca, pé-duro, Piraquara, tabaréu, sem-terra...), na mão-de-obra barata do operariado em geral, mormente da construção civil, da fábrica, do comércio informal de bugigangas, na catação de lixo urbano reciclável, apelidados de “burros sem rabos”. (SANT’ANNA, 2009, p.415).

Os efeitos do êxodo rural não foram obstáculos à indústria da música que apostava na exploração dessa expressão caipira. Aliás, se o negócio estava em expansão, era necessário que novas estratégias fossem utilizadas para manter o ritmo do mercado. A partir dos anos 70, como assinala Nepomuceno (1999), outros ritmos importados e instrumentos, agora necessariamente eram incorporados às modas caipiras, como: boleroes, milongas, guarânias, racheiras, modas campeiras, rasqueados revestidos por guitarras paraguaias, pinstons, violinos, violões, harpas e percussões. Adesões que iam das gravações às vestes dos cantores, indumentária que incluía chapelões, botas de couro e até revólveres ostentados na cintura que eram estampados nas capas dos discos. Quem relutasse a essas transformações pagava-se com o desinteresse das gravadoras: foi o caso de Tonico e Tinoco que tiveram dificuldades de conseguirem mercado porque insistiam em não trocar suas modas “por chororôs mexicanos, temas de carangos e arranjos estridentes” (NEPOMUCENO, 1999, p187). Estabelecida uma divisão entre a

⁸ Tião Carreiro e Pardini, *Estrela de Ouro*, 1986.

moda considerada caipira, e a nova que se intitulava de sertaneja, Nepomuceno (1999) observa que há uma divisão, a moda caipira e o sertanejo, que em seu interior se caracteriza como um enfrentamento entre os artistas, que, em nome da música, tentavam ganhar espaço na venda de discos.

A essa altura, o mundo sertanejo esteja irremediavelmente dividido. De um lado, os quase marginais, apegados às tradições. Do outro, os que procuravam a integração com as novidades do mercado e vendiam mais. Não havia mais qualquer dúvida de que esse era o filão do ouro, como mostravam Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e Zé Rico. Sérgio Reis conseguira uma estratégica posição no meio-de-campo, cantando sozinho, valorizando raízes, os compositores tradicionais, os temas, a viola e encorpando os arranjos da banda. Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha, Liu e Léu e outras duplas tradicionais lutavam de estilingue naquela selva de leões. (NEPOMUCENO, 1999, p.189).

É inevitável defrontar essa exposição ao pensamento de Stuart Hall (2006) sobre as identidades nacionais que são deslocadas, desfragmentadas pelos processos de globalização ou sobre efeito da modernidade tardia. Em nome dessa modernidade, que vinha travestida de *mexicanices*, e depois da década de 70 pelo *country* estadunidense. Nepomuceno (1999) afirma sobre as dificuldades em que os considerados tradicionais da moda caipira enfrentavam para ter seu lugar ao sol no mercado fonográfico. Ela cita o caso da cantora Inezita Barroso que mantinha o programa de televisão em 1950, *Vamos falar de Brasil*, que depois foi chamado de *Apareça lá em casa*, no ar exibido ao vivo por quase dez anos, que tinha como patrocinadoras empresas como Air France, Nestlé e Lupo, mas que teve que ser fechado pelas constantes discussões da cantora com diretores da Record que triplicaram os valores dos anúncios, o que geraram acirradas discussões e o fechamento do programa na emissora.

No final dos anos de 1960, cantores que insistiam nessa linha da música caipira não tinham espaço na televisão, a não ser que sua música caipira tivesse arranjos e voz mais apurados, como foi o caso da cantora goiana Ely Camargo, estudiosa do folclore, filha do maestro Joaquim Edson de Camargo, que se destacou com gravações no Brasil e no exterior, com 12 LPs premiados pela crítica, com as músicas sendo executadas em programas de rádio em meio a execuções da bossa nova e jovem guarda. Foram seguidores dessa tendência, Rolando Boldrin, Almir Sater, Renato Teixeira e outros.

Essa duvidosa dissidência da música caipira não pode ser entendida como um período de apagamento da música tradicional. Dissemos duvidosa, por considerar que as gravações a partir dos anos 50, mesmo tratadas como música tradicional e sem o espaço midiático que se dava às novas músicas sertanejas, eram estruturadas com letras e arranjos compostos com alguns recursos que não estavam fixados na suposta música tradicional caipira, distantes daquelas do início do século. Aparecem compositores como Teddy Vieira, Dino Franco, Carreirinho, Zé Mulato, Tião Carreiro, Lourival dos Santos que ganharam espaço com gravações que se intitulavam como verdadeira música caipira e também moda de viola. Alguns intérpretes como Tião Carreiro e Pardinho foram considerados pelo público e pela crítica como os maiores violeiros de sua época, de acordo com Nepomuceno (1999). Embora o espaço na televisão fosse restrito ou quase nulo, os artistas viajavam pelo interior se apresentando em circos e a vendagem de discos era garantida.

É nesse cenário histórico-social que se encontra o objeto de nossa pesquisa: as letras de moda de viola com o discurso trágico. Da década de 1930 ao início deste século, há uma recorrência de composições que veiculam o discurso trágico. Antes de tudo, é importante observar que não é uma ocorrência predominante, não é regular a um determinado compositor ou intérprete, mas uma prática que se constituiu como uma demarcação da moda de viola nesse período. Sant'Anna (2009) afirma que as letras eram carregadas de melancolia, de fortes estados emocionais, que iam da solidão desiludida à demonização da mulher, bem como o drama da perda e da impotência frente aos acontecimentos da existência. Coincidindo com êxodo rural, os novos artistas e compositores eram descendentes de ambientes agrários, e com frequência o sentimento de nostalgia, de saudade da terra, da vida bucólica ou dos causos de boiada que estourava, de boiadeiros heróis e vilões, histórias que muitas vezes eram conhecidas na roça e nas fazendas, como afirma Sant'Anna (2009).

CAPÍTULO 2

CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRÁGICO

Entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico há uma elipse temporal de aproximadamente de 20 séculos que às vezes se dissolve para dialogar não com o efeito da tragédia como propôs Aristóteles na *Poética*, mas como representação ou acontecimento da natureza humana. Porque mesmo vista com desconfiança ou desprezo, conforme Nietzsche acerca da tragédia grega, é através da *Poética* que os filósofos contemporâneos de Aristóteles vão tomar como referência as reflexões sobre o trágico enquanto conceito universal, como assinala Peter Szondi (2004). Nessa circunscção, a partir de Schelling, uma teoria do trágico é construída com a contribuição de vários nomes da filosofia moderna, principalmente na Alemanha. Podemos tratar essa teoria na perspectiva histórico-filosófica, mas como necessidade, pois a teoria do trágico não se encontra acabada em um pensador, mas confluída de forma não estrutural no conjunto dos filósofos que escreveram a respeito, dispersa em obras⁹ que não trataram diretamente do assunto, mas que foram dadas como referência para se pensar o trágico como discurso.

Para tratar da noção de trágico como dialética ontológica e procurar suas ressonâncias nas letras de modas de viola que apresentam o trágico como característica enunciativo-discursiva, propomos, *a priori*, abordar as contribuições individuais dos principais autores que pensaram a respeito do trágico. Os que não serão tratados em tópicos por sua teoria, tais como Hölderlan, Solger, Goethe, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Simmel e Scheller, poderão ser acionados na análise de *corpus* para alguma especificidade que a análise sugere ou como complemento de estudo.

2.1 Schelling

Com a interpretação de *Édipo Rei* e da tragédia grega, Schelling fundamentou que a contradição do trágico não poderia se reduzir ao efeito da tragédia como pensou Aristóteles, mas como “conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo”

⁴*Crítica da Razão Pura*, de Emanuel Kant (1781); *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer (1819); *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche (1883). In: DURANT, Durant. *A história da filosofia*. Trad. L. Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Nova Cultural Ltda, 2000.

(*apud* SZONDI, 2004, p. 29). É recorrente em algumas modas de viola a presença do trágico como derrota, como a punição pelo poder superior, pelo destino. É nesse viés que Schelling reflete acerca do trágico. O filósofo observa o trágico enquanto fenômeno, “estabelece o *Eu absoluto* e o *Não eu* como significações opostas à liberdade que está na essência do *Eu*, que é o início e o fim de toda a filosofia” (idem, p. 31).

O *Eu* aludido na teoria do trágico de Schelling é dado como sujeito concebido por passividade, por estar inserido na rede do dogmatismo que o força à aspiração de uma liberdade incondicionada, em que o trágico é a vitória dessa liberdade posta como força que se opõe ao poder objetivo. À medida em que o sujeito do trágico sucumbe, é punido pela sua derrota, pois se submete a “ter que suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda de sua própria liberdade, provar justamente essa liberdade” (idem, *ibidem*).

Schelling se vale de Espinosa e Kant para pensar o absoluto, entendendo-o que a filosofia parte da dúvida se o incondicionado está no *eu* ou no *não eu*. Resolvendo essa questão verifica que o *eu* é incondicionado e absoluto, e esta liberdade é “imane” (MACHADO, 2006, p. 82), pois, a “essência do eu é a liberdade” (idem). Há uma necessidade de fuga do princípio kantiano que pensava a existência como nós aparecemos e não como somos. Nas letras de moda de viola, ao tratar o sujeito num passado idílico e trágico, instaura-se um sujeito pensante, mas reconhecido como objeto de outros fenômenos. No caso, o destino, a transgressão aos princípios da religiosidade, da moral, são os dispositivos desses fenômenos. No trágico para Schelling “o sujeito ao afirmar a liberdade pela perda da liberdade, perda que ele mesmo provoca ao aceitar o castigo por uma falta que não cometeu é a afirmação da liberdade à custa da própria morte” (MACHADO, 2006, p. 98).

Com a interpretação ontológica da tragédia, o filósofo alemão procura ver no trágico o sublime, não um infeliz culpado, mas um inocente-culpado que assume a punição, transfigurado na liberdade que sempre se opõe à necessidade, mas que se identifica com ela. Portanto, Schelling demonstra uma metafísica da catarse aristotélica, por oposição à poética que viu no herói trágico o culpado por um crime imposto pelo destino. As considerações sobre a culpa pelo crime como acontecimento advindo do destino, serão analisadas no Capítulo 4 na moda de viola “O golpe da emoção”, de Camões & Camargo. Nessa canção há uma interdiscursividade com *Édipo Rei*, de

Sófocles, peça que foi analisada por Schelling para extrair sua significação moral dos sentidos da tragédia, ou do trágico enquanto fenômeno ontológico.

Ao extrair a significação moral do trágico na perspectiva de Schelling, aproximamos da teoria do sujeito do discurso de Pêcheux, ou, da noção de Foucault sobre o sujeito ser constituído historicamente. Na teoria do trágico e na teoria do discurso, o sujeito na moda de viola enunciado é capturado em suas particularidades, no funcionamento discursivo interno, implicado por proposições consideradas verdadeiras, condicionadas por domínios de ordenação e distribuição.

2.2 Hegel

Hegel desenvolve a noção da ação trágica como a potência que determina a vontade humana. "Entre as feições familiares da tragédia, o amor conjugal, a piedade filial, a afeição paternal e maternal, o amor fraternal, etc" (HEGEL, 2012, p. 149). Segundo ele, as paixões, os interesses da vida civil, o patriotismo dos cidadãos, o sentimento religioso em si, formam uma misticidade inativa e resignada, como uma consciência do bem e do mal postos no coração do homem como valores de verdade no caráter trágico.

Para Hegel

[...]o caráter trágico difunde em nossas almas o temor, excita uma potência moral ofendida, do mesmo modo também, para que desperte em seu infortúnio uma simpatia trágica, é preciso que seja em si substancial e bom. Porque há apenas o interesse verdadeiro que se direciona ao nobre seio do homem e o comove em suas profundezas (HEGEL, 2012, p. 152).

Hegel diz que o trágico deve exigir de nós é o zelo para fugir dos infortúnios e fugir deles, por isso tem o caráter de comover o indivíduo interiormente.

O livro *Estética* que não pode ser considerado como um livro de Hegel, mas como uma obra que reuniu postumamente os escritos de Hegel que visava análises filosóficas acerca da arte e da beleza quanto às investigações sobre o pensamento da arte como realidade efetiva, isto é, como resultado de um processo de transformação (MACHADO, 2006,). O filósofo traz como dialética o retorno da realidade absoluta compreendida no espírito absoluto, processo pelo qual a consciência se torna estrangeira de si, se aliena. Há, nesse viés, a identidade pensada como indeterminada, abstrata, que

é dada como um processo “não-idêntico, o diferente, o outro, o negativo” (idem, p.113). Nessa perspectiva, a religião é a representação da unidade de uma consciência coletiva, que liga o saber racional ao pensamento conceitual pelo qual o absoluto pensa por si. Se a consciência coletiva contribui ao pensamento que se instaura como absoluto, podemos pensar o sujeito na ideologia, como aparece em *Semântica e discurso*, de Pêcheux (2009), que propõe a forma-sujeito que designa o saber do sujeito compreendido na linguagem e nos sentidos como não transparentes. Então, é na consciência coletiva que os sentidos são construídos, entre eles, a relação do sujeito com a moral religiosa. Desse modo, é possível relacionar à noção de eticidade proposta por Hegel, que vê na realidade profana, em sua substancialidade, a manifestação metafísica da realidade. Para Pêcheux (2009), essa relação de sujeito com a moral, podemos entender como a noção da forma-sujeito de que designa o sujeito constituído, implicado.

É preciso notar que Hegel diz eticidade, *Sittlichkeit*, e não moralidade, *Moralität*. A diferença é que, enquanto a moralidade é individual, e diz respeito à intenção do sujeito que age, isto é, funda-se basicamente as subjetividade individual, a eticidade é social, refere-se aos costumes, às normas e instituições sociais, e aos hábitos individuais que daí decorrem. (MACHADO, 2006, p. 129, grifo do autor).

Szondi (2004) afirma que Hegel quer apresentar o conceito de eticidade estabelecida como real e, por isso, universal e absoluta, que comporta o confronto permanente dos poderes nela imbricados, fazendo da identidade uma existência real em uma contraposição dinâmica (SZONDI, 2004). Os dois autores tomados aqui como referência para se pensar o trágico a partir do pensamento de Hegel, concordam que a eticidade proposta como uma reconciliação com a essência divina. É o humano que na sua contraposição com o divino, na condição do particular com o universal, de dominado com o dominador, que sucumbe para se unificar à universalidade. Porém, na obra *Fenomenologia*, Hegel apresenta a cisão da reconciliação e o conflito trágico se estabelece na dualidade do aspecto da vida ética como “necessário e insolúvel” (MACHADO, 2006, 134). Há de se considerar que a filosofia hegeliana sobre o trágico é centrada na reconciliação e na contradição podendo ser vista na perspectiva ontológica e especulativa.

2.3 Schopenhauer

A filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche se encontram num terreno comum na dimensão da estética, pois, ambas querem dar uma “resposta” sobre a existência. (BRUM, 1998). O pessimismo schopenhauriano vê na arte a salvação ou a liberação momentânea da vontade de viver, já em Nietzsche a imagem da arte é uma afirmação que homenageia a onipotência da vida. Para evidenciar essas duas vertentes filosóficas que se aplicam às noções de trágico é imprescindível trazer o pensamento de Schopenhauer como pressuposto para se chegar ao considerado “ápice” da trajetória reflexiva da filosofia do trágico em Nietzsche.

A priori, as noções de Schopenhauer sobre a representação não referem objetivamente ao trágico, mas ao fenômeno da vontade. Em *Mundo como vontade e representação*, sua obra principal, o mundo é concebido como objeto, uma representação da realidade. Para ele, a vontade é uma força obscura que está presente da matéria bruta à matéria viva. Nas ideias, essa vontade se objetiva se constitui como visão pessimista da existência, porque a compreensão da vida como luta pela sobrevivência é a vontade que se separa dela mesma. (BRUM, 1998).

Trazemos inicialmente a ideia do homem que Schopenhauer concebia. Segundo o filósofo, o indivíduo é privilegiado em seu momento humano por ser complexo, cheio de necessidades e exposto a múltiplas lesões. Mas mesmo assim, segundo o pensador alemão, o homem é o produto mais acabado da Vontade, e a luta pela vida em suas etapas de objetivações da vontade é a estampa da índole sofredora da Vontade em si. (i BRUM, 1998).

Como tratamos do sujeito discursivo no discurso trágico nas letras selecionadas para o *corpus* da pesquisa, consideramos a ideia de Schopenhauer (2001) sobre o homem enquanto ser existencial objetivado nas astúcias da razão, em que a ingenuidade, o fingimento, e os traços da perversão como mecanismo da constituição da vontade que se manifesta interminavelmente em um combate que não cessa. No fim do segundo livro, *O mundo como vontade e representação*, o filósofo apresenta o ponto da catástrofe na vida humana que reproduz a luta e o absurdo. Dessa maneira, a existência, que é contrária ao mundo “ordenado” precisa de uma redenção. Desse modo, Schopenhauer tenta encontrar os “remédios” para o mal da essência do mundo. Porém, se esbarra no problema da liberdade, pois considera que o mundo fenomênico

submetido a uma necessidade absoluta impede a realização da liberdade. Para ele, somente a vontade pode ser livre.

Interessante que Schopenhauer entende que somente o homem é indivíduo, isso é o bastante para colocá-lo como “princípio da razão suficiente” (BRUM, 1998, p.34). Essa aparição da inteligência na forma de “individação” fundamenta a ética do homem em um desaparecimento enquanto ser individual numa “vida universal anônima” (BRUM, 1998, p. 35). O que nos faz pensar o sujeito enquanto sujeito do discurso, que se apaga enquanto indivíduo, subjetivado/objetivado em uma existência universal anônima.

Segundo Machado (2006), Schopenhauer faz poucas referências ao trágico, mas suas reflexões se aplicam ao tema por apresentar uma visão trágica do mundo que a tragédia apresenta.

Na tragédia, é o lado terrível da vida que nos é apresentado, a miséria da humanidade, o reino do acaso e do erro, a queda do justo, o triunfo do malvado, coloca-se assim, sob nossos olhos o caráter do mundo que se choca diretamente com nossa vontade. (SCHOPENHAUER, *apud* MACHADO, 2006, p.183).

Cabe observar que o filósofo alemão entende que o sofrimento humano, além de uma grande dor, seja merecida ou não, não é um sofrimento para efeito de justiça, como pensou Schiller (outro filósofo do trágico que concebia a tragédia como uma recompensa do inocente e uma punição ao culpado). Para Schopenhauer, a tragédia é a purificação que o sofrimento produz ao exibir a negação da vontade. Sobre o sofrimento, de acordo com Machado (2006):

O sofrimento é muito importante para que se possa atingir esse conhecimento puro, pois, através dele a vontade é aniquilada, ocasionando a negação do querer. Toda dor visando à resignação possui em potencial uma virtude santificante. Caso queira chegar à libertação é preciso que a dor tome forma do conhecimento puro e conduza à verdadeira resignação como calmante do querer. A meu ver isso é o que Schopenhauer mais admira nas tragédias. (MACHADO, 2006, p.185).

Ao se referir sobre a tragédia, Schopenhauer reflete sobre o trágico enquanto fenômeno da natureza, o que nos leva a considerar que algumas modas de viola traz o

sofrimento como vontade aniquilada. A letra de *Velho Peão*, de Zico & Zeca, gravação de 1981 que compõe o *corpus* de análise da pesquisa, ilustra bem essa noção de sofrimento como resignação, mas que aniquila a vontade sem necessitar obrigatoriamente da morte física como constituição do trágico.

2.4 Nietzsche

O conceito de Schopenhauer sobre o processo trágico que vê a “vontade” e a “representação” conhecidas como a doutrina da resignação tem como *phatos* a rejeição pensada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra. O trágico pensado por Nietzsche encontrou uma postura máxima no projeto da modernidade. O filósofo contrapõe razão e moralidade ao analisar o surgimento e desaparecimento da tragédia grega, reencontrando o ímpeto cego e original do conceito da vontade no mundo dionisíaco da embriaguez, em princípios “dionisíaco” e “apolíneo” superando os princípios antepassados da “vontade” e da “representação” de Schopenhauer. (SZONDI, 2004, p.67).

Nietzsche pensa o homem como um ser duplo de “grandeza” e “miséria” (BRUM, 1998, p.61), destituído de Deus, descentrado e disperso, habitando um lugar incompreensível. O pensador observa a ideia do homem como instrumento de vida e potência. Essa ideia vai ser refletida em toda sua obra, culminando em *Assim falava Zaratustra*. Mas este olhar sobre o homem visto como um animal de si, ou seja, o homem é animal do homem numa releitura hobbesiana. Nesse olhar escrutinador colocado sobre o homem, Nietzsche foi implacável e sem complacência, mas não desprovido de humor. Considera-o com natureza instintiva de aumentar sua potência, por se elevar numa ordem superior aos outros animais, de estabelecer sua filiação divina ou à eternidade. Além disso, essa superioridade da qual pensa ser o torna um ser cômico, ou melhor, “o comediante do universo” (idem) por ter visões idealistas para afagar seu orgulho.

Em *A origem da tragédia*, Nietzsche estabelece que a evolução da arte resulta no duplo caráter do “espírito apolíneo” e o “espírito dionisíaco”. Assim, para os gregos, o sentido profundo e oculto da concepção artística recaem sobre as figuras significativas do mundo dos deuses, ou seja, no pensamento na sua forma inteligível.

É pois, às suas duas divindades das artes, a Apolo e Dioniso, que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte plástica ou apolínea e a arte sem formas musical, a arte dionisíaca. Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas (NIETZSCHE, 2004, p.19).

Nietzsche concebe os princípios “apolíneo” e “dionisíaco” como dois instintos impulsivos que em sua mutualidade perpetuam o conflito trágico. Esses impulsos humanos, que não se delimitam apenas na arte, tem como “apolíneo” a representação da ordem, da luz, do individualismo, da criação, uma representação em seu lado mais sofisticado. O impulso “dionisíaco” representa o exagero, a celebração, a libertação, a escuridão, a destruição, a quebra das barreiras irracionais, por ser representação do deus da alegria, do excesso e é também, a forma do encontro com ou outro, numa alteridade com o próprio eu. (MACHADO, 2006).

Nietzsche faz um percurso analítico nas tragédias gregas, considera a poesia trágica como ingênua, principalmente, em Homero. Desconfia do efeito da catarse e procura considerar as observações de Sócrates que não compreendia a tragédia como entusiasmo artístico. Observa também as considerações de Platão que coloca os poetas fora da *polis*, a cidade ideal, o que denuncia sua desconfiança acerca da poesia trágica. É ainda categórico ao afirmar que a música como coro trágico tinha o poder de dar origem ao mito. Nas várias observações em *A origem da tragédia*, o filósofo ironiza a música como “imitação mesquinha da aparência” (NIETZSCHE, 2004, p. 108) e que é capaz de arrancar a universalidade do espírito dionisíaco. Dessa forma, a ilusão apolínea, cujo fim é a permanência do véu durante a tragédia foi em decorrência da pintura musical que ofereceu uma paródia da potência, por atrair nossa atenção e prender nosso espírito. Nietzsche (2004) ao analisar o coro das tragédias, e trazer seus efeitos sobre o ocidente diz que a música é uma panaceia universal, que a torna mais miserável que a própria aparência. Assim, o espírito apolíneo arranca a universalidade do espírito dionisíaco, “a ilusão apolínea é que nos liberta da opressão e da plethora dionisíaca” (NIETZSCHE, 2004, p.134)

Machado (2006) entende que nesta obra, Nietzsche, ao analisar o efeito do trágico, considera que a “consolação metafísica” possibilitada na tragédia é o

pensamento mutante dos fenômenos em que a existência se apresenta como potência indestrutível, sugerindo pela arte dionisíaca o desejo e seu prazer de existir.

A partir dessas reflexões sobre a tragédia, Nietzsche se divorcia da poética e faz uma interpretação filosófica ou ontológica da tragédia conduzindo o pensamento ao trágico. Também se posiciona a respeito dos próprios pensadores modernos que se propuseram a pensar o trágico. Afirma que os próprios alemães como Goethe e Schiller não conseguiram êxito em suas reflexões por não terem considerado a música, ou seja, a tragédia musical para se pensar a tragédia grega como arte essencialmente musical. Em *O nascimento da tragédia* é possível perceber o desdobramento da arte em filosofia que se torna o objeto para se pensar no trágico como reflexão da existência do indivíduo na individuação que se constitui sujeito na objetivação de um estado dionisíaco.

2.5 Por que a noção de trágico na moda de viola

Ao propormos analisar o discurso trágico na moda de viola, é necessário entender o funcionamento discursivo que a tragicidade enuncia. Expusemos que o trágico como pensamento ontológico, pensado pelos filósofos modernos, delibera sentidos que dizem sobre a vida e o sujeito. Pensamos que o discurso presente nas letras da moda de viola, promove posicionamentos ideológicos, morais, políticos, religiosos. Instauro o discurso dos enfrentamentos do sujeito, de seus desejos, perigos e de seu lugar ocupado historicamente.

A tragédia na moda de viola dialoga de algum modo, em sua reflexão, com as questões ontológicas do Romantismo na literatura, com epopeia, com o drama e o melodrama. Herança do pensamento ocidental, que em sua subjetividade conseguiu cristalizar determinados sentidos na cultura, na sociedade, nos dizeres, nas práticas e na existência brasileira através de seus ritos. Então, pelo viés da filosofia do trágico, a tragicidade na moda de viola, enuncia que as ações humanas são submetidas à força repressora das condutas reprováveis pela moral civil e religiosa. Na perspectiva da análise do discurso, que as canções em um grande plano veicula a apropriação social dos discursos, com seus limites, imposições de saberes e poderes, constituindo sujeitos.

2.6 A moda de viola e as narrações trágicas

Ao pensar sobre a questão do trágico na moda de viola, intentamos pensar, sobretudo, quais constituições de sujeito podem ser enunciadas. A ocorrência na moda de viola, por exemplo, não é uma característica de determinados artistas ou momento específico da canção, mas não nos permite considerar como atribuição opaca na representação do signo moda de viola. O trágico é recorrente na maioria das gravações dos artistas que gravaram moda de viola a partir dos anos de 1930. Nos discos de Tião Carreiro e Pardinho, Lourenço e Lourival, Camões e Camargo, Sulino e Marrueiro, para citar algumas duplas, há sempre, em cada edição fonográfica, alguma moda com essa característica. O trágico acompanha o período em que a canção se consolida como produto cultural da indústria musical que exigia novas incorporações de outras expressões musicais, sem desfilial-se do estatuto constituinte da canção caipira que, no caso, configura-se como a preferência narrativa e por temas que enunciam o sujeito no espaço rural ou urbano refletindo ou refratando a existência atravessada e constituída por inúmeros já ditos, ou discursos.

Nessas narrações, cuja individuação se apaga na emergência do sujeito, tratam da morte como princípio da lei moral, como punição da transgressão religiosa e ética e, ainda, como resignação metafísica diante dos acontecimentos em que o princípio da vontade ou da escolha foi aniquilado. Nas letras de moda de viola, como Sant'Anna (2009, p.167) atribui, há um “eu coletivo” que se enuncia para demarcar entre muitas possibilidades de significantes, instaurados no acontecimento, sem ser ritualmente inscrito na morte, mas na ausência de uma resposta às inquietudes humanas, no vazio em razão da dissolução de alguma arquitetura confortante no existir tanto no universo rural quanto no espaço urbano, que se converte em tristeza ou impotência.

Analisar o trágico como constituição do discurso é dialogar a Análise do Discurso (AD) de origem francesa à filosofia do trágico construída a partir de Schelling, mas, considerar a AD como suporte analítico para situar e pensar o sujeito constituído nos discursos. Da mesma forma, considerar que as reflexões do trágico enquanto processo filosófico que diz respeito à existência humana pode ser observado na materialidade da linguagem, nesse caso, nas letras de modas de viola.

CAPÍTULO 3

DIÁLOGOS TEÓRICOS ENTRE PÊCHEUX E FOUCAULT

Ao propor estudar o discurso trágico com foco na análise do discurso, torna-se imprescindível, então, trazer as noções teóricas que qualificam a proposta de estudo do discurso trágico na moda de viola. Nessa tarefa, consideramos a contribuição de Michel Pêcheux e de Michel Foucault para situar o discurso enquanto teoria que tem sua fundação enquanto campo da disciplinar, no final dos anos de 1960. Para a contribuição do pensamento sobre discurso, apontamos as reflexões de Foucault que traz a arqueologia do discurso para pensá-lo como espaço da constituição do sujeito histórico. Apresentamos também, a noção teórica de discurso postulada por Pêcheux. Este, pensa o discurso percorrendo os entremeios, levando em conta a materialidade da linguagem e da história como "espaço de múltiplas urgências" (PÊCHEUX, 2012, p.09). O sujeito para Pêcheux (2009) é constituído na relação interpelação-identificação.

3.1 A noção de discurso na análise do discurso

Quando se propõe trazer a noção de discurso enquanto objeto da análise, não é fazer delimitação em um campo teórico impedindo que outros atravessamentos estejam presentes. No recorte temporal e circunstancial do discurso, há sempre pontos de deriva, de encontro e de conflito com outras teorias do conhecimento. A análise do discurso de origem francesa, surgida no final dos anos 60 do século XX, passou a ter caráter de teoria a partir de um conjunto de pesquisas publicadas na revista *Languages*, em 1969, e com o livro *Análise automática do discurso*, de Michel Pêcheux (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2012). Esse conjunto de produções permite em seus espaços de pesquisa a perceber a materialidade discursiva, observando seus efeitos de sentidos que não se comportam na estabilidade enunciativa.

Com a presente perspectiva, pretendemos observar que o recorte trágico presente das letras de moda de viola, em sua materialidade discursiva, coloca em funcionamento os efeitos dos sentidos. Da mesma forma, verificamos no objeto da pesquisa a constituição do sujeito a partir do lugar que ele ocupa no processo discursivo, e ainda,

apresentamos no conjunto de enunciados a respeito do trágico, as relações de saber e poder operam e se reforçam mutuamente.

3.1.1 Entre a história e a dispersão: o discurso foucaultiano

Pensar as letras na moda de viola requer uma concepção fundamentada sobre a noção de discurso, seja com a contribuição de filósofos, teóricos e comentaristas. E, por isso, expomos inicialmente, o pensamento de Michel Foucault, em que o discurso aparece como um dos temas principais de seus escritos. De acordo com Stafuzza e Góis (no prelo), em nota de rodapé:

Uma das principais preocupações de Foucault era em relação à história das ciências, propondo uma releitura de conceitos e métodos da disciplina histórica: aborda a noção de discurso, principalmente, em *As palavras e as coisas* (2007), *A arqueologia do saber* (2002a) e *A ordem do discurso* (2002b). Em tais obras, é possível encontrar várias noções teóricas que Michel Pêcheux, em um diálogo teórico, traz para a AD francesa e, hoje, parecem ter sido naturalizadas na disciplina: prática discursiva, lugar, posição, formação discursiva, enunciado.

Para entender os mecanismos do discurso, Foucault pensa a arqueologia como uma modalidade de análise, porém, esta não é próxima à genealogia que concebe a análise dos começos e das sucessões, ele situa a análise do discurso na modalidade do arquivo (CASTRO, 2009). Com esse ponto de vista, o termo “discurso” é tomado como ordem da descrição arqueológica, tarefa em grande parte de *A arqueologia do saber*, obra publicada em 1969 em que o discurso é concebido como “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2012a, p. 131). Nesse sentido, Foucault faz algumas reflexões sobre o enunciado para entendê-lo como necessário à constituição do discurso.

Foucault (2012a) lança várias inferências sobre o conhecimento, ou melhor, sobre a história do conhecimento, sendo ilustrativa a história do próprio homem tentando alocar os acontecimentos em série, ordenar, classificar, organizar os conhecimentos em áreas limítrofes, determiná-los por processos contínuos. Foucault (2012a) propõe pensar o enquanto objeto da ciência, levar em conta que o homem é uma invenção das ciências. O que torna necessário, compreendê-lo como constituído no discurso.

Dessa maneira, Foucault (2012a, p. 30) afirma que o discurso é uma “irrupção de um acontecimento”. Logo, a partir dessa proposição podemos observar pontos de encontro e desencontro. Por exemplo, quando consideramos o olhar foucaultiano para o sujeito, podemos pensar o sujeito como objeto ou apenas como uma função do discurso. Nessa perspectiva, o pensador francês desconsidera a soberania do sujeito, por olhar o acontecimento com desconfiança e questiona “por que um determinado enunciado e não outro em seu lugar?” (FOUCAULT, 2012a, p.33).

Adentrado à arqueologia, Foucault trata das *regularidades discursivas* e emprega a noção de descontinuidade no campo da história das ideias, também denominada como história do pensamento, do conhecimento ou das ciências. Estas possuem fronteiras incertas, como problematização para qualquer análise histórica e também como problemas teóricos. De início, o autor se empreende no trabalho das negativas, a fim de libertar-se do jogo diversificado da noção de continuidade. O sujeito que ocupa lugares distintos nos discursos dependendo da posição ocupada, possibilita a análise de que há posições históricas que se relacionam com as práticas da língua em funcionamento. Por isso, concordamos com Stafuzza e Góis (no prelo) quando afirmam que:

Sob o olhar foucaultiano, sujeito e discurso constituem-se na historicidade. Discurso é, para nós, em síntese, o funcionamento da língua em um dado momento histórico-social. Ao pensar o discurso enquanto “prática”, Foucault estabelece um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos que podem ser ocupados por um único sujeito. Tais lugares se modificam a depender da posição ocupada pelo sujeito; assim, sujeito é, para Foucault, dispersão de posições (históricas). Logo, a relação entre as “palavras” e as “coisas”, quando consideramos discurso enquanto prática, só pode ser vista de modo aparente, uma vez que os sentidos que ligam as palavras às coisas são construídos historicamente. Nesse sentido, talvez o papel principal do analista seja ajudar a desfazer a evidencialidade dos laços aparentemente fortes que unem as palavras às coisas, e vice-versa. (STAFUZZA & GOIS)

Ao dirigir sua análise ao discurso, Foucault deixa de fora as continuidades irrefletidas e, sobre o “já-dito”, afirma não sobre uma mera frase pronunciada, ou um texto escrito, “mas um ‘jamais-dito’” (FOUCAULT, 2012a, p. 30), noções que Michel Pêcheux (2009) retoma em *Semântica e discurso* deslocando-as à forma-sujeito na constituição do sujeito do discurso. Sobre a ideia da origem secreta do aparecimento do

discurso, Foucault entende que paradoxalmente ele é inédito, é vazio em seu rastro, um vazio minado que irrompe para acontecer e depois repetir, esquecer, apagar-se, transformar-se, esconder-se. Por isso, é necessário tratá-lo em sua inscrição na instância do acontecimento.

Após se ocupar do questionamento das continuidades, Foucault trata os enunciados e sua dispersão de acontecimentos, descreve-os como constituídos pela língua, e esta “é formada por um conjunto finito de regras que autoriza um número infinito de desempenhos” (FOUCAULT, 2012a, p.33). Na descrição dos acontecimentos retomamos a mesma questão já colocada em outro momento: como aparece um enunciado e não outro em seu lugar? Instaura-se aqui a oposição à história, porque as práticas discursivas do sujeito são atravessadas pela atividade consciente, bem como o jogo inconsciente que emerge de forma involuntária, guiado pelo desejo, tudo isso desarranja qualquer categoria de continuidade. O campo discursivo, desse modo, só pode ser analisado na compreensão da estreiteza e singularidade do enunciado. Até porque por menos importante que seja o enunciado, ele surge em sua irrupção histórica, ele será "sempre um acontecimento que nem a língua, nem o sentido podem esgotar inteiramente, pois está aberto à repetição, à transformação, à reativação, além disso, está ligado às situações que o provocam, a enunciados que precedem e o aos que o seguem" (FOUCAULT, 2012a, p. 35).

Foucault (2012a) formula algumas hipóteses sobre o enunciado: na primeira, os enunciados diferentes em sua forma, dispersos no tempo constituem um conjunto quando se referem ao mesmo objeto, mas não de forma definitiva; na segunda hipótese, o pensador estabelece um grupo de relações não fixas entre os enunciados, exemplifica com o discurso clínico, que é heterogêneo e disperso em sua historiografia; já na terceira hipótese, a unidade dos discursos não se encontra na caracterização do sistema fechado de conceitos compatíveis entre si, mas eventualmente há incompatibilidade; na quarta hipótese, Foucault refere-se à intenção de reagrupar os enunciados, descrever seus encadeamentos e explicar a identidade dos temas e sua permanência, mas entende que no enunciado é preciso observar seus pontos de dispersão.

Sobre os objetos do discurso, Foucault (2012a) utiliza exemplos da psicopatologia, da psiquiatria, a fim de mostrar que nos discursos sobre a loucura, seu objeto é submetido a instâncias de delimitação, de demarcação e de dependência.

Percebe-se que não é possível identificar um objeto como único e permanente, e foi isso que Foucault constata ao exemplificar o caso da loucura. O autor referencia *As palavras e as coisas*¹⁰ para pontuar a necessidade da compreensão acerca do regime dos objetos que determinam regras próprias de um discurso.

Nas formações das modalidades enunciativas, Foucault sustenta que as formas descritivas dos enunciados implicam uma mesma maneira de estruturar uma observação. O discurso médico é um exemplo disso, porque estão submetidos ao conjunto de regras coexistentes. O autor entende que deveríamos nos perguntar acerca do estatuto de quem pode, por circunstâncias de lugar, pronunciar determinados enunciados. É com isso que Foucault situa o sujeito, a respeito de determinados objetos, ou grupos de objetos, pois, no âmbito institucional em que circunda o enunciado, há várias maneiras, relações e instâncias que constituem o sujeito.

Outro item da unidade dos discursos funda-se na permanência e persistência de determinados conceitos, pois estes apresentam dispersão anônima, dispersão que indica um tipo de discurso, e também se insere na forma *pré-conceitual* ao campo de sua existência e às regras que o submete. Para fechar as noções de unidades dos discursos, Foucault faz um percurso sobre sua materialidade, entendida como uma possibilidade de estratégias, que se reinscrevem e transcrevem os limites e as condições da coexistência dos enunciados.

Em *A arqueologia do saber*, Foucault traz o enunciado, evidenciando-o para então aproximá-lo da superfície movediça do discurso. Antes de iniciar as proposições sobre “enunciado” é necessário reiterar o que Foucault tomava como “formação discursiva”, tal seja, o conjunto de enunciados, associado ao sistema de regras historicamente determinadas. Esses conjuntos de regras são em relação ao objeto, ao sujeito, ao domínio associado e à materialidade. Temos aí a possibilidade de conjuntos de regras anônimas, históricas, determinadas no tempo e no espaço em que são inscritas.

Para chegar ao enunciado, Foucault aponta que não discorreu sobre uma definição preliminar e diz que não tentou construir essa definição para justificar sua ‘ingenuidade’ do seu ponto de vista. Foucault não considera que para a existência de enunciado seja necessária a presença de uma proposição, ou estrutura proposicional,

¹⁰ Referência à obra de Michel Foucault *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, publicado em 1966. Título original: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*.

uma vez que há enunciado sem que possa reconhecer nenhuma frase. Inclusive, como é recorrente em *A arqueologia do saber*, o uso das negativas antes de conceituar, Foucault entende que o enunciado não é da mesma categoria de uma proposição, frase ou ato de linguagem.

No capítulo “Enunciado e Arquivo”, Foucault dedica-se ao compromisso de trazer uma análise do enunciado, primeiramente como função, após isso, traça o papel da função enunciativa, e, depois, vai se ocupar da descrição dos enunciados, quando retoma as formações discursivas como ajustamento à teoria do enunciado. Ainda no campo da análise enunciativa, ele vai apresentar indiretamente a análise do discurso que se apresenta sob o duplo signo numa totalidade.

Continuando as negativas, Foucault entende que o enunciado não tem caráter próprio, pode ser definido completamente, porque a matéria extrínseca da linguagem é seu objeto e, no caso, signos como figuras, grafismos etc. são suficientes à constituição de um enunciado. Por isso, o filósofo admite que para que ocorra a existência de um enunciado é preciso que haja vários signos justapostos. Mas os enunciados não existem somente porque o signo existe, uma vez que os signos são imposições regidas no interior dos enunciados. E a não existência dos enunciados, acarretaria a inexistência da língua, porém, a língua na sua materialidade, não pode dispensar nenhum enunciado. Podemos sempre supor, outro enunciado em seu lugar e, por isso mesmo, não mudaria a língua, já que esta só pode existir sobre um sistema de construção em enunciados possíveis. Portanto, o autor afirma que a ocorrência do enunciado não é necessária em uma construção linguística regular, não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem. Daí a urgência de trazer a função enunciativa.

Agora é preciso situar a existência do enunciado. Para Foucault (2012a) não há possibilidade de seu reaparecimento, porque o que se enuncia não é idêntico ao conjunto de regras de utilização. Mas, o autor afirma que os mesmos nomes, palavras, frase reaparecidos não implica automaticamente em um mesmo enunciado. Ele diz isso porque toma como referente o *correlato* ou “objeto singular” que exerce a função de conjunto de domínios, que incluem “dependências simbólicas” e “parentescos secretos” que existem no instante e numa mesma escala temporal na formulação do enunciado.

Para Foucault (2012a), uma vez que os elementos linguísticos e suas relações ao sujeito podem ser confundidos, mas sem reduzi-lo do enunciado aos elementos

linguísticos, pois este produz diferentes elementos na produção de significação. A função enunciativa não se limita a uma simples construção de elementos prévios, por isso, o enunciado não é livre, neutro ou independente, mas inscrito numa série de um conjunto, exercendo um papel no meio dos outros, firmando-se neles e se distinguindo. E, finalmente, para uma sequência de elementos linguísticos ser considerada, o enunciado deve ter existência material como uma voz, um manuscrito, uma folha de papel publicada em um livro, até pode ser o mesmo enunciado empregado num dado momento anterior, mas suas condições de inscrição não são as mesmas, por isso, ele só é repetível em condições estritas.

Foucault esclarece que o discurso não pode ser tomado como uma forma ideal e intemporal, ou que tivesse uma história, não é importante saber sobre seu surgimento e sua materialidade, já que é a descontinuidade na própria história que imputa problemas de seus corte, limites e transformações e não sua aparição abrupta entremeada às cumplicidades que a história institui.

Ao mencionar a análise do discurso, Foucault trata do duplo signo da totalidade e da pletera, e mostra que diferentes textos remetem a outros, entram em convergência nas suas instituições e práticas e podem ter significações comuns a uma determinada época. Quanto à interpretação do discurso, o autor mostra que uma forma de reagir à pobreza enunciativa para compensar na explicação do sentido, uma maneira de falar a partir dessa função enunciativa, mas analisar uma forma discursiva, para Foucault é “procurar a lei de sua pobreza, é medi-la e determinar-lhe a sua forma específica” (FOUCAULT, 2012a, p.147). Mas, na atitude exegetica o discurso é “tesouro inesgotável de onde se podem tirar sempre novas riquezas, e a cada vez imprevisíveis” (FOUCAULT, 2012a, p.147).

Outra noção importante para entender o discurso é sobre o arquivo desenvolvido em *A arqueologia do saber*. Foucault (2012a) traz essa noção como uma lei do que pode ser dito, e o sistema que rege o surgimento dos enunciados como acontecimentos singulares, ele ainda interroga o já dito no nível de sua existência exercida pela função enunciativa, pertencente à formação discursiva. Então, “a Arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2012a, p.161).

Depois que Foucault (2012a) trata sobre as formações discursivas e o enunciado, trata sobre a noção de “arqueologia”. Segundo o autor, batizou-a com este nome por sentir-se inquieto quanto à escansão do discurso, que se restringe a obras, livros, autores ou temas, mesmo que sua pretensão fosse apenas mais uma das maquinarias embaraçosas de descrever e analisar a linguagem. De início, Foucault ressalta que a história das margens, das filosofias, do cotidiano, ficou de fora das histórias das ideias. Porém, reconhece também que corre o risco de ser apenas mais um historiador das ideias, que não será capaz de modificar a velha forma de análise.

Na intenção de estabelecer os pontos de separação entre análise arqueológica e história das ideias, Foucault (2012a) propõe que a arqueologia busca definir não somente pensamentos, mas representações; que procura definir os discursos em suas especificidades, define tipos de regras e práticas discursivas que atravessam a instância do sujeito enquanto sua razão de existência, e, por fim, a sistematização da descrição de um “discurso-objeto” (FOUCAULT, 2012a, p.171).

Seguindo sua proposta de arqueologia, o pensador francês aponta as contradições na história das ideias, afirmando que não é seguro dar crédito à coerência dos discursos. Em sua análise arqueológica, o autor afirma que se deve comparar e opor e relacionar as formações discursivas a outras em sua simultaneidade. Temos aqui o que ele chama de “positividade”, que é a análise discursiva dos saberes desde um ponto de vista arqueológico, que desempenha um papel de um “*a priori* histórico”, sendo a positividade de um saber um regime discursivo ao qual pertencem as condições de exercício da função enunciativa.

Para conceituar a arqueologia, Foucault utiliza o mesmo processo de definição – usado com outros conceitos, apresenta as negativas como pressuposto de um conceito – como essencial a uma evidência de qualquer *episteme*. Então, a “arqueologia define as regras de um conceito de enunciados” (FOUCAULT, 2012a, p. 204), analisa uma extensão e a forma de dispersão ou permeabilidade de um discurso, define os processos pelos quais os acontecimentos se inscrevem nos enunciados. Porém, o autor nos esclarece que a arqueologia não segue a linha de pensamento dos considerados grandes acontecimentos, mas que procura mostrar em que condições esses acontecimentos ocorreram. Uma outra retomada do acontecimento como primeiro caminho para

reflexão do discurso foi postulada por Michel Pêcheux (2012) em *O discurso: estrutura ou acontecimento*.

Sem dúvida, a aula inaugural no *College de France* de dezembro de 1970 foi um acontecimento imprescindível à análise do discurso. Foucault (2010) que pronunciou esse texto ao assumir a cátedra que estava vaga depois da morte de Hyppolite¹¹, parece estar consciente que sua palavra será repetida, reutilizada e apropriada. Esse texto encontra ressonâncias nas obras que o autor publicou na década de 60. Se, no conjunto de *A arqueologia do saber*, *Vigiar e punir*, *As palavras e as coisas* e até mesmo *História da loucura* algumas noções foram colocadas de forma estendida e abrangente, em *A ordem do discurso*, a noção de discurso aparece de modo mais contundente.

No aparato foucaultiano, o discurso é concebido como algo controlado, selecionado, organizado e redistribuído em *procedimentos de exclusão*, e residem poderes e perigos e domina o acontecimento em sua pesada materialidade. (FOUCAULT, 2010). Assim, o pensador reflete a respeito do *procedimento de exclusão* considerado externo, Foucault afirma ser o da *interdição* o mais familiar, pois há uma consciência que não se deve dizer, falar de tudo ou de qualquer coisa em qualquer circunstância. No jogo das interdições o “tabu do objeto”, “ritual da circunstância” e o “direito privilegiado”, formam o jogo das interdições que se reforçam e “não cessa de se modificar” (FOUCAULT, 2010, p. 09).

Nesse procedimento, as áreas da sexualidade e da política são as que mais exercem poderes. A interdição logo revela relação com o desejo e o poder. Foucault discute sobre o *princípio de exclusão* – separação e rejeição: a rede de instituições retém, exclui o que pode ser ouvido ou não. A palavra do louco desde a Idade Média é um exemplo, pois, era considerada nula, às vezes ouvida, e atribuída a poderes de predição de uma verdade. Excluída ou carregada de razão, era na palavra do louco que a separação entre loucura e razão se exercia. Esta escuta advinda do discurso revestido de desejo e de poderes.

Foucault (2012a) afirma que a vontade de verdade atravessou os séculos como uma forma de separação. O discurso verdadeiro sempre foi do ato ritualizado, e quando

¹¹ Jean Hyppolite foi eleito professor no Collège de France, desempenhou papel fundamental na transmissão da crítica da filosofia hegeliana, principalmente com sua tradução da *Fenomenologia do espírito* de Hegel. Com sua morte, Michel Foucault assumiu sua cadeira que estava vaga. Entre os filósofos que foram influenciados por ele além de Foucault, figuram vários nomes franceses como Louis Althusser, Jacques Derrida, Gérard Granel, Lacan, Étienne Balibar e Gilles Deleuze. (CASTRO, 2009).

se deslocou para o próprio enunciado, foi preciso seu apoio a um suporte institucional para sua distribuição. Foucault chega a dizer que esse sistema de exclusão que é a vontade de verdade não para de se reforçar, porém todo discurso considerado verdadeiro é um jogo de desejo e poder.

Foucault se ocupa com outros procedimentos, apenas internos, que funcionam como *princípios de classificação*, em que o estatuto do discurso é sempre reutilizável, por isso, a possibilidade aberta de falar, sendo que o novo no dizer reside no acontecimento que o circunda. Foucault exemplifica que os discursos da vida cotidiana, nas conversas, nos decretos e técnicas de comunicação anônimas circulam sem receber sentido ou eficácia, como isso, problematiza-se a concepção de classificação do discurso que ocorre de forma paradoxal ou contraditória.

No *terceiro grupo de procedimentos*, Foucault (2010) trata sobre a permissão dos discursos, seu controle que é determinado pelas condições de funcionamento. Alguns indivíduos têm essa permissão outros não e a rarefação de quem fala é determinada por exigências, para falar o sujeito deve ser qualificado para isso. O caráter do acontecimento, tão postulado na *A arqueologia do saber* é aqui também lembrado, porque segundo o autor, as condições da instância do discurso deve sempre ser levada em consideração. Para tratar do discurso como acontecimento, Foucault vai suspender seu significante, estabelecer algumas regras que também são chamadas de princípios, são elas: princípio de *inversão*: origem do discurso, bem como sua expansão e continuidade; princípio de *descontinuidade*: os discursos são práticas descontínuas; princípio de *especificidade*: o discurso é considerado como uma violência, imposta como princípio de regularidade; princípio de *exterioridade*: observa que as noções tradicionais de análise do discurso não são seguras e os acontecimentos discursivos não podem ser tratados como formas homogêneas para sua análise, pois é preciso inserir a casualidade do acontecimento do discurso. Na sequência desses princípios, Foucault fala de dois conjuntos: *conjunto crítico* que tem a tarefa de analisar as instâncias do controle discursivo e o *conjunto genealógico* que se refere à formação efetiva atuar no interior ou de um outro lado de delimitação dos discursos. Porém, algumas tarefas não são assim bem separáveis, por que não há formas de rejeição, exclusão ou reagrupamento (FOUCAULT, 2010, p. 60-61).

Podemos considerar também o que Foucault (2010) pensou sobre as séries de discursos do século XVII e XVIII como discursos com “conjuntos de enunciados heterogêneos, formulados pelos ricos, pelos pobres, pelos sábios e pelos ignorantes, protestantes ou católicos, oficiais do rei, comerciantes ou moralistas. Cada qual com sua forma de regularidade discursiva” (FOUCAULT, 2010, p.68). O que nos leva a pensar que esta consideração se apresenta bem contemporânea, própria dos muitos enunciados que no seu conjunto é também dos sujeitos constituídos nas letras de moda de viola, como moralistas, impiedosos frente à transgressão religiosa, resistentes às mudanças sociais porque se vê interferindo em sua identidade.

Nesta exposição sobre *A ordem do discurso*, Foucault (2010) prioriza a ideia sobre as interdições que atravessam o discurso, mostrando que mesmo formando outras regularidades do discurso, a possibilidade de retomar, descartar alguns dos enunciados é uma constante. O autor aborda em seu encerramento que a análise do discurso não descobre o sentido universal de um sentido, sua preocupação é mostrar o jogo de rarefação que é imposto pela força da afirmação.

Na fala de Foucault (2010) há um posicionamento de desconsiderar os conceitos, os acabamentos de uma ideia como formas de regularidades que se retoma ou exclui. Podemos citar as ciências, os modos de sistema de governo, as técnicas e receitas diversas, e aplicando à pesquisa, podemos considerar que a moda de viola, enquanto discurso, é uma retomada de regularidades discursivas em sua descrição crítica. Na análise do discurso apesar de não desvendar a universalidade de um sentido, mostra pela razão que há um jogo de rarefação imposto. No *corpus* trágico, essa universalidade do sentido se apresenta como resposta aos princípios reconhecidos pela instituição das regularidades, dos conceitos, das séries, que repousam e conforta a constituição do sujeito por meio dos discursos.

3.1.2 Pêcheux: a linguagem como discurso e sua mobilidade nos sentidos

Na publicação de *Análise Automática do Discurso* (AAD-69), estudo considerado fundador da AD francesa, Michel Pêcheux observa que o discurso deve ser considerado a partir de suas condições de produção. A partir dessa obra, Pêcheux dá início à construção da noção de discurso que vai se estender em todos seus estudos,

contribuindo pela consolidação da AD que tem como objeto teórico o discurso, que procura

[...] descrever, e interpretar a constituição, a formulação e a circulação dos sentidos na sociedade, mediante a articulação necessária e indissociável da língua com a história. Em meio às relações sociais de acordo e de disputa das condições de produção, é a ordem do discurso que controla o dizer que produz o sentido, ao engendrar as paráfrases que estabelecem limites para a interpretação diante da constitutiva polissemia da linguagem. (PIOVEZANI; SARGENTINI, 2011, p. 15).

Com Pêcheux, a maquinaria estrutural da linguagem começa a ser refutada por uma concepção que considera a linguística, a psicanálise e a história em língua, sujeito e sentido. O discurso no viés pêcheutiano é o espaço onde abriga e constitui o sujeito desejante. Esse pensamento se baseia em sua compreensão do processo *discursivo ideológico* que visa na formação discursiva às relações das palavras, proposições mudando de sentido ao passar de uma formação discursiva para outra, ou que, ainda, outras palavras, proposições, podem estar no mesmo sentido, o que caracteriza que a formação discursiva possui em seu domínio pontos de estabilização para a construção do sujeito, que se reconhece em outros sujeitos. (PÊCHEUX, 2009).

Ao trazer uma noção já elaborada do discurso em *Semântica e discurso*, esta obra representa o ponto culminante de Pêcheux (2009) como teórico do discurso. Embora suas noções já haviam sido levantadas em trabalhos anteriores, nesta obra temos o estado mais desenvolvido de sua teoria. Pêcheux considera a relação entre filosofia e linguística, sendo que essa tomada de posição teórica insinua o reconhecimento de que a filosofia caracteriza a própria linguística.

Pêcheux coloca como relevância as considerações do marxismo e as teorias consideradas “alçapão teórico” (PÊCHEUX, 2009, p. 262), o que faz pensar sobre as repercussões nas pesquisas linguísticas, lembra que a Linguística nos países ditatoriais em sua época (1975) teria uma situação teórica marcada pela dominação da tendência formalista-logicista. Ele considera difícil que seu trabalho seja considerado como uma pretensão em fundar uma nova disciplina ou teoria formalista do discurso, mas especialmente em começar a formulação das condições que possibilitam analisar “cientificamente o suporte linguístico do funcionamento dos aparelhos ideológicos do Estado” (PÊCHEUX, 2009, p. 264).

Por fim, Pêcheux admite que intervir no marxismo sobre a questão da ideologia e sua relação com a chamada tríplice aliança (Althusser, Lacan e Saussure) é problemática e gera um debate que pode ter inclinação política e se realiza cegamente. Mas ele assume “eu tomo como partido pelo fogo de um trabalho crítico” (PÊCHEUX, 2009, p. 270) para evidenciar que é um processo sem fim de retificações, mas que sob o olhar filosófico é capaz de tocar mais no real diante da adversidade do pensamento. Pêcheux ainda ressalta o pensamento marxista que os “homens fazem a história, mas não a história que eles querem ou acreditam fazer” (PÊCHEUX, 2009, p. 272), numa clara demonstração da interpelação-assujeitamento, apagamento (esquecimento) no sujeito e “apropriação subjetiva” (PÊCHEUX, 2009, p. 272).

Em *O discurso: estrutura ou acontecimento* (1983) é perceptível a ruptura de Pêcheux na defesa incondicional ao marxismo. Em *Semântica e discurso* (1975) suas noções estavam bem próximas de seu grupo, a exemplo de *Aparelhos ideológicos do estado*, de Althusser. Se as últimas palavras em *Semântica e discurso* eram sobre mecanismos ideológicos e assujeitamento, em *O Discurso: estrutura e acontecimento* da década de 80, o discurso aparece como lugar de entremeios, de apagamentos, com a possibilidade de o marxismo “casar-se ou contrair relações extraconjugais” (PÊCHEUX, 2012, p.16). Nesse sentido, o percurso teórico que Pêcheux propõe reflete sobre os entremeios, nos interstícios das articulações contraditórias em que habita os princípios teóricos. De início, percebemos que este trabalho não tem as curvas teóricas, de se dedicar-se exclusivamente à teorização, deixando suspensos os objetos aplicáveis à teoria, porque Pêcheux fala a partir dos “efeitos da certeza” (PÊCHEUX, 2012, p. 08) produzidos pelos conhecimentos. Nesses “entremeios” emergem universos “logicamente estabilizados”, as relações da “descrição” e da “interpretação” possibilitando “a existência de vários tipos de ‘real’” (PÊCHEUX, 2012, p. 08), preocupando-se com o universo cotidiano, na materialidade da linguagem.

A metáfora do velho teórico marxista é uma alusão sobre os caminhos diferentes que o discurso como “estrutura” e como “acontecimento” pode tomar. Já que o velho erudito durante muito tempo não produziu resultado ao tentar encaixar uma cavilha em uma porca, mantendo-se renitente nessa postura de não aceitar porca fenomenológicas, estruturalistas, discursivas, epistemológicas, e assim por diante.

Nesses caminhos diferentes que Pêcheux quer prosseguir, ele recorta o enunciado *On a gagné* (Ganhamos) que foi divulgado excessivamente pela mídia francesa em 10 de maio de 1981, quando François Mitterand foi eleito representante da esquerda à presidência da França. Ao negar o percurso da aparência (a partir de uma questão filosófica) e até mesmo o da tradição da análise do discurso, Pêcheux escolhe o caminho do “acontecimento”, da “estrutura” e da “tensão” para trabalhar a descrição e a interpretação na análise do discurso.

O acontecimento *On a gagné* torna-se um evento típico de *mass-media*, semelhante aos grandes eventos esportivos, como uma final de campeonato de futebol. A partir dos diferentes enunciados veiculados exaustivamente na televisão e nos jornais, o acontecimento começa a demonstrar sua equivocidade, as marcas dos objetos vão se fragilizando, pois, não se sabe quem realmente ganhou diante das aparências e até mesmo da história. Este enunciado *On a gagné* foi tomado como proposição verdadeira, mas seu funcionamento discursivo depois de outros tantos enunciados que emergiram nesse acontecimento, se deu como uma estabilidade lógica bem variável.

Então, Pêcheux observa: “Sobre o sujeito do enunciado: quem ganhou?” (PÊCHEUX, 2012, p. 24). Há, sobretudo, um apagamento por causa da mistura de diversas posições políticas do país. “Sobre o complemento do enunciado: Ganhou o quê, como, por quê?” (PÊCHEUX, 2012, p.25). Aqui temos a supremacia do acontecimento, depois de recorrer a vários significados do verbo *gagner* (ganhar) no dicionário, nenhuma resposta corresponde essencialmente ao acontecimento e seus efeitos a partir do enunciado. E, é sobre esse espaço ou “entremeio” que Pêcheux vai tratar. Este pensamento de Pêcheux problematiza o enunciado, torna-o como objeto material, nos apresenta a aplicação da teoria na materialidade do discurso. Com efeito, nos convoca à sua utilização nos muitos enunciados que nos cercam como aqueles que vamos tratá-los nos discursos das letras de moda de viola.

Na busca para compreender o que é real, Pêcheux considera que o espaço das técnicas em encontrar resultados falsos ou verdadeiros se encontra nos espaços estabelecidos, repousando em seu funcionamento discursivo interno, uma proibição de interpretação, porque são regulados por proposições lógicas. Nesses espaços, o sujeito reflete propriedades de estrutura, sem depender de sua enunciação, porém, Pêcheux alerta que esta homogeneidade é atravessada por equívocos, da mesma forma que o

discurso na canção caipira não é em grande parte, um discurso do universo rural ou destinado a ele, não é um discurso do sujeito caipira ou que enuncia e constitui um sujeito caipira. Mesmo gerando um sujeito pragmático, todos nós nos confortamos na necessidade da homogeneidade lógica. Portanto, este espaço é equívoco porque mistura técnicas, moralidade, escolhas políticas e até discussão, ou seja, numa simplificação que pode ser considerada “mortal para si-mesmo e/ou para os outros.” (PÊCHEUX, 2012, p. 33). Nesse espaço de técnicas, a moda de viola enquanto discurso não se simplifica em si apenas como uma reprodução dos dizeres do homem caipira, do peão de boiadeiro, do carreiro “velho e inútil”, da mulher abandonada pelo marido ou da mulher que é culpada e penalizada por separar-se do marido. Então a homogeneização desse espaço onde tumultuam esses dizeres na moda de viola, é mortal para uma análise, porque é atravessada por equívocos.

Pêcheux entende que não se pode negar a necessidade universal do mundo normatizado, o Estado e as instituições funcionam como respostas a essa demanda. Encontramos aqui “as coisas-a-saber”, uma vez que se trata da necessidade de adquirir, gerir e transmitir os conhecimentos. Em nome das “coisas-a-saber” a escolástica aristotélica procurou estruturar a linguagem e o pensamento de forma sistemática. Nos momentos que vão do moderno ao contemporâneo o rigor do positivismo imperou em todas as ciências. O marxismo poderia apresentar esse desvio de homogeneidade, mas Pêcheux atenta que a ciência-prática marxista jamais foi aplicada.

Para sondar teoricamente a existência do real nas disciplinas de interpretação, Pêcheux afirma ser levado em conta o “não logicamente estável”, haja vista, que o estruturalismo se nega como “ciência-régia” e se apresenta com um “narcisismo teórico” diante da interpretação, porém, na França ele se desmoronou frente à recepção dos trabalhos de Lacan, Barthes, Derrida e Foucault. Com isso, a interpretação tem que se aproximar das materialidades discursivas, filiadas nos rituais ideológicos, na filosofia, nos discursos políticos, e nas formas culturais. Relacionadas ao cotidiano tal projeto só poderia distanciar-se das ciências positivas.

Para evocar a descrição e a interpretação, Pêcheux propõe que as materialidades sejam capazes de perceber o fato linguístico do equívoco frente ao fato estrutural. A descrição de objetos ou acontecimentos está submetida ao “equívoco da língua” (PÊCHEUX, 2012, p. 53) porque todo enunciado pode se tornar outro e todo enunciado

possui pontos de deriva, o que possibilita lugar a interpretação. Nesse sentido, precisamos determinar neste espaço como o discurso pode ser analisado. Estamos no ponto crucial da discursividade enquanto estrutura ou acontecimento, porém, podemos observar que a ideia de formação discursiva, tomada por empréstimo de Foucault (2012), tem sua releitura pêncheutiana no princípio da “maquinaria discursiva” (FOUCAULT, 2012, p. 56) e, por isso possível de repetição, podendo ocorrer o apagamento do acontecimento.

Contudo, para Pêncheux, em *O discurso: estrutura ou acontecimento*, o discurso é e pode ter uma desestruturação-reestruturação em seus trajetos, pois, que é “índice potencial de um agitação” (2012, p.56) filiado à identificação sócio-histórica, atravessado por determinações e se desloca no seu espaço, por isso, a necessidade de perceber os momentos de interpretação. Nessa obra temos a noção do discurso como objeto de entremeio, cujas possibilidades de perceber seus sentidos nunca se confortam nas estruturas sólidas dos conceitos.

Para refletir sobre o discurso que se vale das letras de moda de viola para sua existência, o próprio trágico enquanto pensamento filosófico é uma possibilidade de interpretação. As determinações do tempo como no caso da moda de viola ser numa dada época e não em outra são premissas que nos instigam a buscar nessas filiações sócio-históricas os entremeios, possibilidades que agitam os sentidos produzidos com o discurso trágico.

3.2. O sujeito na análise do discurso

O conceito de sujeito ocupa um lugar especial na análise do discurso, excluído pelo formalismo linguístico, é pensado em relação à noção de *interlocutores* que podem ser constituídos historicamente, situados e construídos ideologicamente, atravessados pelo inconsciente e pela linguagem (STAFUZZA; GÓIS, no prelo); ideia situada por Pêncheux com a noção de forma-sujeito, porém, é necessário também considerar as reflexões de Foucault sobre o sujeito, que atenta sobre a questão da história como fio condutor para analisá-lo em suas obras.

3.2.1 O sujeito em Foucault: uma constituição sempre inacabada

A *morte do homem* é anunciada por Foucault em *As palavras e as coisas*, por considerar que este é uma invenção moderna, de poucos séculos, e a cada novo saber ele pode ser destituído do lugar que ocupa num pensamento dado. Essa expressão hiperbólica se justifica por considerar a polêmica contra o humanismo e a premissa de *A arqueologia do saber* que desantropologiza a história por considerá-la como uma categoria de descontinuidade (CASTRO, 2009). Foucault (2012b) observa a relação entre língua e história, entende que a ingenuidade impossibilita em perceber as condições históricas atravessadas no sujeito do discurso. Propõe que sua intenção não foi a de mudar o discurso, mas de tirar a soberania desse sujeito exclusivo do estruturalismo, que o discurso é uma prática complexa, de “um obscuro conjunto de regras anônimas” (FOUCAULT, 2012b, p.253), incerto e que sua existência é apenas um ‘rastros’ e que o próprio homem não consegue suportar seu real sentido. Não há uma obra específica em que a noção de sujeito esteja toda no seu acabamento teórico, mas no conjunto de seus escritos. Pretendemos acionar algumas dessas obras para subsidiar uma abordagem do sujeito implicada no processos de subjetivação.

Com o desaparecimento do discurso clássico, a disposição na episteme da modernidade ocupa o lugar das ciências humanas, o homem passa a ocupar uma posição ambígua, ou seja: objeto de saber e sujeito que conhece. Enquanto objeto e sujeito finitos e cuja finitude do homem se manifesta na positividade dos saberes. O homem está dominado pela vida, pelo trabalho e pela linguagem que são precedentes à sua vida num dado momento (CASTRO, 2009, p. 210-216).

Nas canções de moda de viola, o sujeito que enuncia, fala de sua existência constituída pela linguagem coloquial, a mesma linguagem que o coloca na marginalização do saber, que o relega as categorizações sob pontos de vista econômico, social e cultural, como um sujeito situado num contexto, cuja sociedade considera que há traços disfuncionais nas culturas e, por isso, dificultam a integração dos grupos. Candido (2010), ao abordar sobre a cultura caipira, afirma que a cultura de isolamento dificulta a integração, a sobrevivência em situações de mudanças, pois, nessas culturas de grupos em espaços não integrados, existem traços que lhes são característicos justamente pelo seu isolamento, e por isso, que se torna problemática a sua integração a outros grupos.

A partir dessa observação de Candido, apresentamos que as condições para produção das letras das canções de moda de viola, como espaço de uma cultura que constitui sujeitos com características de isolamento. Recorrendo a Foucault, sobre o sujeito, sabemos que este se inscreve na exterioridade social, em sua relação com o outro, marcados por determinações sócio-históricas e atravessados pelo discurso de outrem (FERNANDES, 2012). Assim, o sujeito constituído nas letras de moda de viola, é composto de processos históricos.

Nas letras de moda de viola essas determinações históricas e sociais são constantemente trazidas e, por isso, situa o sujeito que enuncia. Ao assumir sua voz no discurso, o sujeito que não é o caipira que Monteiro Labato (2004) definiu ou que também não seja fundamentalmente o sujeito-caipira que Candido (2010) trouxe através de uma pesquisa etnográfica de campo nas décadas de 40 e 50 apresentada em *Os Parceiros do Rio Bonito*, mas o sujeito que é constituído sobre a problemática do poder, integrante das relações discursivas, conforme o pensamento foucaultiano sobre sujeito.

Quanto à problemática do poder e sua relação saber-poder vamos por enquanto deixar em suspenso e trazer a reflexão da problemática do sujeito que foi o tema geral de suas investigações. Para Foucault, o problema do sujeito é o problema da história do sujeito e sendo essa sua preocupação em suas obras, o pensador procurar apresentar a questão das relações entre o sujeito e a verdade, sendo que, para isso, implica pensar sobre determinadas escolhas de método.

Ao pensar o sujeito como constituído historicamente, Foucault propõe que se faça interrogações acerca dos universais antropológicos, ao humanismo que fez valer os direitos e privilégios do ser humano como uma verdade imediata e intemporal do sujeito. Tomemos a exemplificação do caipira de Monteiro Lobato ou de Candido e submetemos à constituição do sujeito enunciado nas letras da moda de viola e verificaremos que não se trata fielmente a nenhum deles, mas de um sujeito que se reconhece na relação das determinações históricas e sociais. Envolvido objetivamente pelo efeito de subjetivação pelos saberes e pelos poderes ele é produzido na subjetivação dos discursos que são exteriores ao sujeito. A exemplo das canções “O Golpe da emoção” (Camões e Camargo)¹² e “Armadilha do destino” (Lourenço e

¹² Camões & Camargo. *Fio de barba.*, LP 552.404.056-A, GGLP: São Paulo, 1979. Faixa 05

Lourival)¹³ os preceitos de moral, já que nas duas letras o incesto praticado de forma não intencional é submetido à punição do destino.

Essas construções de verdade, da qual o sujeito quer apoderar-se são discursivamente mobilizadas, e os discursos em suas formas de existência recrutam os sujeitos, possibilitando-lhes suas constituições. Em “Berrante do tempo”¹⁴ (Lourenço e Lourival) o boiadeiro lamenta sua velhice e relembra sua juventude com um saudosismo melodramático e considera que a atividade exercida de boiadeiro era constituída de talento e glórias. Na letra que traz a fala em primeira pessoa, há uma despedida ambígua da vida e da atividade de boiadeiro. Se consideramos o sujeito nunca pronto, nunca fixo, sempre em construção de si, há na letra desta moda de viola um funcionamento coletivo, um inconsciente social de que o trabalho no campo está modificado em decorrência do êxodo rural, principalmente a partir da década 50 e, neste caso, esta canção gravada em 1984, situa-se como uma demarcação desse deslocamento que além de ser de efeito social é também de constituição do sujeito.

Fernandes (2010), ao refletir sobre constituição do sujeito pensado por Foucault, afirma que todo sujeito é capturado pelo discurso:

Trata-se de uma produção de subjetividade pela exterioridade, na qual as relações discursivas têm lugar. Nessa produção, o saber é fundamental para definir, e até mesmo possibilitar, por exemplo, o pertencimento a um grupo, pois é nele que se encontram os preceitos sob forma de discursos pelos quais o sujeito será capturado. [...] O sujeito busca, ou é levado a, pertencer a lugares, a portos que lhe assegurem a existência. (FERNANDES, 2012, p. 81)

As letras de moda de viola que constituem o recorte da pesquisa apontam esse lugar de pertencimento do sujeito. Na letra de “Berrante do tempo”¹⁵ tomada como exemplo, o sujeito se configura historicamente e através de sua verdade em tom de confissão e despedida, o mesmo se propõe a aceitar o fim da atividade de boiadeiro e, conseqüentemente, o seu próprio fim.

Fernandes (2012) assinala que há um estabelecimento de uma relação com a verdade discursivamente produzida, dada pelos discursos exteriores ao sujeito, e que o mesmo deve renunciar-se, converter-se, uma sujeição arrolada pelas produções

¹³ Lourenço e Lourival. *A cruz que carrego*. LP 2.11.405-180, São Paulo: Chantecler, 1977. Faixa 01.

¹⁴ Lourenço e Lourival. *Leão ferido*. LP 2.11.405-656, São Paulo: Chantecler, 1984. Faixa 12.

¹⁵ Lourenço e Lourival. *Leão ferido*. LP 2.11.405-656, São Paulo: Chantecler, 1984. Faixa 12.

discursivas do cristianismo. Na letra apontada como exemplo não há esse convertimento explicitamente, mas o sujeito desejante mostra-se incompleto pela falta de seu espaço e seu lugar de boiadeiro, porém, consciente de que não é possível retornar ao tempo e ao lugar onde supostamente vivia suas “glórias”, conforme enuncia a letra. Essa consciência do lugar onde ocupa na existência aparece materializada no discurso sob a forma de aceitação, ou a renúncia de si mesmo.

Para compreender melhor a noção de sujeito na perspectiva foucaultiana, retomamos a Góis e Stafuzza (no prelo) que afirmam que existem lugares de onde as pessoas falam, e que esses lugares são ocupados por quem tem a permissão de falar. Assim, para ocupá-los nas regras, nas normas estabelecidas historicamente, o indivíduo ocupa uma posição de sujeito para que lhe seja dada a permissão de fala, este sujeito se submete ao conjunto de práticas discursivas que regulam seu dizer.

3.2.2 O sujeito em Pêcheux: entre a ideologia e o desejo inconsciente

Em *Semântica e discurso*, Pêcheux (2009) traz a noção de sujeito estabelecendo uma reflexão que permite observar que o sujeito constitui-se no/pelo discurso. Embora a noção de sujeito já havia sido levantada em trabalhos anteriores, nesta obra, em especial, temos o estado mais acabado de sua teoria. Pêcheux trata de explicitar o termo ideologia retomando as teses de Althusser em *Os aparelhos ideológicos do Estado* para depois chegar à forma sujeito do discurso. Ele observa que é preciso evitar os conceitos evolucionistas e mecanicistas da luta de classes, configurando uma visão até contraditória da tese althusseriana. Prefere a expressão “reprodução/transformação das relações de produção” (PÊCHEUX, 2009, p.129) do que a ideia da ideologia como “conjunto de práticas materiais necessárias à reprodução das relações de produção” (ALTHUSSER, 1985, p.08). Para Pêcheux (2009), a ideia de que as ideologias não são feitas de ideias, mas de práticas, como observou em Althusser (1985), é a premissa para entender a instância ideológica como contradição de luta de classes, pois a luta ideológica é tomada como evidência anterior à luta, isso equivale a dizer que na luta de classes, como se concebe superficialmente, não é uma luta apenas entre classes, é, antes de tudo, uma luta ideológica, dissimulada e reproduzida nas “evidências naturais” (PÊCHEUX, 2009, p.134).

O termo formações ideológicas deve designar a materialidade concreta de todo e qualquer discurso que, de certa forma, relaciona-se a cenas de uma determinada luta de classes. Nesse sentido, na perspectiva pêcheutiana, a ideologia interpela o indivíduo em sujeitos, fundamentando, assim, “uma teoria materialista dos processos discursivos” (PÊCHEUX, 2009, p.135). Logo, “só há práticas através de e sob uma ideologia” e “só há ideologia pelo sujeito e para o sujeito” (PÊCHEUX, 2009, p.135). Como podemos perceber, Pêcheux formaliza a categoria de sujeito e a considera como constitutiva de toda ideologia.

Em “O castigo vem a cavalo”¹⁶ moda selecionada como constituída de discurso trágico, notamos a evidência espontânea do sujeito como origem ou causa de si. A letra é a história de uma viúva que não rezou a missa de sétimo dia por não gostar do marido, por isso, teve um castigo merecido. A voz enunciativa que diz na letra que a mulher teve um castigo merecido, nos apresenta a evidência do sujeito ou que tem a ilusão de origem e causa de si. Pois na enunciação há uma fala assujeitada, é o sujeito constituído na ideologia. A viúva tem sua propriedade rural tomada por doença no gado, fica doente e pobre, num efeito sobrenatural, pelo motivo de não cumprir um ritual religioso e por atender o que é ideologicamente marcado: a esposa deve gostar do marido, ter devoção pela sua existência e ausência, numa submissão que demanda o cumprimento de determinados ritos. Temos o conjunto complexo de lutas ideológicas que atravessam e constituem o sujeito enunciado. Lutas, porque mesmo enunciado como um sujeito merecedor do castigo, o indivíduo constituído em sujeito, se constitui também por ideologias contrárias as que se estabelecem como dominantes.

Ao considerar que a ideologia não se dá nos aparelhos ideológicos do Estado, mas na evidência da relação do sujeito com o sentido, entendemos que é o indivíduo e não o sujeito que é interpelado pela ideologia, cujo efeito de *pré-construído* nos faz pensar na discrepância que se irrompe em um enunciado como se tivesse sido pensado antes, se um indivíduo é interpelado em sujeito ao mesmo tempo em que é “sempre-já-sujeito” (PÊCHEUX, 2009, p.141). Pêcheux trata de um apagamento que leva às “fantasias metafísicas” (PÊCHEUX, 2009, p.143) como causa do sujeito, e como efeito

¹⁶ Tião Carreiro e Paraiso. *Viola divina*. LP 1.03.405.274, São Paulo: Chantecler, São Paulo, 1978. Faixa 11.

de Manchhausen¹⁷, o que equivale dizer que o “o sujeito do discurso como origem do sujeito do discurso” (PÊCHEUX, 2009 p.144).

Ao trazer a evidência do sujeito no discurso, e que sua interpelação-identificação se dá a partir do lugar que o sujeito ocupa no processo do discurso, Pêcheux (2009) exemplifica como o discurso jurídico, nessa designação, pode ser constituído. Por isso, há a explicação do *caráter material do sentido em que o sentido* de uma palavra, expressão ou proposição está inscrita na dependência de uma formação ideológica, definindo a formação discursiva. Outra tese é a de que a formação discursiva dissimula pela transparência do sentido “todo complexo dominante” ((PÊCHEUX, 2009, p.149) que é o interdiscurso.

A forma-sujeito, nesse sentido, é obtida através do processo de incorporação e de dissimulação na qual o sujeito se identifica com a formação discursiva, e o interdiscurso absorve no intradiscurso (discurso-transverso), resultando a identidade imaginária do sujeito. Além disso, o sujeito se reconhece em outro sujeito constituindo os efeitos de intersubjetividade, pois há sempre uma marca do outro, o discurso do outro, designando a presença do Sujeito, estabelecendo, a partir daí, o retorno do Sujeito no sujeito (PÊCHEUX, 2009, p.160).

Pêcheux retoma a ideia de Althusser que considera que a estrutura de toda ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos em nome de um Sujeito único e absoluto. Dessa forma, toda ideologia tem um lugar único ocupado pelo Sujeito, que interpela à sua volta, a infinidade de indivíduos com sujeitos, numa dupla relação que submete os sujeitos ao Sujeito (ALTHUSSER, 1985). Assim, Pêcheux considera que o sujeito é um “sempre-já” que “se esqueceu das determinações que o constituem como tal” (PÊCHEUX, 2009, p.158) que é o sujeito universal, que se identifica com o mundo, com a situação dada. Enquanto o Sujeito é o homem invisível aos olhos do mundo com a necessidade de tornar-se sujeito e fazer funcionar seu lugar e sua posição enquanto sujeito-falante. Por isso, afirma que “Nessas condições, a tomada de posição resulta de um retorno do “Sujeito no sujeito” (PÊCHEUX, 2009, p. 160).

Para Pêcheux (2009), o sujeito está reduzido a parafrasear o outro sujeito, pois tem a ilusão de autonomia. Compreendendo que “todo discurso é ocultação do

¹⁷ *Efeito de Münchhausen* tem como referência a história de um conto do Barão Münchhausen, que salvou seu cavalo e a si mesmo de um atoleiro que o prendia até o pescoço. A partir desta história, Pêcheux traz a discussão da constituição ideológica do sujeito, dizendo que a origem do sujeito está no próprio sujeito, uma vez que este é interpelado pelas ideologias que circulam socialmente. (BRITO, 2009).

inconsciente” (PÊCHEUX, 2009, p.164), o que evidencia os dois esquecimentos: sobre o “funcionamento do sujeito do discurso na formação discursiva que o domina” (idem) – liberdade do sujeito falante e o esquecimento n° 1 que ocorre pelo viés do esquecimento n° 2, sendo o “espaço reformulação-paráfrase que caracterizam uma formação discursiva” (PÊCHEUX, 2009, p. 165) constituindo o imaginário linguístico.

Pêcheux (2009), ao pensar sobre a forma-sujeito do discurso na *ruptura epistemológica* toma como ponto de análise a produção do conhecimento e observa que as condições de produção especificam-se em econômico e não-econômico, o que podem ser chamadas de “condições ideológicas de reprodução das relações de produção” (PÊCHEUX, 2009, p. 173) que se repercutem com deslizamentos, subordinadas à desigualdade, mas que determinam interesses de luta. Pêcheux acrescenta que os elementos discursivos como interdiscurso e o funcionamento do *pré-construído* desempenham um papel de constituir o discurso científico. De acordo com o autor, é necessária a possibilidade de uma tomada de posição materialista que vai constituir o processo sem sujeito no processo de conhecimento.

A partir da concepção marxista-leninista na transformação da relação entre forma-sujeito do discurso e prática política, Pêcheux (2009) aponta algumas considerações acerca da ciência marxista-leninista (na teoria entre materialismo e idealismo) que toma qualquer ciência como uma luta, de conflitos internos a partir do corte epistemológico. Pêcheux se interessa pelas ciências da natureza, porque esta é encoberta pelos processos ideológicos, principal formador da universidade burguesa, o que constitui, para o filósofo francês, um retrocesso na luta de classes. Então, Pêcheux referencia comentários de D. Lacout sobre *A arqueologia do saber*, de Foucault, para poder afirmar que é preciso extirpar até a raiz a ideia de uma disjunção entre história e luta de classes. Ao se referir à “forma-sujeito do discurso na apropriação subjetiva dos conhecimentos científicos e da política do proletariado” (PÊCHEUX, 2009, p.197), Pêcheux retoma a expressão *práticas discursivas* como inscritas no “complexo contraditório-desigual-sobredeterminante das formações discursivas” (idem) como ponto de encontro do discurso na forma-sujeito, porque não existe prática sem sujeito: cada prática se inscreve no complexo das formações ideológicas. O indivíduo é interpelado como sujeito no discurso por formações ideológicas com a formação discursiva em que está submetido.

Nas teorizações sobre sujeito, Pêcheux (2009) observa ainda que a produção de sentido deve ser colocada como integrante da interpelação do indivíduo em sujeito do discurso, uma vez que o sujeito é reproduzido no não-sujeito, constituído por representações impostas e desprovidas de sentidos que também se filiam ao interdiscurso.

Assim, a tese principal sobre o sujeito na perspectiva pêcheutiana é a de que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza na identificação do sujeito com a formação discursiva que o domina. Desse modo, o assujeitamento ideológico, compreendido no pré-construído, isto é, nas evidências, situa o sujeito sempre inacabado, na condição de pertencer às determinações do primado do significante.

3.2.3 As relações de saber-poder no discurso trágico na moda de viola

No material publicado em *Ditos e escritos*¹⁸, Foucault (2012b) apresenta não uma teoria do poder, mas uma série de análises, sendo a maior parte histórica, que versa sobre o funcionamento do poder, constituindo um esboço da sua filosofia política, ou uma filosofia analítica do poder.

A *priori* apontamos o conceito de poder pastoral que foi uma prática bem própria das comunidades monásticas essencial à literatura cristã em seus primeiros séculos, o que contribuiu à sua reativação como modelo à consciência a partir do século XVI como pastoral da confissão. Castro (2009, p.319) observa que a tese de Foucault é que o as “formas de racionalidade de poder, no Estado moderno são uma apropriação-transformação das práticas do poder pastoral”. Foucault (1988) considera que nossa civilização desenvolveu ao longo dos séculos um procedimento de poder-saber que se opõe à arte das iniciações e também ao segredo magistral da confissão.

A própria evolução da palavra “confissão” garantia de *status* de identidade e de valor atribuído a alguém por outrem, passou-se à “confissão” como

¹⁸ Os *Ditos e escritos* de Michel Foucault (2012b) é uma coletânea em vários volumes com artigos, prefácios, entrevistas, seminários, discursos e ensaios que fornece uma perspectiva consideravelmente ampliada de suas noções compiladas a respeito da história da loucura ao nascimento da prisão, da biopolítica à estética da existência, tematizando as grandes questões da nossa contemporaneidade.

reconhecimento, por alguém, de suas próprias ações ou pensamentos. O indivíduo, durante muito tempo, foi autenticado pela referência dos outros e pela manifestação de seu vínculo com outrem (família, lealdade, proteção); posteriormente passou a ser autenticado pelo discurso de verdade que era capaz de (ou obrigado a) ter sobre si mesmo. A confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder. (FOUCAULT, 1988, p. 67).

No Ocidente, a confissão passou a ser uma das técnicas mais valorizadas na produção da verdade. De acordo com Foucault (1988), tal técnica nos tornou uma sociedade particularmente confessanda, cujos efeitos na justiça, medicina, pedagogia, nas relações familiares, relações amorosas, alcança a esfera mais cotidiana. A confissão dos crimes, dos pecados, dos desejos, sonhos, doenças e misérias, nas esferas públicas e privadas, aos pais, aos educadores, ao médico ou àqueles a quem se ama, de forma espontânea ou imposta – leva o homem ocidental a tornar-se um animal confidente.

Na pesquisa sobre as canções de moda de viola, esse efeito da confissão se materializa como uma prática cotidiana. Em forma de confissão, o sujeito materializado nas letras pesquisadas de moda de viola, expressa sua dor pela perda de sua amada, reclama da velhice como o pior momento da existência, assume as transgressões e os crimes cometidos, acredita que sua consciência ao assumir a culpa é sempre uma forma regularizada de proceder perante e a sociedade e a sua religiosidade¹⁹. Assim, temos a interdição do dizer e do pensar, invertida pelo poder, para nos fazer acreditar que é essa voz dita por esse sujeito nas letras é caracterizada pela liberdade, uma injunção de dizer o que pensa, o que faz, o que se esconde e o que se quer.

Foucault (2012b) afirma que o poder utiliza pequenas táticas locais e individuais que se encerram em cada indivíduo perfazendo milhares de relações de poder que são comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classes. Isso remete a pensar que, dentro dessas relações de poder, o sujeito constituído nas letras de moda de viola é investido por verdades conhecidas, previamente reguladas pela instauração do procedimento de confissão, psicologizada pelo conhecimento de si mesmo, do domínio de si, das possibilidades de gerir a própria vida. A confissão cristã é uma espécie de autenticação do crime, dos pecados, das

¹⁹ Esta observação sobre como o sujeito materializado nas letras manifesta sua confissão, foi constatada durante a pesquisa das letras. Foram pesquisadas em torno de 1.500 canções do período da década de 30 do século XX aos anos iniciais do século XXI. Período que corresponde às letras encontradas com o discurso trágico.

transgressões e das ideias que perturbam o indivíduo, é uma forma de trazer a público o que o sujeito deseja, pensa e, por isso, indispensável aos mecanismos de coerção, vindos da igreja, da escola, da família e dos inúmeros dispositivos de poder.

A história do poder na perspectiva foucaultiana procura mostrar como foi possível a integração do poder pastoral na forma jurídica do Estado moderno. Dessa maneira, a compreensão do Estado em suas formas modernas de poder passa também pelas análises das elaborações das disciplinas modernas da biopolítica, do aparecimento do biopoder. Este não é um conceito aplicável exclusivamente ao governo considerado como uma instituição, mas como uma funcionalidade entrelaçada de saber e poder nas sociedades modernas. Foucault (2012b) afirma que por quatro séculos as disciplinas eram eficazes à manutenção do poder, sendo que esta eficácia foi perdendo sua força nos países industrializados. Nas famílias, importava a autoridade do pai que controlava os comportamentos dos filhos, no entanto, a sociedade mudou, e mudaram-se os indivíduos, e cada vez mais há pessoas que não se submetem à categoria dessas disciplinas. Na moda de viola, essa não submissão ao pai como autoridade ou a voz que fala que os filhos decepcionam os pais, presentes principalmente nas letras de Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, mostra que a sociedade, a qual faz referência as letras pesquisadas, ainda está impregnada da antiga técnica de disciplina.

É importante tratar sobre as relações do poder do Estado com os sujeitos do discurso. Para Foucault (2012b), apesar de se privilegiar o poder do Estado, muitos pensam que outras formas de poder derivam dele. Mas, são as outras formas de poder que fundamentam o Estado e permitem sua existência, logo, para que haja mudança no Estado é preciso também que se mude as diversas relações de poder que funcionam na sociedade.

Nas letras pesquisadas, o poder do Estado é reafirmado dentro dessas relações de poder, que se apresentam nos temas sobre a igreja, o casamento, a família, à submissão diante o patrão, da aceitação da ida do campo à cidade como um acontecimento do destino e não como fator social e político. Diante desta exemplificação, recorreremos a Foucault (idem) para dizer que o saber submete-se ao poder, e que os mecanismos de poder funcionam no interior dos discursos. Isso nos permite observar que o discurso comanda, reprime, persuade, organiza e funciona como ponto de contato, de atrito e até de conflito entre as regras e os indivíduos. O ponto de contato aqui nas letras é o

indivíduo reclamante insistentemente, sobre a vida na cidade, sobre a saudade que tem da fazenda, saudade da boiada, da esposa ou da cabocla²⁰ que o abandonou. Esses exemplos funcionam nas letras como discursos que operam no interior do mecanismo geral do poder que é vinculado e orienta os sentidos.

A respeito do saber, Foucault (idem) sustenta que a maneira como as sociedades o transmite é determinado por um sistema complexo e que este sistema não foi amplamente analisado. A separação entre loucos e doentes, estudantes e sociedade – são sistemas que precisam de técnicas de demolição crítica, de contestação. Foucault ainda observa que as críticas emanadas de arquivistas e historiadores ou teóricos não são suficientes. Diz que se estudou muito menos o que a nossa sociedade rejeita, e, por isso é “interessante tentar compreender nossa sociedade através de seus sistemas de exclusão, de rejeição, de recusa, através daquilo que eles não querem” (idem, p. 13).

Uma amostra desse interesse pelo saber que a sociedade rejeita está em *A vida dos homens infames*²¹ em que Foucault (2012b), a partir de cartas régias, documentos de internamentos, petições e sentenças, objetiva realizar uma antologia de existências-relâmpagos que não puderam ter seu lugar e uma data, que nada foi concedido, nenhuma claridade, nenhuma grandeza estabelecida ou reconhecida por serem existências efetivamente riscadas e perdidas nas palavras. Para falar sobre essas vidas, Foucault (2012b) diz que, ao escrever, escolheu personagens que realmente existiram, que foram obscuras ou desventuradas, que foram contadas em algumas páginas e frases o quanto breves possíveis. Essas histórias minúsculas dessas existências com suas desgraças, raivas ou incertas loucuras, para Foucault (2012b, p. 202), têm “um efeito misto de beleza e terror”. Essas existências só chegaram até nós, porque por uma instante, foram arrancadas do anonimato do qual deveria sempre permanecer, é o fato de ter em algum momento um encontro com o poder. E, foi o poder que fez agir em seu interior uma infinidade de discursos que só se podia circular em torno do monarca e das grandes histórias. O banal não podia ser dito, ouvir a linguagem que vem de baixo, ou de outro lugar só era possível num dado momento para o poder exercer seu domínio.

²⁰ Na pesquisa fonográfica de toda obra de Tonico e Tinoco que vai da década de 1940 até os anos 90, há diversas canções que se referem à moça enamorada como cabocla. Os títulos de algumas letras exemplificam: “A caboclinha; Cabocla bonita”, “Cabocla”; “Cabocla Tereza”, e ainda, letras como “Vingança do soldado” e “Cabelo de trança”.

²¹ Texto de *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV (FOUCAULT, 2012b, p. 199-217).

As palavras maljeitosas, malsoantes e violentas dessas existências-relâmpagos foram colocadas em silêncio e em seu lugar a sociedade emprestou-lhes rituais de linguagem que pudessem falar de si mesmas, porém, sob a condição de que esse discurso fosse orientado e posto em circulação em um dispositivo de poder bem definido. A partir disso, o banal começa a ser analisado por instituições do saber, e o poder que lá se encontra em sua resistência com as pessoas anônimas, não é senão o olho e o ouvido, que tem poder interditar, vigiar e surpreender. Foucault (2012b) ainda acrescenta que a literatura fez parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente, o cotidiando coupam-se no discurso, sendo assim, a literatura, é um “dispositivo de poder que atravessa no Ocidente a economia dos discurso e as estratégias do verdadeiro. (FOUCAULT, 2012b, p.217).

Procuramos trazer um breve comentário a respeito de *A vida dos homens infames* por considerar que os elementos que instauram os dispositivos de poder podem se relacionar com o discurso engendrado no cotidiano do sujeito constituído nas letras de moda de viola. Como isso ocorre? E por que há essa relação?

Pensamos que letras da canção caipira, em especial da moda de viola, contém histórias esquecidas, situadas em sistemas de exclusão, reconduzidas pela compactação exigida pela indústria fonográfica. Sobraram-se dessas histórias compactadas, distribuídas em 3 ou 4 minutos nas faixas dos LPs, vozes que tiram do anonimato algumas noções de vidas breves que tiveram sua existência num dado momento da história, de pessoas que foram analisadas como um grupo definido por condições sociais e culturais, por um conjunto de elementos verificados pelo saber institucional como o das ciências sociais. Essas canções que em sua representação foram recebidas segundo Sant’Anna (2009) como expressão de rusticidade e analfabetismo, de um “iletrismo” da oralidade com seu sincretismo religioso, qualificado como heresia, e, ainda como uma dessacralização do mundo da escrita. Sant’Anna (idem) ainda acrescenta que o preconceito à cultura popular rural, a qual inclui o *corpus* desta pesquisa, tem como consequências uma espécie de ausência oficializada pelo poder público, ou seja, ausência de democracia para as camadas sociais do Brasil, e também, pela massificação imposta pelo mandonismo das classes superiores civis e institucionais que se materializa em uma cultura para o povo, esqualida e vazia com atrativos modernos, do quais se apropriou a indústria do

entretenimento com sua fascinante feição de atrativos arrolados pelos conceitos movediços de progresso e modernidade. Assim,

Essa cultura do brasileiro marginalizado é profundamente relacionada com a ideia tirana de *povo indigente, mal nascido*, num contexto, social absurdo e marcado por fundamentais diferenças entre maioria e minoria mandante. (SANT'ANNA, 2000, p. 409).

Situada numa dialética atrelada ao trivial cotidiano, nas letras de moda de viola não há sintaxe rebuscada que obstrui a comunicação, mas a agilidade da oralidade, num dizer revelador que se faz humanamente singelo, sem percalços-intelectivos, enfim, um conjunto de dizeres se projeta nos ditos, nos saberes constituindo mecanismos de relações de poder funcionando no interior do discurso.

Foucault (2012b) afirma que as relações de poder suscitam lutas, resistências, de modo que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante se perpetua, mesmo que haja interminavelmente agitação, em que os efeitos de verdade são codificados, são conhecidos previamente e, por isso, regulados. Os efeitos de verdade podem ser encontrados nas letras que enunciam histórias trágicas, dessa forma, as letras estão ligadas ao sistema de informações porque foram gravadas numa determinado ano, naquele LP, naquela época, interpretadas por aquele artista.

Para compreender o funcionamento dos enunciados considerados verdadeiros, Foucault (2012b) tomou como exemplo o que se passou referente ao doentes mentais, sobre os diferentes procedimentos de admiti-los, excluí-los e interná-los. A inflação do poder em uma sociedade como a nossa não é de origem apenas do Estado, mas que os mecanismos de poder operam sobre e em microlutas, em pequenas táticas, em métodos e técnicas muito diferentes em níveis e épocas também diferentes. Sendo assim, tomemos as letras de moda viola como parte dessa milhares de relações de poder, induzidas por pequenas relações, mas que enraizam estratégias e táticas locais, individuais encerrando procedimentos de verdade e domínio, da mesma forma, constituição do sujeito.

CAPÍTULO 4

O DISCURSO TRÁGICO NA MODA DE VIOLA

4.1 Macro *corpus* da pesquisa – relação de modas de violas constituídas pelo discurso trágico

No conjunto de todas as gravações pesquisadas foram levantadas as modas de viola com letras constituídas pelo discurso trágico. Duplas como Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho tiveram maior número de gravações em moda de viola, foram pesquisadas toda a extensão da obra gravada dessas duas duplas. Algumas duplas que gravaram ainda na década de 30, a exemplo de Alvarenga e Ranchinho, com os LPs de 78 rotações, não foi possível ter acesso a todo material, devido a escassez bibliográfica e fonográfica sobre moda de viola nesse período, o que dificultou levantar mais dados sobre os registros do discurso trágico nas letras.

Diante do material pesquisado, não é possível estabelecer um período acerca do aparecimento do trágico na moda de viola. É importante lembrar que as modas já existiam antes das primeiras gravações no início da década de 30. Sabemos que a estrutura das canções sofrem alterações por ter que se adaptar às gravações e, conseqüentemente ao mercado fonográfico, que exigia faixas com canções curtas e mais objetivas nas letras, além de outras exigências da indústria fonográfica. Dessa forma, não é seguro afirmar que o trágico seja uma das características recorrentes na moda de viola desde seu reconhecimento como um dos expressão da canção caipira. Porém, encontramos ainda na década de 30, uma letra de Alvarenga e Ranchinho, “Vida de um condenado”, que abre a tabela de relação das letras que são constituídas pelo discurso trágico. Já na década de 50, encontramos o maior número de gravações que trazem o trágico nas letras, e Tonico e Tinoco como a dupla que mais gravou canções com essa característica.

As gravações das décadas de 1940 a 1970, que trouxeram o discurso trágico nas letras, incorporaram o sentido de tragédia em temas como: a compaixão diante de acidentes no cotidiano da vida rural e urbana; o sofrimento diante da saída do campo; a velhice como inutilidade; o entrelaçamento da relação vida-amor-espiritualidade,

atravessados pelo discurso do casamento nas relações de exploração, de dominação e sujeição entre o homem e a mulher.

Já nas décadas de 80 e 90, cedendo ao mercado fonográfico que exigia novas modalidades de canção, como o sertanejo, a moda de viola teve pouco espaço na indústria fonográfica, sendo pouco recorrente sua gravação. Contudo, duplas como Tião Carreiro e Pardinho, Lourenço e Lourival e Camões e Camargo, mesmo gravando o que se exigia nos moldes do mercado, ainda gravavam modas em forma de coletâneas, intercaladas entre as gravações que atendiam a expectativa das gravadoras, ou como verificamos em alguns LPs pesquisados, há nas gravações de canções denominadas sertanejas pelos próprios editores da capas dos discos, uma faixa ou mais com canções de modas de viola.

Nas décadas de 1980 e 1990 há pouca recorrência de gravações de novas autorias. Com exceção da repetição de lançamentos de modas já conhecidas, cujas informações eram enunciadas nos títulos dos LPs que traziam nas capas, referências de que tal canção era conhecida do público. Depois dos anos 90, marcadas por grande movimentação financeira, as gravações de moda viola ficaram mais restritas. Nos discos e CDs pesquisados, há pouco registro de alguma moda inédita com discurso trágico, entretanto, ainda é possível encontrar exemplos como “Ingrata Maria” e “Fim dos tempos”, ambas de Goiano e Paranaense em um CD de 2003. As duas canções citadas encerram a tabela a seguir, que é o resultado de uma pesquisa em torno de 1.500 letras, de 15 intérpretes (duplas) relacionados com gravações de modas de viola constituídas pelo discurso trágico, no período correspondente da década de 1930 ao início deste século.

A relação dos 105 títulos de letras nos proporciona uma gama de possibilidades para pensar o discurso trágico no viés da análise do discurso, verificar como o trágico enquanto discurso dialoga com as questões sociais, humanas e transcendentais. Há, nessa relação de letras, muitos vieses por meio dos quais é possível extrair outros recortes, ainda dentro do discurso trágico, que poderia ser objeto de estudo com a reflexão filosófica que fundamenta e situa a existência do sujeito no indivíduo.

Procuramos relacionar na tabela os títulos das canções que são constituídas de discurso trágico pela ordem de ano em que foram gravadas. Optamos sempre nas referências, indicar os intérpretes das letras, por ser um procedimento mais usual para

reconhecer e saber quem gravou essa ou aquela canção. Para tanto, esperamos que o conjunto de letras pesquisadas demonstre que o discurso trágico na moda de viola é uma ocorrência que se utiliza da linguagem das letras para fazer articular determinados dispositivos, procedimentos e apropriação social do discurso em suas instâncias múltiplas, com funcionamento em seu interior de elementos que acionam as estratégias de saber e de poder.

Tabela com os títulos das letras encontradas com discurso trágico na moda de viola

	Título	Intérpretes	Autor (s)	Gravadora/ano
01	<i>Vida de um condenado</i>	Alvarenga e Ranchinho	Ariovaldo Pires, Alvarenga e Ranchinho	Víctor – 1937
02	<i>Destino de caboclo</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Ado Benatti	Continental - 1946
03	<i>Boiadeiro entrevado</i>	Tonico e Tinoco	Arlindo Pinto e Geraldo Costa	Continental - 1947
04	<i>A cruz do caminho</i>	Tonico e Tinoco	Anacleto Júnior e Arlindo Pinto	Continental - 1947
05	<i>Vingança do Chico Mineiro</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Sebastião de Oliveira	Continental - 1948
06	<i>Desprezado</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Continental - 1949
07	<i>Besta Ruana</i>	Tonico e Tinoco	Ado Benatti e Tonico	Continental - 1949
08	<i>Camisa preta</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Continental - 1949
09	<i>Morte da caboclinha</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Continental - 1949
10	<i>Mão criminosa</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Ado Benatti	Continental - 1950
11	<i>Castigo</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Arlindo Pinto	Continental - 1951
12	<i>A morte do Dr. Laureano</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Ado Benatti	Continental - 1951
13	<i>A morte do canoieiro</i>	Tonico e Tinoco	Anacleto Júnior e Patativa	Continental - 1951
14	<i>O crime de Uberaba</i>	Alvarenga e Ranchinho	Alvarenga e Ranchinho	Odeon - 1952
15	<i>Monumento Nacional</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Juca Reis	Continental - 1952
16	<i>Casinha branca</i>	Tonico e Tinoco	Anacleto Júnior/Tonico e Tinoco	Continental - 1952
17	<i>Chico Viola morreu</i>	Tonico e Tinoco	J. Maffei/Tonico e Tinoco	Continental - 1952
18	<i>Crime de não sabê lê</i>	Tonico e Tinoco	Zé da Luz/ Tonico e Tinoco	Continental - 1953
19	<i>Dois corações</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Teddy Vieira	Continental - 1953
20	<i>Garimpo</i>	Tonico e Tinoco	Tonico/Galício Nascimento e Piraci	Continental - 1954
21	<i>Filho de carpinteiro</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Zé Paoça	Continental- 1954
22	<i>Corumbá</i>	Sulino e Marrueiro	Teddy Vieira e Aldo Benatti	Copacabana -1954
23	<i>Capelinha de Chico Mineiro</i>	Zico e Zeca	Teddy Vieira e Biguá	Colúmbia - 1954
24	<i>A força do destino</i>	Zico e Zeca	Teddy Vieira e Serrinha	Colúmbia - 1954
25	<i>Lágrimas de mãe</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna	Mocambo - 1954
26	<i>Garça Branca</i>	Vieira e Vieirinha	Sebastião Teixeira e Alcindo Freire	Continental - 1954
27	<i>Filho de carpinteiro</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Zé Paoça	Continental- 1954
28	<i>Lágrimas de mãe</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna	Mocambo - 1954
29	<i>A marca do berrante</i>	Sulino e Marrueiro	Sulino e Teddy Vieira	RCA Víctor -1955
30	<i>Pai sem coração</i>	Sulino e Marrueiro	Sulino e Teddy Vieira	RCA Víctor - 1955
31	<i>Três fitas</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Ado Benatti	Continental - 955
32	<i>A morte da Bugrinha</i>	Zico e Zeca	Teddy Vieira e Alcindo Freire	Colúmbia - 1955
33	<i>A morte da italianinha</i>	Zico e Zeca	Serrinha	Colúmbia - 1955
34	<i>O erro da professora</i>	Sulino e Marrueiro	Sulino e Teddy Vieira	RCA Víctor - 1956
35	<i>Ambição</i>	Sulino e Marrueiro	Sulino e Moacyr dos	RCA Víctor - 1956

			Santos	
36	<i>Maldita cachaça</i>	Tonico e Tinoco	Ariovaldo Pires/ Ana Maria e Tonico	Continental - 1956
37	<i>Nós e o destino</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Zé Paoça	Continental -1956
38	<i>Bico de pena</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e José Fortuna	Continental -1956
39	<i>As duas mães</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Tinoco	Continental -1956
40	<i>Livro da vida</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Raul Torres	Continental - 1957
41	<i>Justiça Divina</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e José Dirceu	Continental - 1957
42	<i>Princesa</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Pedro Capecha	Continental - 1957
43	<i>O negrinho do Pastoreio</i>	Zico e Zeca	Teddy Vieira	Colúmbia - 1957
44	<i>Drama da vida</i>	José Fortuna e Pitangueira	Pitangueira e José Fortuna	Mocambo - 1957
45	<i>Urutu Cruzeiro</i>	Tião Carreiro e Pardiniho	Carreirinho/Paulo Calandro	Colúmbia - 1957
46	<i>Chico Mineiro</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Francisco Ribeiro	Continental CS - 1958
47	<i>Jangadeiro do Norte</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Zé Carreiro	Continental CS - 1959
48	<i>Sertão do Laranjinha</i>	Tonico e Tinoco	Ariovaldo Pires e Tonico e Tinoco	Continental CS - 1959
49	<i>Castigo</i>	Zico e Zeca	Garrafinha e Zico	Colúmbia - 1959
50	<i>Crime de amor</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna e Carlos César	Odeon - 1959
51	<i>Cena real</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna e Pitangueira	Odeon - 1959
52	<i>Três batidas na porteira</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna	Odeon - 1959
53	<i>O selo de sangue</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna e Pitangueira	Mocambo - 1959
54	<i>Cabelo de trança</i>	Tonico e Tinoco	Zé Paoça/ Tonico e Tinoco	Philips - 1960
55	<i>Carro de boi</i>	Tonico e Tinoco	Tonico	Continental - 1960
56	<i>Coração de violeiro</i>	Alvarenga e Ranchinho	Alvarenga e Ranchinho	Odeon - 1960
57	<i>Triste despedida</i>	Tonico e Tinoco	Tonico/ Tinoco e Anacleto Júnior	Continental - 1960
58	<i>Zé da Carolina</i>	Tonico e Tinoco	Goia e Leonardo Amâncio	Continental - 1961
59	<i>Remorso</i>	Tião Carreiro e Carreirinho	Carreirinho	Chantecler - 1962
60	<i>Minha história de amor</i>	Tião Carreiro e Pardiniho	Carreirinho e Armando Rosa	Chantecler - 1963
61	<i>Guarda Judeu</i>	Tião Carreiro e Pardiniho	Marrueiro e Anízio Teodoro	Chantecler - 1963
62	<i>Lágrimas do céu</i>	Tonico e Tinoco	Tonico, Palmeira e Tinoco	Continental - 1963
63	<i>Ferreirinha</i>	Tonico e Tinoco	Carreirinho	Continental - 1963
64	<i>Vingança de soldado</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Cat. Bardufno	Philips - 1963
65	<i>Querência do céu</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Zé Paoça	Philips - 1963
66	<i>Finado</i>	Tonico e Tinoco	Teddy Vieira e Benedito Sevierio	Philips - 1963
67	<i>Igrejinha da Serra</i>	Praião e Prainha	Marinheiro	Chantecler - 1963
68	<i>Ana Rosa</i>	Tião Carreiro e Pardiniho	Tião Carreiro e Carreirinho	Chantecler - 1964
69	<i>Rio Preto</i>	Vieira e Vieirinha	Teddy Vieira e Alceu Mainar	Sertaneja - 1964

70	<i>Criminoso</i>	Tonico e Tinoco	Tonico, Tinoco e Lourival dos Santos	Chantecler - 1965
71	<i>Silêncio do berrante</i>	Vieira e Vieirinha	Arlindo Pinto e Sebastião Victor	Chantecler - 1965
72	<i>Obrigado a matar</i>	Tonico e Tinoco	Tonico, Tinoco e Eduardo Lorente	Chantecler - 1965
73	<i>A morte do carreiro</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Zé Carreiro e Carreirinho	Chantecler - 1966
74	<i>Tragédia no Rio Turvo</i>	Vieira e Vieirinha	Joaquim Moreira e Vieira	Chantecler - 1966
75	<i>Crime dos Marimbondos</i>	Vieira e Vieirinha	Joaquim Moreira e Vieirinha	Chantecler - 1966
76	<i>Lamento de um peão</i>	Goiano & Paranaense	Goiano e Valdemar Reis	Chantecler - 1996
77	<i>Última viagem</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Carreirinho e Fernandes	Chantecler - 1967
78	<i>Capricho do destino</i>	Belmonte e Amaral	Dino Franco e Biá	RCA Camden - 1967
79	<i>Mar vermelho</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Carreirinho	Chantecler - 1967
80	<i>Pai João</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Zé Carreiro e Tião Carreiro	Chantecler - 1967
81	<i>Duas balas de ouro</i>	Zico e Zeca	Lourival dos Santos e Sebastião Víctor	Chantecler - 1967
82	<i>Despedida de um filho</i>	Zico e Zeca	Liu e Zico	Chantecler - 1968
83	<i>Companheiro do Ferreirinha</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Pinheirinho e Geraldo Galdino	Chantecler - 1969
84	<i>Cão de boiadeiro</i>	Tonico e Tinoco	Tonico e Helário de Almeida	Continental - 1971
85	<i>Carro Velho</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Criolo, Letinho e Pedro Sabino	Chantecler - 1971
86	<i>Boiadeiro de palavra</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro	Chantecler - 1972
87	<i>Menino da Porteira</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Teddy Vieira e Luizinho	Chantecler - 1973
88	<i>Travessia no Araguaia</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Dino Franco e Décio Santos	Chantecler - 1974
89	<i>Fogo na serra</i>	Tonico e Tinoco	Crioulo e Eddy Franco	Continental - 1975
90	<i>Desastre em Ipanema</i>	Vieira e Vieirinha	Carreirinho e Zé Carreiro	Continental - 1975
91	<i>Armadilha do destino</i>	Lourenço e Lourival	Praense	Chantecler - 1977
92	<i>Primeiro crime</i>	Vieira e Vieirinha	Milton José e José Fortuna	Continental - 1977
93	<i>O castigo vem a cavalo</i>	Tião Carreiro e Paraiso	Lourival Santos/Sebastião Victor/Arlindo Rosas	Chantecler - 1978
94	<i>O golpe da emoção</i>	Camões & Camargo	Vicente P. Machado/Brasileirinha	GGLP - 1979
95	<i>Caboclo Magoado</i>	Camões & Camargo	Itajacy Salgado/Luiz de Castro	GGLP - 1979
96	<i>A moça do carro de boi</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna e Carlos César	Rodeio/WEA - 1980
97	<i>A porteira</i>	José Fortuna e Pitangueira	José Fortuna e Carlos César	Rodeio/WEA - 1980
98	<i>Preto inocente</i>	Tião Carreiro e Pardinho	Teddy Vieirao/Bento Palmiro	Chantecler - 1981

99	<i>O drama de um boiadeiro</i>	Chrystian & Ralf	Itapuã	Premier/RGE -1983
100	<i>Berrante do tempo</i>	Lourenço e Lourival	Luis de Castro e Domiciano	Chantecler - 1984
101	<i>Estrada velha</i>	Camões & Camargo	Vicente P. Machado e Pinhalão	GGLP - 1988
102	<i>Vale de lágrimas</i>	Goiano & Paranaense	Goiano, Luizinho Rosa e Lázaro Santos	Chantecler - 1996
103	<i>Burro inocente</i>	Lourenço e Lourival	Laranjinha e Zequinha	Chantecler - 2000
104	<i>Ingrata Maria</i>	Goiano & Paranaense	Raul Torres	Unimar Music - 2003
105	<i>No fim dos tempos</i>	Goiano & Paranaense	Goiano e Valdemar Reis	Unimar Music - 2003

4.2 Micro corpus da pesquisa – o discurso trágico na moda de viola

Ao selecionarmos o micro *corpus* da pesquisa, levamos em consideração primeiramente as letras que poderiam ser mais aproveitadas na análise do discurso trágico. Dessa forma, a sequência das análises não foram realizadas pela ordem cronológica e sim, pela recorrência do discurso trágico. Procuramos, portanto, ao estabelecer relações das noções de trágico desenvolvidas no Capítulo 1, pensar a constituição do discurso trágico nas letras das modas de viola selecionadas para o estudo.

Objetivamos também uma análise que contemplasse diferentes épocas na moda de viola, especialmente, para pensar as condições de produção do discurso trágico na constituição das letras. Embora a década de 50 foi a que mais produziu canções constituídas pelo discurso trágico, conforme podemos notar pela instância macro de pesquisa (ver tabela com a relação das canções pesquisadas no item 3.1 deste capítulo) analisamos apenas uma, “Crime de amor” (José Fortuna e Pitangueira), pois na década de 60, analisamos duas canções “Ana Rosa” (Tião Carreiro e Pardini) e “Capricho do destino” (Belmonte e Amaraí) por considerar que eram mais relevantes suas análises para o objetivo da pesquisa, e, por fim, analisamos “No fim dos tempos” (Goiano e Paranaense), composição de 2003, que encerra as análises, contemplando o pensamento de Nietzsche como o ápice da trajetória da filosofia do trágico.

4.2.1. “Capricho do destino” – a punição por promover o desenlace matrimonial

Capricho do destino (1967)
(composição: Dino Franco e Biá)

Depois de três anos que eram casados
Nasceu um filhinho que tanto sonharam
Por mais alguns tempos viveram felizes
Depois cruelmente os dois se apartaram
Ele foi embora para bem distante
E não mais souberam do seu paradeiro
Ela ficou só com o filhinho
Chorando a saudade do seu companheiro

Um dia, porém já muito cansada
Do triste martírio que ela sofria
Por falsa ilusão deixou de ser nobre
Passou a viver só na boemia
Num triste abandono ficou o menino
Longe dos seus braços sem os seus carinhos
Enquanto os seus pais seguiram outro rumo
Ele foi crescendo só em maus caminhos.

E foi numa noite quando o trem noturno
Fez a parada naquela estação,
Um passageiro sacou de uma arma
E sem piedade matou um ladrão
Entre a multidão que ali se ajuntou
Ela foi também pra ver o ocorrido
E com grande espanto sem vida encontrou
Na plataforma seu filho caído.

Tal qual uma louca chorando e gritando
Focou os seus olhos ao criminoso
E neste momento reconheceu
Que aquele homem era o seu esposo
Assim é o capricho da vida enganosa
Que o destino exhibe em cenas reais
Crianças que crescem desamparadas
Pagam os erros que devem os seus pais.

(Belmonte e Amaral. *Saudade de Minha Terra*. LP106.0004, RCA Camden, 1967)

O discurso que comanda, reprime, persuade, organiza em determinado tempo, num dado momento histórico, possibilitou nas relações de produção um posicionamento de recusa ao divórcio, principalmente no final da década de 1960. Os efeitos desse posicionamento que encontra seu objetivo no trágico, emergem em efeitos de poder. A formulação do enunciado que se articula *a priori*, como uma proposição verdadeira “Capricho do destino” traz na ação trágica a aniquilação da liberdade do indivíduo. Constituído historicamente, o sujeito é capturado nos discursos, subordinado aos dizeres, às práticas, aos ritos, e, prisioneiro de seu aquário discursivo (VEYNE, 2011). Assim, temos inscritos como sujeitos o homem e a mulher na letra dessa canção. Os dois que não mereceram nomes, não se individualizaram por algum instante, como é

comum em algumas letras de moda de viola, são instrumentalizados pelo discurso que a dissolução do casamento é de efeito terrível. Como em outras letras de desfecho trágico, a traição, a viuvez ou a solidão, constituem estados de existência do indivíduo em sujeito assujeitado. Por isso, a ação trágica aniquila essas lutas, esses rompimentos fugidios.

Consideramos que para pensar o discurso trágico nessa letra, levamos em conta a afirmação de Foucault (2010) sobre as doutrinas que regem o discurso, sejam elas religiosas, políticas ou filosóficas, que funcionam como uma partilha que se difunde através da letra, produzindo dizeres que reforçam a ideia de que o casamento é uma instituição que precisa ser mantida. Essa doutrina, ao realizar sua “dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo” (FOUCAULT, 2010, p. 43), faz emergir sentidos que evocam a apropriação social a respeito da mulher e o filho que representam os elementos mais sujeitados no discurso, sinalizando a construção discursiva de sujeitos frágeis, sem perspectivas e passivos diante da separação do casal.

Pêcheux (2008) reflete sobre os sujeitos do enunciado, considerando seus lugares de fala. Nesse sentido, se o casamento foi desfeito e suas consequências foram desastrosas, ao considerarmos “Capricho do destino” como uma enunciação, entendemos que seus dizeres situam o funcionamento discursivo interno a proibição de interpretar o trágico como embate da liberdade individual. Há um uso de proposições logicamente estáveis no fio enunciativo que ecoa o acontecimento casamento, a felicidade do lar e a construção da família. É no conjunto de dizeres que se ritualizam os discursos que se narram a respeito da recusa da dissolução do casamento. Nas letras de moda de viola, principalmente depois da década de 1960, o divórcio é hostilizado, apresentado como uma transgressão à moral, à religião e uma ameaça à estabilidade familiar, centro de sustentação do sujeito.

A enunciação se dá nos espaços logicamente estabilizados, visto que pressupõe que todo falante sabe o que fala, e as propriedades estruturais do discurso são independentes da enunciação. Nessa perspectiva, a letra enuncia sujeitos, e ao enunciá-los, apresenta-os na situação contraditória, entendida na ideia de ter um filho como realização de um sonho e a dissolução do casamento pelo fato do filho ter nascido. O emprego do substantivo no diminutivo, como “filhinho”, contribui para pensar no sentido irônico na canção. Pêcheux(2012) diz que o sentido escapa à intuição do

movimento estruturalista, que há um ponto-cego de pura produção de sentido. Nesse aspecto, o sentido de "filhinho" produz a ideia de estorvo à felicidade do casal, sentido que escapa à concepção estruturalista do significado de "filhinho" como apenas diminutivo de filho.

A enunciação do trágico cumpre seu objetivo maior: apontar a dissolução do casamento como ato de efeito trágico; de acordo com o discurso trágico presente nessa moda de viola, ninguém sobrevive ou vive bem depois de passar pelo divórcio. O filho abandonado, sem a estrutura familiar, torna-se bandido. A mulher sem o marido, torna-se prostituta. O trágico enuncia sentidos de catequese, de moral religiosa. Pois é o destino que pune a transgressão dessa moral.

Na análise sobre o trágico, é importante observar a noção que Hegel (2012) formula a respeito de eticidade absoluta. Para o filósofo, a eticidade se filia ao singular, pois esta é real e se aplica nas ações do casal que se separa, da mulher que sofre martírio e é punida por deixar de ser “nobre” para viver a redundante “falsa ilusão”. O que Hegel propõe é que a eticidade no trágico é a vontade individual que se refere ao absoluto, ao universal, por isso, todas as ações desses indivíduos se constituem como ações referentes a costumes, a hábitos que não são estritamente individuais, mas coletivos.

No curso da narração, apesar de não fazer referência direta ao pensamento religioso, é possível perceber esses sentidos na enunciação de “Capricho do destino”, tal alusão se apropria na realização da eticidade que se torna substância com o desfecho da história, a morte do menino pelo próprio pai é uma realização do divino na sua realidade profana, mundana. Para Hegel (2012), o divino é realizado no mundo por meio do trágico, se manifesta eticamente, e essa noção se aplica no discurso trágico enunciado nesta letra.

Mas a contradição no trágico em Hegel, diferentemente de Schelling, pode ser compreendida com o que diz Machado:

A contradição entre as forças éticas não pode se manter, a contradição trágica, segundo Hegel, leva à necessária solução do conflito. Assim, o aspecto mais importante da análise hegeliana da tragédia não diz respeito propriamente à contradição, e sim, ao resultado, ao desenlace, considerado como uma reconciliação trágica. (...) O verdadeiro desenlace consiste, pois na superação das oposições e na reconciliação das potências que, em seus conflitos, aspiram a se negar. (MACHADO, 2006, p.132).

A destituição do casamento em prol da “vida enganosa”, principalmente da mãe, são elementos que exercem justificativas para o trágico, sendo uma espécie de “justiça eterna” se realizando “sobre a justiça relativa” (MACHADO, 2006, p. 132) por ter abandonado a criança, e para universalizar esse acontecimento, nos últimos versos a sentença deixa de ser exclusiva à narração específica, mas a todos que praticam “erros” cuja “dívida” é paga pelos filhos, elementos da instauração da dialética da eticidade.

É necessário observar que o discurso trágico presente em algumas letras na moda de viola é também uma forma de constituir ou querer constituir um sujeito, que precisa observar as condutas, regras que lhes são imputadas por diversos vieses culturais, sociais, históricos etc. Segundo Foucault, “em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social” (FOUCAULT, 2012, p. 179). Podemos dizer então, que o poder está disseminado nesses discursos que perpassam as noções do trágico e vinculam formas coercitivas de condutas.

Ao trazer as noções de discurso de Foucault a respeito do sujeito constituído, consideramos também a noção de enunciado, teorizada por Pêcheux (2008), ao afirmar que todo enunciado é intrinsecamente possível de se tornar outro e seu sentido derivar-se discursivamente para outro. Nesse espaço de leitura, as múltiplas formas, a interpretação dos fatos, dos acontecimentos, são feitos por sujeitos que mobilizam várias memórias de acordo com suas relações sociais, produzindo novas significações. Então, o discurso que se enuncia é o resultado que o indivíduo não tem saída quando está situado socialmente, enquanto sujeito interpelado ideologicamente. Por isso, é a mulher que vive “o triste martírio” de estar separada e viver na “boemia”, é ela quem é punida moralmente e contribui ao desfecho trágico, apesar de ser o pai o homicida, a condenação na letra não é em decorrência do crime em si, da morte do ladrão, do filho que morre, mas da separação, cujo abandono dos filhos é enunciado como um dispositivo de verdade pelo efeito da dissolução do matrimônio.

Cabe ressaltar que essa composição feita no final da década de 1960, cuja época, a canção caipira havia deixado de ser apenas uma manifestação no campo e era agora produto de estúdios e, por isso, levada pelo rádio, Nepomuceno (1999, p. 159) afirma ser a época da “troca de influências”, pois, metade dos 70 milhões de brasileiros morava no campo. Nesta “influência”, o sujeito protagonizado na letra “Capricho do

destino” está na cidade, o que corresponde ao espaço de negação para o sujeito que pensa uma constituição dada como estável. A negação é a resistência ao espaço urbano incerto hostil a quem não se adapta ou se adaptou às suas condições estabelecidas, como formas de trabalho, relações familiares e sociais.

O fato de milhares de brasileiros terem que se adaptar ao espaço urbano, referenciamos Pêcheux que afirma sobre a “interpelação do indivíduo em sujeito se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina” (PÊCHEUX, 2009, p. 198). O indivíduo sendo interpelado pelo dizeres, pelos ditos, pelas práticas sociais da cidade, que agora é o novo universo a que pertence e constitui o sujeito constituído no discurso que morava no campo, agora está na cidade, como demonstrou Nepomuceno (2009).

Desse modo, a canção "Capricho do destino" aciona mecanismos desse novo lugar, a cidade como lugar de adaptação do sujeito constituído no campo, que tem que se reconstituir, ou sempre constituir-se no discurso que o atravessa. Assim, na letra da canção, a enunciação de que “eram casados”, “nasceu um filhinho que tanto sonharam” e “cruelmente se apartaram” apresenta o sujeito que é construído no discurso que se materializa na letra. Há de se observar que Pêcheux (2012), ao refletir a partir do enunciado que tenta apresentar o acontecimento, diz que este é carregado por equívocos. O equívoco não está na ação dos indivíduos enunciados, mas na forma como são enunciados e colocados como agentes do trágico porque não puderam seguir aos estatutos que regem o pensamento dominante que se inscreve na letra, que é o da moral como reguladora da família em especial para o gênero feminino e masculino.

Diante da reflexão acerca da tragicidade, a narrativa nos oferece uma antítese que se distancia da aparente interpretação do discurso que se enuncia. Podemos colocar em posição de entender a presença dos não-ditos no interior do que é dito, isto quer dizer que podemos ver, na ação do esposo, uma determinada legitimidade que coloca em vantagem o gênero masculino. Basta observar que não há referência sobre o que fez o homem após a separação, apagamento que funciona como dispositivo para inocentar sua ação no desfecho trágico. Matar o filho não foi sua intenção, sua conduta no ato do crime é de legítima defesa, por um motivo justificável. No caso da mulher, há várias considerações que reforçam sua sujeição enquanto gênero feminino inscrito no contexto social: deixa de ser nobre, vive na boemia, há toda uma trajetória que a coloca em

inferioridade na narrativa, cujo desfecho, ainda lhe atribui loucura ao chorar e gritar diante do corpo do filho.

Nesse não-dito, na ação trágica em si, e, os efeitos que a tragicidade enunciam, relacionam-se na teoria do trágico de Schelling (*apud* SZONDI, 2004) como afirmação da liberdade. O indivíduo sucumbido ao poder superior materializado na instituição social e religiosa do casamento, é punido com sua derrota, simplesmente por ter optado lutar contra tal poder, dissolvendo o casamento, abandonando o filho, deixando de ser nobre. Para Scheelling (*idem*) a luta do indivíduo que se aniquila no trágico, é certamente suportar voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim, de pela perda da liberdade, provar justamente essa liberdade. Logo, consideramos que a letra de “Capricho do destino” apresenta uma formação discursiva dada pelas instituições sociais, expõe elementos vindos de outras formações discursivas, de outras proposições historicamente determinadas.

Posto isso, o discurso trágico na letra é marcado por enunciados que o antecedem e o sucedem, caracterizados pela contradição: o casamento, a felicidade e os filhos enunciam regras de uma ordem lógica da vida, cuja retórica se vale do trágico para enunciar o exercício do discurso que constitui e domina o sujeito. Todavia, na reflexão do trágico enquanto sistema filosófico, a retórica, o domínio sobre o sujeito, são analisados como evidências de luta, que o sujeito não ocupa um lugar confortável, e por isso, reage. Portanto, a fatalidade que humilha a liberdade, desconsertando a razão, é em sua concepção especulativa, na visão de Schelling (*ibidem*), uma homenagem à liberdade humana.

4.2.2. “O golpe da emoção” – a tragédia do incesto e a condição feminina

O golpe da emoção (1979)

(Composição: Vicente P. Machado/Brasileirinha)

Abalou toda a região
O caso que eu vou contar
Foi um fato muito triste
Que se deu no Paraná.

Uma filha inocente
Pra sua mãe perguntou
Onde mora o meu pai?
Você nunca me falou.

A velha muito irritada
Para a filha respondeu
Eu não vou lhe dizer nada
Porque seu pai já morreu.

Certo dia a mocinha
Ouvindo alguém comentar
Que seu pai estava vivo
E sua mãe não quis falar.

A moça saiu de casa
E numa firma se empregou
No estado do Paraná
Longe de sua mãe ficou.

O gerente dessa firma
Era um velho muito bom
A moça gostou do velho
E entregou seu coração.

Esse senhor lhe deu casa, carro e muito dinheiro
A moça era feliz ao lado do companheiro
Escreveu pra sua mãe
Para vir lhe visitar
E pra conhecer o homem
Com quem ia se casar.

Foi grande a decepção
Quando sua mãe chegou
Ao ver o amante da filha
A mãe não acreditou
A moça ficou assustada
Com o que acontecia
E que o velho era o pai
Que ela não conhecia.
A moça naquela hora desmaiou e caiu no chão
A velha não resistiu o golpe da emoção
O velho também morreu,
o coração não aguentou
Por ser amante da filha
Que um dia, abandonou.

(Camões & Camargo. *Fio de barba*. Faixa 5, LP 552.404.056-A, GGLP: São Paulo, 1979.)

Essa letra, em alguns aspectos, pode ser pensada a partir da interdiscursividade com a letra anterior, “Capricho do destino” de Belmonte e Amaraí, pela temática sobre a separação conjugal. As duas letras podem ser analisadas a partir da perspectiva do trágico de Schelling e Hegel. Os dois pensadores, ao refletirem sobre a dialética do trágico tomaram como exemplo *Édipo Rei* de Sófocles (SZONDI, 2004). O conflito entre a liberdade e necessidade só existe onde a necessidade faz minar a própria vontade

e a liberdade é combatida em seu próprio terreno (SCHELLING, 2001). Na narrativa de “O golpe da emoção” o conflito se estabelece porque a filha deseja conhecer o pai, porém, a mãe a informa que este já morrerá. Ao ouvir dizer que pai está vivo, a filha abandona a mãe, atitude que se relaciona ao Complexo de Electra, a predileção pela figura paterna em detrimento da figura materna (JUNG, 2000). Ao encontrar um homem mais velho sem saber que era seu pai, a moça se entrega a ele, condições à instauração do trágico como punição. Porém, a referida punição não é pelo incesto em si, mas pelo fato de os pais estarem separados, o que proporcionou possibilidade de tal situação acontecer. Para Schelling (2001), a interpretação ontológica da tragédia é também uma interpretação moral ou tem um significado moral. Expostos como sujeitos-objetos da moral, mãe e pai morrem diante da filha desmaiada.

É importante observar as condições de produção do discurso: essa canção, gravada no final da década de 1970, foi composta em uma época que tem como marco o êxodo rural, a rejeição ao divórcio como ameaça à instituição família, sendo estes, temas constantes nas canções caipiras escritas nesse período, especialmente na moda de viola²².

Na letra, referências de lugar como Paraná, é utilizado como processo demarcatório que oferece um entendimento como evocação do real na ordem das coisas-saber, cuja existência produz efeitos. Nas modas de viola, quando a referência cita nomes de pessoas ou lugar, segundo Sant’Anna (2009) é porque a letra foi composta a partir de alguma história, lenda, ou caso contado entre as pessoas de determinada região. A exemplo de “Ana Rosa” (Tião Carreiro e Pardinho), que será analisada neste capítulo. Estados como Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, são constantemente referenciados na moda de viola; o Paraná, por exemplo, sempre visto através das letras, como estado de pessoas trabalhadoras e de terra fértil. E de acordo com Candido (2010) o norte do Paraná e interior de São Paulo foram regiões onde a população rural estabeleceu relações de parceria, no trabalho e na vida social.

Os dizeres que evocam a caracterização da moça como inocente, a velha muito irritada e um velho muito bom, são construídos com marcas de estereótipos, colocando em funcionamento a construção de significações que prefiguram discursivamente o acontecimento trágico como discurso. Essas marcas possibilitam pensar que sujeito no

²² Constatação a partir das referências fonográficas pesquisadas, porém, os temas não se delimitam as modas de viola com discurso trágico.

discurso trágico é movido por uma força que os leva a identificar nas idealizações do amor, nas práticas da vida civil, nos ritos da vida religiosa. Sendo um inocente-culpado, o que Hegel defende como grande conflito, que o homem faz conscientemente, premeditadamente, e, o que realiza sem saber por determinação do destino. “É o caso de Édipo, tal como *Édipo rei*, que matou o pai, casou com a mãe, gerou filhos no leito conjugal incestuoso, e, contudo, foi, sem saber e sem querer, enredado neste sacrilégio abominável” (HEGEL *apud*, MACHADO, 2006, p. 132).

Na letra em análise, a filha anula a representação da mãe em favor do desejo de encontrar o pai. Tal atitude a credencia no Complexo de Electra, porém, a negação da mãe não é levada a cabo por muito tempo, já que a convida para conhecer seu noivo. Com a constatação de que noivo é o pai da filha, mãe e pai morrem como punição dos indivíduos por suas ações individuais, como se estabelecessem uma satisfação do espírito. Na perspectiva ontológica do trágico, de acordo com Hegel (2012), garante-se que a justiça eterna impere e seja perpassada pela legitimidade dos conflitos. Dessa forma, o supremo da ação trágica não é o infortúnio da família, mas a satisfação do espírito que aparece ao final do conflito trágico apaziguado e reconciliado. Assim, o trágico como reflexão filosófica na perspectiva de Hegel (2012) estabelece uma moral que funciona como combinação de técnicas que asseguram o indivíduo na submissão às estruturas religiosas, jurídicas e ideológicas.

Ao tratar de formações ideológicas que designam uma materialidade concreta, Pêcheux (2009) considera o fato de a ideologia interpelar o indivíduo em sujeitos, sendo que “só há práticas através de e sob *uma* ideologia [...] só há ideologia pelo sujeito e para o sujeito” (PÊCHEUX, 2009, p. 135, grifo do autor). Ao pensar na noção de sujeito por esse viés, Pêcheux considera o sujeito atravessado por ideologias, na letra em análise, cada indivíduo apontado na letra é parte da constituição do sujeito que se dá por meio das práticas ideológicas, são representações com as quais o discurso é marcado por critérios definidos, pois os sujeitos são postos no espaço das aparências da coerção lógica e, portanto, nos espaços estabelecidos.

Na letra em estudo há essa coerção, os sujeitos agem de acordo com essa demarcação. A moça sai de casa porque a mãe lhe negou o “direito” de conhecer seu pai, e começa a trabalhar em uma empresa (“firma”), lá conhece o gerente e com ele “era feliz” e pretendia selar essa “felicidade” com o casamento. Não há saída para os

indivíduos apresentados na letra, suas ações se mobilizam para o desfecho trágico, mesmo que regulados por uma aparente proibição de interpretação, o trágico funciona como justificativa nas proposições enunciadas na letra. As caracterizações como “moça inocente”, “velha irritada” “velho bom” e “Por ser amante da filha” se apresentam como requisitos à ação trágica.

Para verificar a ocorrência do trágico como discurso, trazemos as reflexões da filosofia da tragédia, em especial, o pensamento de Schelling, mas não por levar em consideração a imputação de fundador da filosofia do trágico, porém por ele ter partido da análise de *Édipo Rei* para se pensar o trágico, por considerar-nos que a narração dessa moda de viola dialoga com algumas questões da tragédia grega de Sófocles. Para Schelling (*apud* SZONDI, 2004), o conflito da liberdade humana em relação ao poder do mundo objetivo, no qual se insere o mortal é sucumbido porque teve essa liberdade exercida, a liberdade de não se submeter a um poder superior. Esse poder exerce uma força subjetiva em “O golpe da emoção”, e se imbrica nos dizeres da moral, da religião, da não aceitação da dissolução da família, e ainda, coloca em funcionamento a determinação social a respeito da sujeição feminina. Desse modo, o sujeito se reconcilia com a moral, pois, não foi possível ultrapassar os limites da moral, da opressão dos discursos que os interpelam e os fazem constituir como sujeitos.

Schelling (*idem*) ainda acrescenta nessa categoria de sublime que o trágico se baseia em condições da pessoa moral que aniquila suas forças físicas e, ao mesmo tempo, que vence pela maneira de pensar e agir. É nesse ponto que a contradição ocorre, o vencedor que optou pela escolha é sucumbido por escolher, observando a partir da teoria do trágico (*ibidem*) de Schelling, a morte da mãe, do pai e o desmaio da moça se configuram no sublime da moral, pois são colocados para essa interpretação, regulados e ordenados para um sentido construído, que constitui o sujeito, presentes no funcionamento discursivo, regulado por proposições e marcados pela recusa de interrogações, repousando em espaços estabelecidos (PÊCHEUX, 2012.). Nesses espaços atribui-se à questão do divórcio que mesmo sendo regulamentado em 1977, a canção gravada em 1979, apresenta a condição da mulher que sofre as consequências de ser separada ou divorciada: esse acontecimento trágico, enquanto discursivo nos permite marcar que os dizeres, as regulações sociais e ideológicas são postos como um poder que rege e determina a vida humana.

4.2.3 “Crime de amor” – quando o amor se torna tragédia

Crime de amor (1959)

(Composição: José Fortuna e Carlos Cézar)

Desde os bons tempos que eram estudantes
Oswaldo e Clarisse se amavam demais
Tal qual duas aves que não conheciam
A vida enganosa e seus golpes fatais
Um dia Oswaldo formou-se pra médico
E ela formou-se um ano depois
Casaram-se e foram pra longa viagem
De lua-de-mel bem felizes os dois

Na viagem Clarisse ao marido pediu
Se um dia uma dor a fizesse sofrer
Melhor que a matasse, pois desejava
Mil vezes a morte do que padecer
Passaram-se os anos e um dia Clarisse
/Doença incurável pegou pra morrer
O doutor lembrou do pedido da esposa
Que nunca no mundo a deixasse sofrer.

E com uma injeção de terrível veneno
No braço da esposa aplicou a chorar.
Enquanto injetava o veneno dizia
Agora meu bem você vai descansar
E olhando no rosto da esposa foi vendo
Seus olhos parando a cobrir-se de um véu
Qual duas estrelas perdendo seu brilho
Cobrindo-se aos poucos com as nuvens do céu

Ele enlouqueceu vendo o corpo gelando
Daquela que amava com tanto fervor
Matou pra atender o pedido da esposa
Roubando-lhe a vida pra livrar da dor
E assim encontraram Clarisse sem vida
Oswaldo beijando seus lábios sem cor
Sorrindo e chorando e pedindo que viessem
Ver quanto foi lindo seu crime de amor

(José Fortuna e Pitangueira. [S.I.] Disco N° 14.438 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1959. Faixa A)

Na letra em análise, o trágico enuncia algumas questões interessantes: o amor como idealização; a negação do sofrimento, do belo em sua constituição paradoxal evidenciado no poder de vida e morte.

Escrita ainda na década de 50, a enunciação de um amor sem sofrimento é a negação da existência, já que existir e não sofrer é impossível. Tomemos por base nessa

letra a obra *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer (2001), que trata do sujeito que conhece, que fica absorvido na concepção das ideias quando é contrastado com a natureza furiosa, submetido a todos os caprichos do acaso.

O enunciado “a vida enganosa e seus golpes fatais” evidencia num tom melodramático que o indivíduo é um fenômeno efêmero da vontade, suscetível de perecer à menor ou maior violência diante de uma força incomparavelmente superior que o ultrapassa. Sobre isso Schopenhauer (2001) diz:

Contudo, e isto que a vida dá para refletir, cada um destes esboços de um momento, cada um desses ímpetos paga-se: a vontade de viver em todo o seu furor, sofrimentos sem número, sem medida, depois no fim, um desenlace durante muito tempo receado, finalmente inevitável, essa coisa amarga, a morte, eis o que eles custam. (...) a dor sempre gasta em vão, as esperanças quebradas por um destino impiedoso, os desenganos cruéis que compõem a vida inteira, o sofrimento vai aumentando, e, na extremidade de tudo, a morte, eis o bastante para fazer uma tragédia (SCHOPENHAUER, 2001, p.239).

É interessante como Schopenhauer vê a existência humana como objeto do sofrimento e a alegria faz acreditar que a vida é um bem positivo. Na letra desta canção, a felicidade e o amor entre o casal se apresentam como idealizações, um bem positivo que só é possível sem o sofrimento. Por isso, o pensamento de Schopenhauer a respeito da vontade vai em direção contrária, sobre a negação do querer viver, quando a vontade se desliga da vida, uma atitude radical de exclusão do mundo. Isto é demonstrado pela solicitação de Clarisse, que deseja a morte, mas não o sofrimento. Nisso, podemos afirmar que o pedido da esposa ao marido, a respeito do advento da dor e do sofrimento, é uma escolha mais apropriada que o enfrentamento da realidade. Nessa perspectiva, o romantismo se apropriou do pensamento de Schopenhauer, por defender a subordinação da razão à intuição, sobretudo, por defender ainda, a representação do homem é situada não na consciência, mas na vontade.

Com a filosofia do trágico trazida às letras de modas de viola, especialmente a noção de Schopenhauer sobre representação, vontade e ideia, observamos como esses conceitos podem operar na letra em análise com vistas a revelar o discurso trágico. A representação é composta por duas metades necessárias e inseparáveis: sujeito e objeto, que são o princípio da razão no tempo e no espaço. No caso da letra em questão, o sujeito constituído é simultaneamente objeto, ou sujeito-objeto, cuja representação se

apoia na negação da dor, do sofrimento, por uma idealização objetivada pela vontade, constituída por um sentido ideológico. Dessa forma, Clarisse e Oswaldo são interpelados em sujeitos, cujas modalidades discursivas advêm de um efeito de pré-construído, o que equivale a dizer que a idealização do amor assumida na voz de Clarisse é concretizada nas atitudes de Oswaldo.

Nesse sentido, a vontade e a ideia para Schopenhauer (*idem*) é um processo de individualização, que se materializa no combate e na negação. A vontade individual do casal se materializa pela ausência de fundamento, é seu esmigalhamento em uma luta consigo mesma que combate a dor que desconhece a razão, e devora a si mesma enquanto vontade. Este pensamento é o princípio da tragédia que, em seu desenlace, em suas particularidades, toma uma aparência de comédia. O marido ri da paradoxal beleza de seu crime. Schopenhauer (*idem*) diz que a vida em seu conjunto com um só olhar é uma tragédia, mas em seus pormenores toma a forma de comédia: esse riso de Oswaldo que contempla a beleza da idealização do amor, e chora diante do cadáver não ocorre como sentimento de perda, mas como uma homenagem do sacrifício oferecido pela esposa e executado por ele. Logo, nos permite pensar acerca do discurso, seus lugares de inserção, de domínios e de utilização. Pensamos que esses domínios reafirmam através desses espaços entre riso e o crime, uma forma de legitimar uma codificação moral do poder do homem sobre a mulher, cabendo-lhe a autoridade sobre a vida e a morte da esposa.

Porém, há de ressaltar o uso da noção de loucura utilizada na letra, apropriada de lacunas e dúvidas. Oswaldo enlouquece por que está vendo o corpo de Clarisse desfalecido? É isso que justifica seu riso do crime por amor? Com essas reflexões podemos considerar que o Foucault trouxe de forma bem problematizada em várias obras a respeito da loucura. Ao pensar sobre “A transcendência do delírio”²³ diz

A distinção entre causas longínquas e causas imediatas, familiar a todos os textos clássicos, podem muito bem, à primeira vista, parecer maiores conseqüências, proporcionando apenas, para organizar o mundo da casualidade, uma estrutura frágil. Na verdade, essa distinção teve um peso

²³ Capítulo da obra *História da loucura na Idade Clássica* de Michel Foucault (2012c, p. 209-250) que trata sobre o entendimento de loucura na idade clássica, incluindo a paixão como correlacionada à loucura.

considerável; o que nela pode haver de aparentemente arbitrário, oculta um poder estruturante bastante rigoroso (FOUCAULT, 2012c, p. 215).

Como podemos observar, Foucault trata a loucura como uma necessidade organizacional, ligada ao gesto da decisão, que antes de ser capturada pelo saber, a exemplo da psiquiatria, é constituída de marcas de sentidos, sendo que o conhecimento racional a reduz e a desarma, tornando-a um objeto de estudo em benefício ao domínio do saber e do poder. Quanto ao delírio ou à loucura de Oswaldo, enunciada na letra, há uma inscrição de uma transparência silenciosa, sem permitir o sentido imóvel e estabelecido a seu respeito. Foucault afirma (idem), que quanto mais interior for a problemática da loucura, menos visível ela será e, portanto, constituída como tal – o momento do delírio. Nesse espaço temporal do delírio há um gesto silencioso de aceitação do ser amado em ter a autoridade para tirar a vida; há também, uma violência com eufemismo, de injetar o veneno na esposa e simultaneamente proferir palavras de conforto. Esses dizeres, essas práticas, que enunciam na tragicidade, materializam-se em lutas secretas, por sistemas de dominação, de exclusão, próprios da emergência dos discursos.

Sobre o belo como constituição paradoxal, apontamos algumas enunciações que são pertinentes observar, tais como: a descrição ornamentada da morte de *Classice* “Seus olhos parando a cobrir-se de um véu / Qual duas estrelas perdendo seu brilho / Cobrindo-as aos poucos com as nuvens do céu.” Apresenta um engenho poético, a fim de oferecer, por meio da linguagem, um sentido cristalizado sobre o amor, formulado por uma intemporalidade, constituída de um discurso histórico, do amor cortês, que oferece a vida, como garantia de quem ama.

De acordo com Sant’Anna (2009), na moda caipira há idealizações que coincidem com as do Romantismo, além disso, em várias modas de viola, o sentimento da vida se funde ao conjunto da inteligibilidade da existência. As letras que tratam sobre o sentimentalismo funcionam como reestabelecadora, de estados de sentimentos intersubjetivos da coletividade, cuja temática lírico-amorosa desembocam num desenlace trágico. Em “Crime de amor”, no seu clímax narrativo, o sentimento melancólico constituído de uma dor irônica apaga o indivíduo enquanto ser pertencente a um grupo que é submetido às leis do estado e dos direitos fundamentais à vida. Esse apagamento, pela ótica de Schopenhauer (2001), é a passagem do

conhecimento comum das coisas particulares ao das ideias em que o sujeito deixa de ser simplesmente individual, tornando-o sujeito que conhece e isento de vontade, desobrigado a procurar as relações em conformidade com o princípio da razão.

Logo, na letra, a mulher individualizada em Clarisse, ocupa a função de desidentificação enquanto indivíduo, absorvida na contemplação profunda do objeto que lhe oferece – o sentimento de amor. Tal idealização sobre o amor faz repousar e se desenvolver como um procedimento impossível diante da existência concreta. Sendo uma vez não concreto, é necessário que seu desaparecimento seja promovido pelo trágico.

4.2.4 “Ana Rosa” – a mulher no discurso trágico

Ana Rosa (1964)

(Composição: Tião Carreiro e Pardinho)

Ana Rosa casou com Chicuta um caipira bastante atrasado
Levava a vida de carreiro fazendo transporte era o seu ordenado
Tinha um ciúme doentio pela moça que dava pena do coitado
Batia na pobre mulher com a vara de ferrão de bater no gado, ai.

Resolveu abandonar o marido porque a vida já não resistia
Quando chegou em Botucatu aquela cidade toda dormia
Só encontrou uma porta aberta, mas ali não entrava família
Resolveu contar sua história e se abrigar até no outro dia.

O Chicuta quando chegou em casa Ana Rosa não encontrou
Ele arreou sua besta e como uma fera a galope tocou
Na chegada de Botucatu pra um caboclo ele perguntou
Seu moço essa mulher lá nas fortunata vi quando ela entrou, ai.

Num barzinho ali da saída sem destino resolveu chegar
Encontrou com um tal Menegildo e com o Costinha pegou conversar
Vocês querem pegar uma empreitada só se for pra não trabalhar
Pra matar a minha mulher minha proposta vai lhe agradar, ai.

O Costinha montou a cavalo e tocou lá pra Fortunata
Conversando com Ana Rosa disse que era um tropeiro da zona da mata
Meu patrão lhe mandou uma proposta diz que leva e nunca lhe maltrata
Seu marido anda a sua procura jurou que encontrando ele te mata.

Ana rosa montou na garupa e o cavalo saiu galopeando
Quando chegou no Lava-pé aonde os bandidos já estavam esperando
Quando ela avistou seu marido para todo santo foi chamando
Vou perder minha vida inocente partirei com Deus deste mundo tirano, ai.

Derrubaram ela da garupa já fazendo cruel judiação
Foi cortando ela aos pedaços uma preta assistindo a cruel judiação
Foi correr dar parte a autoridade já fizeram imediata prisão

Hoje lá construíram uma igreja tem feito milagre pra muitos cristãos, ai.
(Tião Carreiro e Pardiniho. *Linha de frente*. LP CH 3066, São Paulo:
Chantecler, 1964. Faixa 06)

Composta na década de 60, essa letra traz uma lenda conhecida na região de Botucatu, interior paulista. A trágica morte de uma moça vítima de um marido ciumento, cujos atos de crueldade, forneceram os mecanismos de instituir uma mística religiosa, um sentimentalismo presente na moda de viola que segundo Sant'Anna (2009), é um prolongamento do ideário medieval romântico admitido nas letras.

Tal alastramento de medievalismo romântico, que recapeia o mundo por uma visão imaginativa e comovedora, associado a questões de ordem histórico-social e étnica pode constituir a base psicológica do sincretismo religioso, tão comum nas camadas populares. Sincretismo que tende a vincular dogmas devocionais da catequese clerical a outras crenças sobrenaturais ameríndias e africanas. (SANT'ANNA, 2009, p. 241 e 242).

Sobre a vinculação desses dogmas, dessas práticas que transformam determinadas histórias em religiosidade, há vários exemplos na moda de viola. Uma ocorrência observada nas letras pesquisadas, especialmente as que trazem o discurso trágico, é a presença de narrativas que foram compostas a partir de uma lenda, de uma notícia que causou comoção em uma determinada região como explicam as próprias letras. Exemplos²⁴ como “O crime de Uberaba” (Alvarenga e Ranchinho), “Menino da porteira” (Tião Carreiro e Pardiniho), “O negrinho do Pastoreio” (Zica e Zeca) e histórias de peões de boiadeiros como: Chico Mineiro e Ferreirinha em Chico Mineiro (Tonico e Tinoco); “Capelinha de Chico Mineiro” (Zico e Zeca); “Ferreirinha” (Tonico e Tinoco) e “Companheiro do Ferreirinha” (Tião Carreiro e Pardiniho).

Sobre a letra “Ana Rosa”, o princípio que desencadeia o trágico é o ciúme, uma fórmula bem utilizada pela literatura, pelo saber popular, principalmente no meio rural. Letras de Tonico e Tinoco²⁵ como “Morte da Caboclinha” e “O crime de não sabê lê” apresentam essa temática. Nas narrações trágicas, principalmente quando a mulher não se submete a toda sujeição do homem, ou ainda, por apresentar a personagem masculina

²⁴ Pela ordem de citação nesta página, os títulos estão contemplados na tabela nos seguintes números: 14, 86, 43, 46, 23, 63 e 83.

²⁵ Títulos 09 e 18 da tabela.

destituída de formação civilizatória, justifica no imaginário popular, de acordo com as letras, as motivações da barbárie. Essa ocorrência se dá principalmente nos narrações que envolvem o trágico nas relações passionais.

Recorremos a Schelling e Hegel, por ao pensarem na noção de trágico enquanto dialética do princípio da idealidade infinita contida na realidade. Do ciúme dado como ação real ao conflito trágico, compreendemos que nesse espaço há o restabelecimento de uma necessidade de um sujeito em conflito. Nessa arena, pensada pelo fundamento da análise do discurso, a luta é das problematizações que envolvem a sujeição do gênero feminino ao poder masculino, instaurando a constituição do discurso trágico como procedimento de distribuição materializado na letra.

Esta narrativa, cuja temática faz uma interdiscursividade com outras narrativas já contadas, faz repetir, variar em suas fórmulas, com circunstâncias bem determinadas, uma espécie de desnivelamento entre os discursos. Entende-se por desnivelamento entre os discursos, os que são ditos no cotidiano, e os que retomam atos novos de fala ou os que são ditos indefinidamente (FOUCAULT, 2010). Na letra em análise, esse desnivelamento é a retomada da temática do ciúme, como ato novo: Ana Rosa ao fugir de Chicuta, transgride os códigos do casamento na ótica religiosa e social e, por isso, é passível de uma punição, sem mensuras da penalidade. O desnivelamento desse discurso retomado, expõe um princípio de deslocamento que não cessa na letra, mas que coloca em funcionamento seu jogo, sua utopia ou angústia, instaurados como permanência da articulação silenciosa dos discursos.

Na perspectiva do trágico para Schelling (2001) o herói passa do sofrimento supremo a suprema libertação e ausência de sofrimento. A tragédia apresenta o absoluto, exposto na morte cruel de Ana Rosa, sobrepujada pela vontade do esposo, se torna um símbolo absolutamente forte, ou da maneira de pensar, se torna sublime, na apreensão subjetiva do discurso, cuja moral se sucumbe às forças físicas. Dessa maneira, “O verdadeiro sublime trágico se baseia, por isso mesmo em duas condições, a de que a pessoa moral sucumba às forças físicas e, ao mesmo tempo, vença pela maneira de pensar e proceder” (SCHELLING, 2001, p. 327). De acordo com Machado (2006), Schelling faz uma interpretação ontológica da tragédia e também uma interpretação moral.

Com a dialética da moral, proposta por Schelling (2001), a filosofia do trágico ocupa uma visão sobre a liberdade e a necessidade, um privilégio da reconciliação entre as forças de luta. O que nos propõe a apresentar Ana Rosa como signo dessa liberdade desejando desgarrar-se do marido, do casamento, de uma inscrição social. Nessa força de luta, cujo vencedor é *a priori* Chicuta, é apresentada como sublime, a descrição do esquartejamento e, posteriormente, a instrumentalização de sua morte em objeto de devoção.

Uma letra que alude a um ciúme como determinante aos acontecimentos trágicos problematiza, de imediato, uma ironia ativa: Chicuta torna-se um destruidor sem sucesso de sua dúvida. Pois, como regra, o ciúme se atém na dialética da dúvida quanto à fidelidade; embora não enunciada na letra, a fuga da mulher constitui para Chicuta uma luta, um enfrentamento de sua autoridade, e ainda, como uma transgressão e uma infidelidade. Isso pode ser observado pelo fato de Ana procurar abrigo – não teve outra opção - em um prostíbulo, decisão que estabelece uma declaração de afronta pública ao esposo.

Quanto ao trágico na interpretação hegeliana, é levada em consideração a ideia de que há na tragicidade, como na tragédia originária, a manifestação do divino. Em *Estética*, obra que trata sobre a poesia dramática, Hegel (2012) evidencia sua análise na continuidade com a filosofia do trágico desde Schelling. A morte de Ana Rosa e a devoção instaurada em sua memória é a manifestação do divino por vias do trágico. Os sentidos que se produzem a esse respeito, sobre essa inocência sacrificada, é a de santificação. Uma evidência que essa história na sua tragicidade constitui discurso e, da mesma forma, sujeito constituído pelos seus significantes. Para exemplificarmos, basta observar o que diz uma reportagem no Portal *GI* sobre a história de Ana Rosa em Botocatu.

Em Botocatu, SP, movimentação grande nos cemitérios, principalmente no Portal das Cruzes, onde fica um dos túmulos mais visitados. Nele está sepultado o corpo de uma mulher que viveu na cidade no fim do século 19 e a quem são atribuídas graças. Ana Rosa morreu em 1885 no bairro do Lavapés. Segundo a história, ela teria sido assassinada pelo marido ciumento. A moça tinha apenas 20 anos e algumas pessoas disseram ter alcançado graças depois da morte dela. O túmulo ficou cheio de flores. Devotos de cidades da região estiveram no local para pagar promessas e fazer homenagens. A história da jovem ficou famosa depois que foi contada em uma música da dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho.

(Disponível em <<http://g1.globo.com/sp/baurumaria/noticia/2012/11/tumulo-de-ana-rosa-e-o-mais-visitado-em-botucatu-sp.html>> Acesso em 01 de dez. 2013)

Para Machado (2006), o divino se manifesta eticamente na realidade profana. Na letra, é a história de Ana Rosa que se apresenta neste plano para fazer emergir por meio de seu sacrifício uma determinada moralidade. Para tanto, Ana Rosa é a representação do sujeito que age, que se funda basicamente na subjetividade individual e, com isso, se filia numa eticidade social, da qual está se servindo às normas, às instituições, e aos costumes, através da moralidade enunciada na ação trágica.

Com esta letra, é possível trazer o funcionamento das interpretações a respeito das constituições que formulam os sentidos que circulam na sociedade, uma narrativa que se materializa em seu lado indissociável à história. Por meio das relações sociais, a letra da canção dialoga com as condições de produção, repousada na ordem do discurso que controla o dizer e produz o sentido. Ao engendrar os dizeres, sobre a raiva, o ciúme, a crueldade, e, culminar na ação trágica, há o estabelecimento de limites para uma interpretação, diante da constitutiva polissemia da linguagem.

Pêcheux (2011) sustenta que o uso da língua na história ocasionou a emergência de domínios em que o sujeito, a história e o sentido, são concebidos no interior das relações sociais, cujos saberes e poderes não se separam do processo discursivo. Neste viés, os sentidos que são produzidos a respeito sobre Chicuta, “caipira bastante atrasado” e “Tinha um ciúme doentio pela moça que dava pena do coitado”, estabelecem um limite de interpretação, ou seja, era ciumento porque se constituía como um caipira atrasado e, portanto, ignorante. Essas condições que se intentam justificar a ação trágica constituem-se em interfaces de diálogos interdisciplinares a respeito do conceito de caipira.

Tanto na perspectiva de Lobato (2004), por considerar o caipira atrasado, como para Candido (2010), que ao concluir sua obra, afirma que em face da civilização urbana o caipira dispõe de uma cultura tradicional insuficiente para garantir sua integração satisfatória às boas condições da vida moderna, e, que isso é algo a ser superado, a ideia de caipira na letra resulta na cristalização dos dizeres acerca da rusticidade, saindo do sentido de ingenuidade, deslocando-se a outro estereótipo, de um

indivíduo constituído em sujeito que por ser caipira atrasado, é obrigatoriamente, um ser ignorante.

Diante do desenvolvimento dessas reflexões, podemos propor que nas relações de interpretação, como afirma Pêcheux (2011), assumimos riscos de esquecimentos e da omissão implicada nos gestos de leitura para a análise do discurso trágico nas modas de viola. Os riscos de observar Chicuta enquanto representação imposta de sentido pré-construído, isto é, o indivíduo que é homem, que é esposo e também caipira atrasado. A omissão é o apagamento de Ana Rosa, cujo final trágico não cedeu espaço à revolta, as reflexões acerca da condição do indivíduo mulher frente às instituições do casamento, da justiça e dos dogmas religiosos. Restando-lhe em seu apagamento a ressurreição de seu nome como ser frágil, inocente e santificado para promover a devoção, que se volta com o mesmo ímpeto, apagando seu ser, instaurando o divino como sublime, numa catarse ontológica, como evidenciou Schelling (2001) a respeito da tragédia como reconciliação.

4.2.5 “Fim dos tempos” – a derrota do homem e do saber pela moral cristã

No fim dos tempos (2003)

(Composição: Goiano e Valdemar Reis)

Ó meu Deus de amor e bondade
Peço que nos livre do grande tormento,
A fome a guerra estão nos rondado
E nos direcionando para o sofrimento,
Os poderes vão se agigantando
E nos arrebanhando para o desalento,
No mar da maldade estamos navegando
Para naufragar no esquecimento.

Somos escravos de drogas e vícios
Lutas e sacrifícios não têm mais valor,
Nossas crianças estão abandonadas,
Não resta mais nada fazer por amor
A grande escassez de água e energia
Já causa agonia tristeza e dor
Nossos governantes de alma vazia
Receitam poesia e conquistam o eleitor.

Subestimaram a sabedoria
E a torres caíram em chamas na cidade,
Grito de socorro de lamento e histeria
E o mundo assistia tantas nulidades,
A impunidade gera violência
E a incompetência gera impunidade,

Por isso que estamos pedindo falência
Perante os transtornos da humanidade.

O grito de guerra e o grito da fome
Às vezes consome minha inspiração,
Tantos inocentes perdendo a vida
E pedindo comida sem ter proteção,
Seria Senhor a grande profecia
Que o mestre um dia ditou com razão
Se assim seria eu me calaria
E só me restaria pedir-lhe perdão.

(Goiano & Paranaense. *Minha vida minha luz*. CD W 932.832, Rio de Janeiro: Unimar Music, 2003. Faixa 02)

Entre as primeiras modas de viola pesquisadas a partir da produção da década de 30, percebe-se uma determinada fidelidade no que diz respeito à reflexão da condição humana nas suas respectivas épocas e lugares com suas verdades e estratégias, cuja dimensão histórica integra o discurso. No que se refere ao recorte do trágico, as letras se valem de uma narrativa, com personagens nominados ou não. Esta letra em análise, gravada em 2003, protagoniza uma escatologia religiosa, bem apropriada de dizeres sobre o final do mundo, que se reforçou com virada do milênio.

Em princípio, apesar de essa letra não trazer os elementos narrativos, como personagens, enredo com a culminância trágica que as outras letras analisadas trouxeram, é importante ressaltar que no conjunto das letras pesquisadas, essa ocorrência também foi constatada. Modas²⁶ como *Livro da vida*, *Lágrimas do céu* e *Fogo na serra*, gravadas por Tônico e Tinoco, apresentam letras que não se estruturam como uma narrativa, mas como uma reflexão, pautada de medo, recusa, confissão e lamentos, colocando em funcionamento a dialética do trágico enquanto pensamento ontológico.

Com a ausência de direcionamento ao desfecho da ação trágica, *No fim dos tempos* apresenta as características que a credencia à filosofia do trágico. Levando em conta a interpretação ontológica da poesia trágica que se realizou em termos da contradição ou antagonismo. Questão que foi formulada pelo idealismo alemão por Schelling, Hegel, Hödelin, e, principalmente em Schopenhauer e Nietzsche. Depois de situada esta interpretação, o pensamento acerca do trágico se desvincula da poesia e encontra materialidade na dialética que a tragicidade enuncia: “uma reflexão sobre o

²⁶ Pela ordem de citação, os títulos estão contemplados na tabela nos seguintes números: 40, 62 e 88.

fenômeno do trágico, sobre a ideia de trágico, sobre as determinações do trágico, sobre o sentido do fenômeno do trágico” (MACHADO, 2006, p.42). Assim, o trágico que se instaura na letra *Fim dos tempos* situa-nos na contradição, pensada por Nietzsche como projeto moderno, contraponto à razão e à moralidade.

A voz enunciativa da letra fala em nome de uma coletividade, tecendo algumas reflexões problemáticas: pede a Deus que os livrem do grande tormento. Apresenta um rol de situações que a coloca como vítima da maldade. Cita que em sua volta há fome, guerra, drogas, crianças abandonadas, escassez de água e energia, e governantes com “alma vazia”. O grande tormento tratado aqui se apresenta como um prelúdio apocalíptico, faz referências ao sofrimento humano e, não vê alternativa, não ser, pedir perdão.

Na letra em estudo, podemos identificar uma série de proposições com modalidades particulares na existência do discurso religioso cristão. A afirmação do sofrimento, apesar de se aproximar de alguma forma ao pensamento de Schopenhauer (2001), estabelece de modo interdiscursivo uma relação com a moral cristã, cuja fala se converte num ritual de confissão, que coloca o sujeito na condição obrigatória a pedir perdão ao final da letra. Mesmo que o perdão não seja diretamente ao indivíduo que faz o pedido, porque este fala de um lugar de recusa, porquanto não admite participação nos tormentos que considera imprescindíveis ao sofrimento humano. Fala como indivíduo, mas é ainda um indivíduo em sujeito, porque fala atravessado a partir de um discurso que não são é somente seu, com uma argumentação que imputa ao mundo, a outrem, a responsabilidade pelo grande tormento. É como se fosse uma confissão sem assumir a culpa, um antagonismo, cujo efeito, adveio da sociedade confessanda, estrategicamente estruturada pelo cristianismo visando moldar os sujeitos.

Esse sujeito constituído no fio enunciativo materializado pela letra em análise, é marcado ideologicamente pelo discurso religioso, se vale do já dito, do pré-construído, para enunciar “A fome a guerra estão nos rondado /Lutas e sacrifício não tem mais valor,/Nossa crianças estão abandonadas,/” e para fazer valer a universalidade implícita de situação humana. “Em suma este sujeito assujeitado no universal, como singular “insubstituível”, o que para L. Althusser traduz nas formas de ideologia religiosa” (PÊCHEUX, 2009, p. 159). Dessa forma, a marca do inconsciente como o discurso do outro designa, a eficácia presença do Sujeito, que faz com que todo sujeito ente em

funcionamento (idem). A responsabilidade do sujeito enunciado na letra, é, através de seus atos como sujeito desejante, designar nos domínios da linguagem, sua posição enquanto sujeito-falante.

Se na letra o sujeito constituído se apresenta como impotente em relação aos acontecimentos do mundo, se apresenta como rejeição à racionalidade, é porque o sujeito que ocupa o lugar da fala na canção, está submetido a uma moral religiosa e popular da qual é atravessado e submetido. Nesse viés, apresentamos a relação com o saber dionisíaco, no qual Nietzsche (2001) em o *Nascimento da tragédia*, faz uma oposição à sabedoria popular, cujas tragédias antigas enunciavam que a infelicidade frente a frente com a serenidade apolínea²⁷. O dizer “Por isso que estamos pedindo falência/Perante os transtornos da humanidade”, reitera o funcionamento de uma consciência cristã, que considera que cada indivíduo deve obediência absoluta, e, no caso da não obediência, o sujeito enunciado aceita os transtornos da humanidade como resultado da transgressão religiosa.

Com a negação do sofrimento, o sujeito da letra de *Fim dos tempos* se estabelece no princípio ontológico oposto à natureza fenomenal, é como a vontade schopenhaueriana o situasse como conciliado ao pedir perdão no final da letra. Na concepção do efeito sobre a tragédia, o saber dionisíaco, representado pelo exagero, pela celebração (NIETZSCHE, 2004) funda metafisicamente o sujeito como indivíduo que aspira a reconciliação com o divino, sendo, portanto, um sujeito instrumentalizado pelo entrelaçamento do saber e do poder como estratégia do discurso religioso.

Nietzsche (2004) que pensa o homem como um ser duplo de grandeza e miséria, destituído de Deus, descentrado, habitando um lugar incompreensível, o homem é nessa perspectiva um instrumento de vida e potência. Assim, quando a voz enunciativa demarca um lugar ideologicamente, constituído no discurso religioso, utiliza como argumento para evidenciar e situar-se, o homem como potência, que constrói torres²⁸, e por isso, subestima a sabedoria. Ou seja, o sujeito religioso reconhece a potência do homem, mas a nega no trágico, ao dizer que a sabedoria faz sucumbir sua potência. O

²⁷ As noções de princípio apolíneo e princípio dionisíaco foram tratadas no capítulo 1 no item 1.2.4.

²⁸ Referência às torres do World Trade Center (EUA) destruídas por dois aviões nos ataques de 11 de setembro de 2001, que deixaram cerca de 3.000 mortos, que na época eram consideradas as torres mais altas do mundo. (<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2011/09/09/torres-gemeas-eram-os-predios-mais-altos-do-mundo-conheca-mais-sobre-o-wtc.htm>> Acesso em 10 de dezembro de 2013).

reforço da destruição do saber humano como antagônico à fé, é o recurso lexical “caíram em chamas”, já que esta imagem comanda, reforça e cruza o acontecimento a uma punição divina, que freia a natureza instintiva do homem em aumentar sua potência.

Ao final da letra, há outra reflexão problemática sobre o pedido de perdão pelo sujeito enunciado. Há uma condição estabelecida, pois, o pedido foi embasado na possibilidade de o grande tormento ser o cumprimento de uma profecia cristã. Dessa forma, se este é o motivo para pedir o perdão, o sentido produzido é problemático porque o perdão se condiciona pelo fato de o grande tormento ser uma profecia e, sendo assim, há uma culpabilidade reconhecida pelo sujeito que enuncia, pois, no início da letra, ele pede que o livre do grande tormento. E, ao pensar que todo tormento seja uma profecia, estabelecida como uma prova a ser realizada pelo sujeito cristão, então, é necessário aceitar, e, ainda, pedir perdão por ignorar que o sofrimento humano é uma vontade de Deus subentendida na profecia.

Nietzsche (2004) diz que a reflexão trágica é simultaneamente alegria e prazer, porém, um prazer metafísico.

A alegria metafísica que é sentida pelo trágico é uma tradução da inconsciente sabedoria dionisíaca na linguagem do símbolo. O herói, a mais alta manifestação aparente da vontade, fica aniquilado para nosso prazer porque ele não é, apesar de tudo, senão uma aparência, e porque a voz eterna da vontade nem sequer foi atingida por aquele aniquilamento. (NIETZSCHE, 2004, p. 103)

Assim, a alegria metafísica extraída na letra é a constatação de que na o sujeito enunciado, apesar do caráter mutante dos fenômenos, continua a existir. Essa consolação, de que o horror e o absurdo da vida continuam fluindo, proporciona ao sujeito a percepção do homem, da humanidade e dos acontecimentos. A sabedoria dionisíaca, que segundo Nietzsche (2004) é a sabedoria popular que grita infelicidade, na letra é representada no saber popular do cristianismo, ao expor a infelicidade materializada nos tormentos da existência. Por isso, implica o fenômeno da embriaguez dionisíaca que é responsável pelo aniquilamento da individualidade, e, pelo desaparecimento dos princípios apolíneos que concebem o mundo e a existência como aparentes, constituídos de prazer e alegria.

É oportuno trazer para análise o posicionamento de Foucault (2012b) a respeito das relações de poder desenvolvidas no discurso religioso.

O poder com P maiúsculo, espécie de instância lunar, supraterrrestre, e, do outro, as resistências dos infelizes que são coagidos e se vergam ao poder. Penso que uma análise desse gênero é totalmente falsa, pois o poder nasce de uma pluralidade de relações que se enxertam em outra coisa, nascem de outra coisa e tornam possível outra coisa. Daí o fato de que por um lado, essas relações de poder se inscrevem no interior de lutas que são, por exemplo, lutas econômicas ou religiosas. (FOUCAULT, 2012b, p. 270 e 271).

Em *Fim dos tempos* o drama se instaura no sujeito que não faz separação entre o mundo enquanto fenômeno em si à ideia instituída da religião. A derrota do super-homem nietzscheniano apavora e desanima, coloca em funcionamento o sentido trágico da vida. Com este sentido, o poder está na pluralidade de relações como propõe Foucault (idem). São as relações de poder se inscrevendo no interior do discurso, que em sua tragicidade enuncia sua luta e seu desejo de poder contra o além-homem, que para Nietzsche (2004) é aquele que transcende a moral cristã e todas as doutrinas que tentam dominar o homem lhe impondo leis e restrições contra a sua vontade. Para Foucault (2012b), as relações de poder abrem espaço para lutas se desenvolverem em seu interior. A luta pela qual o sujeito da letra se posiciona é a do temor de que o homem na sua racionalidade nietzscheniana possa ser admitido como uma forma de superação dos mais fortes e capazes contra a moral cristã.

Com a necessidade de trazer o discurso religioso como fundamento explicável da existência e do sofrimento, o sujeito enunciador vê esse mundo como terrível, pois o homem é senhor de si e não existe mais Deus para julgá-lo. Desta maneira aquele que é o mais nobre e forte deve dominar sobre a ralé “/Os poderes vão se agigantando/” ou seja, agigantado sobre a multidão de fracos, doentes e escravizados pela alienação, que faz ver saber como pretensioso e equívoco, cujo exemplo na letra é a imagem das torres gêmeas em chamas. Portanto, nesta perspectiva, o sujeito enunciado e constituído teme que a filosofia e demais e ciências matam Deus e inspira a autodestruição do homem, anulando a hipótese de um futuro para o mundo, convergindo em um *fim dos tempos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se tivéssemos a condição de apresentar algum discurso que fosse eficaz na representação do que a teoria e a pesquisa podem exercer na constituição do pesquisador, daria outro recorte, outra possibilidade de se pesquisar a respeito do posicionamento do sujeito que se constitui na pesquisa. Distanciamos-nos das declarações emotivas que podem neutralizar a consistência dos dizeres, e não nos preocupamos obsessivamente pelo pragmatismo que possa destituir o hedonismo que o saber nos apresenta em suas subjetivações. Queremos dizer nessas poucas palavras, o sentido que esta pesquisa, com este recorte, ofereceu ao pesquisador.

Quando tocado pelo *corpus* da pesquisa, diante do som chiado dos LPs, mesmo que transportados do sistema analógico para o digital, tivemos muitas dúvidas sobre o porquê de determinada letra naquela época, década de 1930, 1940 ou mais, aparecer o discurso trágico. Por isso, acionamos os teóricos da AD para nos assegurar, problematizar ou reconhecer como se exerce o funcionamento do discurso nesse suporte, um disco de 78 rotações, uma letra ouvida no rádio, cantada em uma festa, conhecida por milhares de pessoas, em diferentes lugares, e hoje em inúmeros suportes.

Inicialmente abrimos esse trabalho com a epígrafe do texto *A vida dos homens infames*²⁹ de Foucault, por correlacioná-lo às narrativas trágicas da moda de viola. São vidas anônimas sendo contadas, com suas ilusões, suas desgraças, lutas, e por conseguinte, derrotas pelo poder entrelaçado na moral religiosa e social. Da mesma forma, a letra de Goiano e Paranaense no último CD pesquisado, “Minha vida minha luz”, intencionalmente foi colocada ao lado do texto de Foucault para pensarmos a partir daquele momento sobre o antagonismo que os sentidos em sua emergência nos oferecem.

Instaurado o paradoxo entre as narrações trágicas, enunciando as existências-relâmpagos com o dizer de que a viola em seu sentido discursivo se constitui de ternura, meiguice, beleza e pureza, complementado pelo verso que diz “Que não envenena a nossa cultura”. Temos nesse antagonismo a instauração de problemáticas - a análise do discurso frente ao discurso sobre a viola, sobre o que se enuncia na expressão musical

²⁹ Texto de *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV (FOUCAULT, 2012b, p. 199-217).

que traz em suas letras narrativas de tragicidade. Com isso, as letras estabelecem a contradição entre o que se fala sobre a viola e o que a viola fala enquanto discurso trágico. Por isso, a necessidade do estudo das relações de produção, dos percursos teóricos em Foucault e Pêcheux, de considerarmos os postulados da filosofia do trágico, para então, nos permitir pensar sobre os sentidos que as letras produzem sobre a existência das vidas breves e anônimas, e ainda, poder perceber como os discursos se apresentam e se mantêm em suas estratégias.

Empenhamo-nos em compreender determinados discursos materializadas nas canções de moda de viola que foram dados como produto cultural, que foram comercializados amplamente pela indústria fonográfica, que estiveram presentes, materializados na linguagem que se veiculou e ainda se veicula, através da moda de viola, por um período de mais de 70 anos, em grande parte do país, principalmente nas regiões Centro-Oeste, Sul e Sudeste.

O discurso trágico na moda de viola desapareceu?

Como registramos na pesquisa, a partir dos últimos vinte anos, a ocorrência de novas gravações vem sendo cada vez mais raras. Porém, nosso propósito não foi o de demonstrar que se pode estabelecer início ou fim, mas apresentar como a moda de viola trouxe por meio de sua linguagem o discurso trágico com suas regularidades, seus efeitos que induzem às relações de poder.

Ao trazer as noções do trágico na moda de viola, esperamos ter cumprido a responsabilidade de observar que o sujeito constituído nas letras é ideologicamente marcado por um lugar ocupado num determinado momento histórico. Os protagonistas de moda de viola, enunciados na ação trágica, são pacientes no meio-histórico social, protagonizam uma desilusão diante do olhar do discurso que os confinam e instituem no poder da moral cristã, sempre assujeitados em indivíduos, impotentes e desiludidos. As narrações trágicas da moda de viola colocam em exercício um dos grandes sistemas de exclusão que atingem o discurso: a vontade de verdade. Essa vontade não cessa de se reforçar, tanto numa letra da década de 1930 até 2003. Estão lá o discurso com sua vontade de verdade que o atravessa, impondo-lhes sua força doce e insidiosamente universal.

Trouxemos para a análise, letras que pudessem problematizar o trágico enquanto discurso, que dissessem algo que destitua alguns pensamentos carregados de equívocos

sobre a própria moda de viola. Preferimos as letras que abordassem sobre esses homens e mulheres, com nomes ou não, que estão na cidade, e, que não são os caipiras (com exceção de Chicuta³⁰ o “caipira atrasado”), os jecas, ou os matutos que no senso comum, é uma regra para estar na temática da moda de viola. Ao selecionarmos as letras, não escolhemos as que trazem em seu discurso a constituição idílica, e nostálgica da vida na roça, na fazenda ou nas estradas com a boiada. Optamos por apresentar essa ocorrência, não como irregular ou de recusa aos outros temas encontrados na moda de viola, mas como uma constatação de regularidade, exemplificada com a relação do *corpus macro* da pesquisa. Com isso, cremos que nosso objetivo seja de trazer à tona que o discurso que se verifica na moda de viola, não seja um conjunto de ideologias, práticas, saberes que estão obsoletos diante da modernidade. Que ao olhar para os sujeitos atravessados pelos discursos de outrem, percebemos sujeitos marcados por determinações sócio-históricas com as quais se unem, se diferenciam e se distanciam, e que nem por isso desaparecem.

Pensamos que a pesquisa sobre o contexto sócio-histórico da moda de viola e sua relação com o trágico enquanto reflexão ontológica, colocada à disposição da análise do discurso, possibilitou-nos algumas ponderações: i) a moda de viola não é uma expressão musical tipicamente rural; ii) suas letras veiculam discursos que reforçam estereótipos de gêneros, como a sujeição do feminino ao masculino; iii) o indivíduo em sujeito nas letras é colocado em segundo plano, para dar passagem ao trágico como excelência moralizadora e reguladora funcionando no interior dos discursos; iv) o sujeito constituído no discurso trágico da moda de viola não é um extrato caricaturesco da figura caipira que se cristalizou com a imagem do Jeca, é o sujeito submerso nas verdades coletivas, regidas pela religião, pelo estado, pelas práticas cotidianas que lhes impõem escolhas, perigos, coação e se travestem de conforto existencial.

O que pretendemos com a pesquisa não foi uma obstinação por características de narrativas trágicas presentes na moda de viola, mas a observância de um conjunto de saberes, de dizeres submetidos aos discursos e, por sua vez, integrantes aos procedimentos de controle que estão em funcionamento, servindo-se do discurso, na captura do sujeito. Assim, pretendemos mostrar, à luz da AD, que o discurso trágico na

³⁰ Chicuta, personagem da letra *Ana Rosa* (Tião Carreiro e Pardinha), analisada no Terceiro Capítulo, no item 3.2.3.

moda de viola não desvenda a universalidade de um sentido, mas nos mostra que sentidos são produzidos com a tragicidade na linguagem em funcionamento.

Queremos por fim, afirmar que desde a década de 30 a moda de viola veiculou esses discursos, trágicos ou não, sobre essas existências-relâmpagos, com suas misérias, suas dores, seus anonimatos, que dizem muito sobre si e sobre nós, por meio dos discursos que nos reanimam, iludem, oprimem, excluem e nos constituem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Max; Horkheimer, Theodor W. *A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas*. In. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDRADE, Mario de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Oswald. *Obras completas: do Pau-Brasil à Antropologia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BAKHTIN, M. M. (1997). *Estética da Criação Verbal*. 2ª Ed. Tradução feita a partir da edição francesa. (Original 1920-1974) Trad. De M. H. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, José D'Assunção. "Representações e práticas sociais: discutindo o diálogo das duas noções no âmbito da História Cultural Francesa", in: SANTOS, M.; BORGES, V. R. (Orgs.) *Imaginário e Representações: entre fios, meados e alinhavos*. Uberlândia: Aspectus, 2011.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2012.
- BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BRITO, Cristiane Carvalho de Paula. *Vozes em embate no discurso do sujeito professor-de-língua(s)-em-formação*. Campinas, SP [s.n.], 2009. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/lep/arquivos/dissertacoes_e_teses/tese_cristianecarvalho.pdf> acessado em 03 de julho de 2013.
- BRUNO, Ernani Silva. *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. Volume 5. São Paulo, Edusp, 2001.
- CALDAS, Wandenyr. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1979.
- CAMARA CASCUDO, Luis da. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 2012.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 20ª ed. São Paulo: Loyola, 2010.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ditos e escritos*, volume IV: estratégia, saber-poder. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel de Barros da Motta; trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b.

_____. *História da loucura: na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012c.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8ª ed.. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 24ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012d.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: textos selecionados*. Trad. Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Icone, 2012.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. São Paulo: 4ª ed., Cia Editora Nacional. 1940.
- NEPOMUCEMO, Rosa. *Música Caipira da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. 5ª ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Volume 3. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 6ª ed. Campinas: Pontes, 2012.
- _____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 4ª ed. Campinas: Educamp, 2009.
- PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Introdução. p. 07-38. In: PIOVEZANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (Orgs.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987.
- SANT'ANNA, Romildo. *A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira*. 2ª ed.; São Paulo: Arte e Ciência, 2009.
- SCHELLING, Friedrich von Werke. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki; São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- STAFUZZA, Grenissa; GÓIS, Marcos Lúcio de Sousa. *Apontamentos sobre a Análise do Discurso e suas práticas*. In: GONÇALVES, Adair Vieira; GÓIS, Marcos Lúcio de

Sousa. Ciências da Linguagem: o fazer científico? Vol. 2. Campinas: Mercado de Letras (no prelo).

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VEYNE, Paul. Foucault: seu pensamento, sua pessoa. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VILELA, Ivan. *A Viola*. Texto publicado na página oficial do autor. Copyright © 2008-2009. www.ivanvilela.com.br, Disponível em <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf> Acesso em 01 de julho de 2013.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- Alvarenga e Ranchinho. [S.I]³¹ Disco N° 13.271 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1952. Faixa A.
- Alvarenga e Ranchinho. [S.I] Disco N° 34149 (78 rotações), São Paulo: Víctor, 1937. Faixa A.
- Alvarenga e Ranchinho. [S.I] LP N° 1.201.453 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1960. Faixa 05.
- Belmonte e Amaraí. *Saudade de Minha Terra*. LP106.0004, São Paulo: RCA Camden, 1967. Faixa 06.
- Camões & Camargo. *Fio de barba*. LP 552.404.056-A, GGLP São Paulo, 1979. Faixas 05 10.
- Camões & Camargo. *Vol 02*. LP. GGLP-081, São Paulo: Globo Gravações, 1988. Faixa 05.
- Chrystian & Ralf. *Quebradas da noite*. LP N° 306.6035, São Paulo: Premier/RGE, 1983. Faixa 11.
- Goiano & Paranaense. *A voz do cantador*. CD W562.9043, Rio de Janeiro: Chantecler, 1996. Faixas 03 e 11.
- Goiano & Paranaense. *Minha vida minha luz*. CD W 932.832, Rio de Janeiro: Unimar Music, 2003. Faixas 02 e 13.
- José Fortuna e Pitangueira. [S.I] Disco CB -15.151 (78 rotações), Recife: Mocambo, 1957. Faixa A.
- José Fortuna e Pitangueira. [S.I] Disco CB-10047 (78 rotações), Recife: Mocambo, 1954. Faixa A.
- José Fortuna e Pitangueira. [S.I] Disco N° 14.438 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1959. Faixa A.
- José Fortuna e Pitangueira. [S.I] Disco N° 14.446 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1959. Faixa A
- José Fortuna e Pitangueira. [S.I] Disco N° 14.473 (78 rotações), Rio de Janeiro: Odeon, 1959. Faixa B

³¹ Sem Identificação.

José Fortuna e Pitangueira. [S.I] LP N° 75.121, São Paulo: Rodeio/WEA, 1980. Faixas 01 e 04.

José Fortuna e Pitangueira. *O sertão canta*. LP N° 14.446. Recife: Mocambo, 1959. Faixa 07.

Lourenço e Lourival. *A cruz que carrego*. LP 2.11.405-180, São Paulo: Chantecler, 1977. Faixa 01.

Lourenço e Lourival. *Franguinho na panela*. LP 3.22.306-678: Chantecler, 2000. Faixa 14.

Lourenço e Lourival. *Leão ferido*. LP 2.11.405-656, São Paulo: Chantecler, 1984. Faixa 12.

Praião e Prainha. *Igrejinha da Serra* LP 2.26-411.094, São Paulo: Chantecler, 1963. Faixa 01.

Sulino e Marrueiro. [S.I] Disco N° 5.226 (78 rotações), Rio de Janeiro: Copacabana, 1954. Lado A.

Sulino e Marrueiro. [S.I] Disco N° 5.398 (78 rotações), São Paulo: RCA Víctor, 1955. Lado A.

Sulino e Marrueiro. [S.I] Disco N° 8.1530 (78 rotações), São Paulo: RCA Víctor, 1955. Lado A.

Sulino e Marrueiro. [S.I] Disco N° 80.1661 (78 rotações), São Paulo: RCA Víctor: 1956. Lado A.

Sulino e Marrueiro. [S.I] Disco N° 80.1697 (78 rotações), São Paulo: RCA Víctor: 1956. Lado B.

Tião Carreiro e Carreirinho. *Meu carro é minha viola*. LP CH3034, São Paulo: Chantecler, 1962. Faixa 07.

Tião Carreiro e Paraiso. *Viola divina*. LP 1.03.405.274, São Paulo: Chantecler, São Paulo, 1978. Faixa 11.

Tião Carreiro e Pardinho. [S.I] Disco 10.356 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1957. Lado B.

Tião Carreiro e Pardinho. *Abrindo caminho*. LP CH3247, São Paulo: Chantecler, 1971. Faixa 10.

Tião Carreiro e Pardinho. *Boi soberano*. LP CH 3125, São Paulo: Chantecler, 1966. Faixa 02.

Tião Carreiro e Pardinho. *Casinha na serra*. LP CH 3055, São Paulo: Chantecler, 1963. Faixas 05 e 12.

Tião Carreiro e Pardinho. *Em tempo de avanço*. LP CH3204, São Paulo: Chantecler, 1969. Faixa 04.

Tião Carreiro e Pardinho. Hoje eu não posso ir. LP CH8006, São Paulo: Chantecler, 1972. Faixa 04.

Tião Carreiro e Pardinho. *Linha de frente*. LP CH 3066, São Paulo: Chantecler, 1964. Faixa 06.

Tião Carreiro e Pardinho. *Modas de viola classe "A"*. Vol. 2. LP 1.71.405.582, São Paulo: Chantecler, 1974. Faixa 01.

Tião Carreiro e Pardinho. *Modas de viola classe "A"*. Vol. 03. LP 1.71.407.418, São Paulo: Chantecler, 1981. Faixa 07.

Tião Carreiro e Pardinho. *Pagode na praça*. LP CH 3134, São Paulo: Chantecler, 1967. Faixas 09 e 11.

Tião Carreiro e Pardinho. *Rancho dos ipês*. LP CH 3172, São Paulo: Chantecler, 1967. Faixa 04.

Tião Carreiro e Pardinho. *Som da terra*. Vol 3. CD 7.499.844, São Paulo: Chantecler, 1994. Faixa 07.

Tião Carreiro e Pardinho. *Viola cabocla*. LP CALP8046, São Paulo: Chantecler, 1973. Faixa 02.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 106(78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1959. Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 111(78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1958. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 15.795 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1947. Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 15.796 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1947. Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 15.923 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1948. Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.026 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1949. Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.092 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1949.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.114 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1949.
Faixas A e B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.234 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1950.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.394 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1951.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.452 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1951.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.466 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1951.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.581 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1952.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.623 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1952.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.788 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1951.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.834 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1953.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.902 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1954.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 16.922 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1954.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 17.135 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1955.
Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 17.250 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1956.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 17.289 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1956.
Faixas A e B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 17.427 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1957.
Faixa A.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 17.531(78 rotações), São Paulo: Continental, 1957. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 176 (78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1959. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 393(78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1960. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 61.046 (78 rotações), São Paulo: Philips, 1960. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 616(78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1963. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° 623(78 rotações), São Paulo: Continental CS, 1963. Faixa B.

Tonico e Tinoco [S.I] Disco N° N° 16.655 (78 rotações), São Paulo: Continental, 1946. Faixa A.

Tonico e Tinoco. *33 anos*. LP1.03.405.196, São Paulo: Continental, 1975. Faixa 05.

Tonico e Tinoco. *A dupla coração do Brasil*. LP C3114, São Paulo: Continental, 1960. Faixa 11.

Tonico e Tinoco. *A saudade vai*. LP C6012, São Paulo: Continental, 1961. Faixa 04.

Tonico e Tinoco. *Cantando para o Brasil*. LP 630.420, São Paulo: Philips, 1963. Faixa 11.

Tonico e Tinoco. *Luar do sertão*. LP 2.11.405.696, São Paulo: Continental, 1971. Faixa03.

Tonico e Tinoco. *Obrigado a matar*. LP CH3104, São Paulo: Chantecler, 1965. Faixa 01

Tonico e Tinoco. *Rei dos pampas e Criminoso*. LP C16.114, São Paulo: Chantecler, 1965. Faixa 02.

Tonico e Tinoco. *Tonico e Tinoco no cinema*. LP 630.479, São Paulo: Philips, 1963. Faixas 05 e 09.

Vieira e Vieirinha. [S.I] Disco N° 16904 (78 rotações), São Paulo: Continental. Faixa B

Vieira e Vieirinha. [S.I] Disco N° CH10412 (78 rotações), São Paulo: Continental. Faixa A

Vieira e Vieirinha. *Boiadeiro de Goiás*. LP N° 1.03.405.177, São Paulo: Continental, 1975, Faixa 12.

Vieira e Vieirinha. *Garça branca*. LP CH3107, São Paulo: Chantecler, 1966. Faixas 02 e 12.

Vieira e Vieirinha. *Silêncio do berrante*. LP CH 3089, São Paulo: Chantecler, 1965. Faixa 06

Vieira e Vieirinha. *Vieira e Vieirinha com os catireiros de São Simão*. LP N° 1.03.405.250, São Paulo: Continental, 1977. Faixa 09.

Zico e Zeca. [S.I] Disco CB-10062 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1954. Lado B.

Zico e Zeca. [S.I] Disco CB-10076 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1954. Lado A.

Zico e Zeca. [S.I] Disco CB-10166 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1955. Lado B.

Zico e Zeca. [S.I] Disco CB-10196 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1955. Lado A.

Zico e Zeca. [S.I] Disco CB-10342 (78 rotações), Rio de Janeiro: Colúmbia, 1957. Lado A.

Zico e Zeca. *A caneta e a enxada*. LP CB37065, Rio de Janeiro: Colúmbia, 1959. Faixa 07.

Zico e Zeca. *Aquela carta*. LP CH3130, São Paulo: Chantecler, 1966. Faixa 11.

Zico e Zeca. *Boiadeiro de Goiás*. Moda de viola vol. 01. LP 1003, São Paulo: Gravações Tocantins, 1981.

Zico e Zeca. *Do lado que o vento vai*. LP CH3173, São Paulo: Colúmbia, 1968. Faixa 12.