
 *
 * O DISCURSO AMOROSO DA CNAD MFB *
 *
 * selene santa rosa macleira e guimarões *
 *

Dissertação apresentada ao
 Departamento de Linguística
 do Instituto de Estudos da
 Linguagem da Universidade
 Estadual de Campinas como
 requisito parcial para a
 obtenção do título de
 Mestre em Linguística.

*Este exemplar é a reprodução final da tese de
 licenciatura por Selene Santa Rosa Macleira e Guimarões
 e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/06/89.*

CAMPINAS - SP

1988

et al.

UNICAMP
 BIBLIOTECA CENTRAL

*Profa. Dra. LENI DE LORDES POICINELLI ORLANDINI
 orientadora*

Para João e Mariza,

experiências fundamentais de amor

Para Paulo Roberto e João Luiz,

experiências desafiadoras de amor

Agradeco à Capos e ao Copy,

pelo apoio financeiro fornecido.

Agradeco a todos os amigos, especialmente a Maria,
cujo interesse e estímulo foram condições
de possibilidade deste trabalho.

Agradeco, particularmente, a Eni Pulcinelli Orlandi,
pela orientação firme e nunca autoritária,
pela relação de respeito e carinho,
sem as quais esse trabalho, certamente,
não teria se constituído.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo do **Discurso Amoroso da Música Popular Brasileira** dentro da metodologia proposta pela Análise de Discurso.

Inicialmente, abordo a questão da seleção do corpus pois é através de sucessivas e **significativas** filtragens que este se delimita.

Estudando, então, discursivamente, as letras de **sambas líricos-amorosos** e **sambas-canções**, de Atauífo Alves e Lupiscínio Rodrigues, procuro investigar **como**, através da figura da **mulher**, objeto amoroso, **presença constante e ausência inevitável**, se constrói a **identidade** do sujeito amoroso.

Na tentativa de deslocar o **tema amoroso** como "mera banalidade", lugar tão somente do **mesmo**, da reprodução, e demonstrá-lo, ao contrário, como possibilidade de ruptura, de transformação, busco descrever, a partir de determinados conceitos teóricos estabelecidos pela Análise de Discurso, a relação que se pode observar entre **discurso amoroso da MPB** (enquanto discurso pertencente a um grupo social dominado) e **discurso científico** (enquanto discurso pertencente a um grupo social dominante); isto porque, revestindo-se o **tema amoroso** de uma função estruturante, importa sobretudo ao **discurso amoroso** o compromisso da explicação, da descrição, da definição, enfim, da **organização** de um "eu", identidade representativa de uma cultura dominada.

É ainda no quadro dessa preocupação a respeito da **relação de forças** (conflito ideológico) entre grupos sociais distintos, constitutiva de seus discursos, que se insere, e se desenvolve, a discussão sobre as condições sócio-históricas de surgimento do **samba** e **samba-canção**; pois que a determinação do que vem a ser **produção popular**, de um grupo a outro, participa **significativamente** do dizer amoroso da MPB.

AUTOR: Selene Santa Rosa Macieira e Guimarães

ORIENTADOR: Eni Pulcinelli Orlandi

O DISCURSO AMOROSO DA (NA) MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

INTRODUÇÃO

I.1. A Escolha do Corpus

- 1.1.1. O primeiro recorte: a opção por determinada modalidade de MPE
- 1.1.2. O segundo recorte: a opção por uma determinada época
- 1.1.3. O terceiro recorte: a seleção de certos compositores
- 1.1.4. O quarto recorte: a. a seleção de certas músicas de cada compositor escolhido
b. a determinação da quantidade de músicas selecionadas.

I.2. A MPE

- 2.1. O Modo de constituição da MPE
- 2.2. A constituição do samba e do samba-canção dentro do quadro da MPE

II.1. Apresentação da Análise e Exposição das Propostas Teóricas da Análise do Discurso Utilizadas

- 1.1. O Discurso malandro
- 1.2. O Discurso malandro e o Discurso amoroso
- 1.3. O Quadro teórico referencial
- 1.4. O Discurso amoroso

CONCLUSÃO

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

“.....
E assim essa bola achatada
que chamam mundo prossegue a rodar
e o amor continua o mistério
que nem a ciência consegue explicar
.....”

“Os Beijos Dela” - LR

“.....
Que pode uma criatura senão,
entre criaturas, amar?
.....”

“Amar” - CDA

Não se escolhe um determinado objeto de estudo, em detrimento de tantos outros possíveis, sem um motivo. Muito menos se escolhe o objeto de estudo de uma dissertação de mestrado sem um motivo **muito** forte visto que muito tempo de nossa vida (essa nossa vida tão preciosa) passa a ser gasto em função de tal estudo.

Assim, a tão falada, discutida e desejada "neutralidade ou objetividade" científica, já na escolha mesma de um certo objeto de estudo, se encontra posta em questão. A opção por um dado objeto de estudo tem, a meu ver, raízes na própria vida pessoal de quem se propõe a estudar tal assunto. E não poderia, realmente, ser de outro modo - principalmente, quando se trata de estudos na área das ciências humanas.

Para se desenvolver um estudo, é necessário grande parcela de interesse, curiosidade, questionamentos, dúvidas, problemas que são, a meu ver, gerados e alimentados a partir da experiência de vida e visão de mundo próprias a cada um de nós.

Assim, ao invés de ignorar, ou mesmo tentar disfarçar, o motivo mais forte deste trabalho, decido por começar pela exposição mesma deste.

Os versos de Drummond, destacados acima em epígrafe, condensam, exemplarmente, o que tem sido a minha mais séria e profunda indagação e perplexidade em relação à vida - a este fato (e os adjetivos aqui seriam infindáveis e insuficientes) de existirmos. Existirmos em solidão e, simultaneamente, em sociedade. A rede complexa de relacionamentos (cujos matizes são tão infinitamente variados em extensão, profundidade e qualidade) que se estabelece entre as pessoas é, no m/-

nimo, fascinante e instigadora. Observar, pensar, estudar, buscar, enfim, entender e explicar **o-que** move as pessoas umas em direção às outras e como, afinal, elas se encontram e desencontram é tarefa que há muito me interessa e apaixona.

Como o intercâmbio da gama de emoções e interesses que se dá entre as pessoas se estrutura, basicamente, na e pela linguagem, uma investigação destas relações que pretenda se aprofundar e que, portanto, se quer sistemática, passa, necessariamente, acredito, pela reflexão sobre a linguagem. É, então, por esta via de preocupação que eu chego aos estudos linguísticos. E me detenho, mais particularmente, na área da Análise de Discurso, já que é a área, por excelência, que promove este enfoque: o de que a linguagem nunca foi, nunca será, uma construção neutra, pois que se faz exatamente como espaço, palco das negociações humanas em sua barganha de relacionamentos.

"Que pode" - pergunta ainda o poeta - "o ser amoroso, sozinho, em rotação universal, senão rodar também, e amar?"

e encontra eco nos versos de Lupiscínio Rodrigues

"e assim essa bola achatada
que chamam mundo prossegue a rodar"

que continua

"e o amor continua o mistério
que nem a ciência consegue explicar"

Encontro, assim, de saída, no bojo mesmo de meu material de estudo, uma crítica tão forte quanto explícita ao meu próprio projeto de trabalho. Embora tentando nunca perdê-la de vista, eu insisto e, de fato, a coloco como referência controladora e desafio.

Tendo, então, a motivação e a provocação acima expostas como pano de fundo, elejo como objeto de minha investigação o **discurso amoroso**, isto é, o discurso que, falando do amor, sexo, desejo, relação homem/mulher, etc., vai compondo o próprio sentido do que seja o amor, o sexo, o desejo, o prazer, etc.. Assim como são os diferentes discursos **sobre** a loucura que instituem **o-que**, afinal, é considerado "loucura" (Foucault, 1971).

Escolho para corpo concreto desta reflexão letras de samba, uma vez constatado o fato de que uma das regularidades temáticas mais evidentes deste vem a ser, exatamente, o cantar do sexo e do amor.

A música popular se revela um lugar privilegiado tanto para se flagrar a pertinência dos conceitos propostos pela Análise de Discurso (como, por exemplo, a própria noção de discurso como um continuum ilimitado ou, ainda, as condições de produção de um discurso como constitutivas deste, etc.) como para se pensar o discurso amoroso, isto é, o modo pelo qual é estruturado/definido o que seja o "amor".

Parece-me que a grande dificuldade em decidir sobre onde principiar, onde cortar, onde começar um discurso sobre o discurso amoroso da música popular brasileira, se deve, exatamente, a esta constituir-se assim como uma imensa e inextricável colcha de crochê cujos diferentes pedaços foram costurados uns aos outros de tal modo que o que, afinal, se tem é um ponto seguindo o outro. Assim como está na própria natureza do conto o ser aumentado um ponto toda vez que é contado (pois é cada ponto acrescentado que, de fato, faz o conto), assim uma canção se encontra sempre amarrada, não apenas para a frente como para atrás e dos lados também, a outras canções. Difícil é começar a caminhar neste emaranhado de pontos.

Tomando, portanto, a Música Popular Brasileira como objeto de estudo e inscrevendo-se este trabalho no interior do quadro teórico da Análise de Discurso, torna-se necessário, a meu ver, uma exposição em duas etapas, a saber:

- a primeira, também dividida em dois pontos,
 - . o primeiro, a propósito do próprio modo de constituição da Música Popular brasileira, e
 - . o segundo, a propósito da situação particular do samba (e do samba-canção como caso especial do samba) dentro deste quadro

e que constitui o item I.2 deste trabalho; e

- a segunda exposição, acerca das propostas teóricas da Análise de Discurso utilizadas será apresentada simultaneamente ao desenvolvimento da análise, pois é a partir do próprio material em estudo que se escolhe esta ou aquela via de análise assim como, também, é neste momento que muitos conceitos são recolocados, ampliados, etc.. Este duplo movimento constitui a segunda parte do trabalho.

Como, porém, antes de iniciar estas exposições assim como a apresentação da análise propriamente dita, é necessário explicitar a determinação do corpus sobre o qual esta se desenvolverá, tal exposição constitui, assim, o item I.1 deste trabalho. Isto porque, falar sobre qual vem a ser exatamente o corpus escolhido, o porquê mais minucioso deste, e de como se deu sua constituição é, de fato, um passo determinante para este trabalho, pois grandes e decisivos foram os cortes realizados para sua elaboração. Neste sentido, podemos dizer que assim como num trabalho de escultura os primeiros cortes já cavam uma certa forma no material talhado assim também a própria escolha da

demarcação dos limites do material a ser analisado (que poderia ser outra) já dá uma certa feição ao trabalho, já o encaminha em certa direção.

1.1. A Escolha do Corpus

Para chegar à seleção de músicas que o compõem tal qual, ~~quatro grandes recortes~~ foram efetuados, recortes estes que passo a expor.

1.1. O Primeiro Recorte: a opção por determinada modalidade da MPB

Assim que nos propomos a produzir um trabalho que tome a Música Popular Brasileira (MPB) como matéria de sua reflexão já nos assalta uma primeira e surpreendente questão - o que vem a ser, exatamente, isto que sempre aceitamos tão facilmente chamar de MPB?

Logo no primeiro contato, verificamos que, longe de constituir uma unidade sólida e homogênea, o que chamamos "MPB" se revela um imenso "saco de gatos". Confrontamo-nos, então, a partir daí, com questões que exigem uma reflexão sobre a "tendência" de que fala Valter Krausche, em seu livro "MPB" (1983): a da constituição de um som e uma imagem ("a mistura de vozes") vendáveis, a MPB, para uma grande massa, uma grande mistura de ouvidos - o público brasileiro.

Em outras palavras, torna-se necessário considerar mais detidamente como se dá essa passagem: de manifestações musicais regionais diversas, em sua maioria aliadas a danças rituais que compõem um espetáculo de significação social enquanto coisa produzida e consumida por

determinados grupos, à instituição de uma Música Popular Brasileira, em cujo processo de produção já entra a indústria cultural (a indústria e o mercado fonográfico, o rádio, a tv, a imprensa) e cujo consumo se dá nacionalmente.

Constituindo-se, assim, a MPB de uma variedade de gêneros musicais, logo se colocam questões como: por que e de que maneira modalidades tão diferentes de músicas se organizam em um só conjunto sob este único rótulo - MPB? Que modalidades compõem esse conjunto e o que determina a escolha destas e o abandono de outras?

As respostas a estas e outras questões constituirão, como dito anteriormente, uma das partes introdutórias deste trabalho. No momento, importa apenas salientar que, sendo a MPB um conjunto musical heterogêneo, torna-se necessário um primeiro recorte, a saber: sobre que modalidade ou modalidades devo restringir minha atenção?

Entre o chorinho, a modinha, a valsa, o frevo, a canção, o lundu, o maxixe, a marcha, o samba, o baião, etc., optei pelo samba.

1.2. O Segundo Recorte: a opção por determinada época

O segundo recorte efetuado recai sobre a linha do tempo - assim, optando por estudar letras de samba, é, então, preciso decidir a época ou épocas da produção de sambas em que me deterei.

Dentro da história da constituição da MPB, o samba tem sua própria história e dependendo do momento focado desta história a sua problemática será uma ou outra. Um pequeno histórico da formação e evolução do samba se faz assim necessário e será, por isso, também elaborado mais à frente. No momento, quero apenas colocar que, entre

as grandes linhas epocais da produção de sambas, escolhi focalizar mais de perto minha atenção sobre as **décadas de trinta, quarenta e cinquenta**, embora sambas produzidos em outras décadas possam ser, eventualmente, discutidos.

Os sambas produzidos até fins da década de 50 são conhecidos como **"sambas da velha-guarda"** ou **"sambas tradicionais"** em oposição aos sambas produzidos a partir da década de 60 com a grande virada que se deu na música popular brasileira com a revolução da "Bossa Nova", como veremos posteriormente com mais cuidado.

1.3. O Terceiro Recorte: a seleção de certos compositores

O **terceiro recorte** se dá quanto à seleção dos compositores: que nomes, entre tantos nomes, conhecidos e desconhecidos, em termos de sucesso, escolher?

Para a explicação desta terceira opção, torna-se necessária uma volta às razões instigadoras deste trabalho.

Minha proposta de pensar o discurso amoroso via música popular brasileira tem seu ponto de partida no artigo (lido e trabalhado por mim ainda num dos cursos de literatura brasileira da faculdade), de Berlink, "Sossega Leão: algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular" (1976).

Neste artigo, Berlink estabelece uma tipologia sobre a mulher a partir da reflexão sobre diferentes letras de sambas que configuram uma "imagem feminina criada, desejada ou questionada pelo parceiro". Seu objetivo, neste estudo, é estabelecer uma tipologia do "ser mulher" e "ser homem" definidos por relações sociais "descritas" pelos

sambas. Na tipologia assim elaborada, três são as figuras femininas: "a mulher-doméstica", "a mulher piranha" e "a mulher onírica". Estas se encontram sempre acompanhadas por seus correlatos masculinos: "o homem rei do mundo", "o melandro" e "o homem solitário", respectivamente.

Este artigo é retomado e criticado por Luis Fernando M. Carvalho, em sua dissertação de mestrado, em literatura brasileira, pela PUC-RJ, de título "A Jura e o Critério da Platéia" (1978) sobre a obra de Ismael Silva. Seu objetivo é compreender/interpretar a obra poético-musical deste compositor popular. Interessado, portanto, na análise literária desta, Carvalho constata aí a presença insistente de uma temática amorosa, presença essa que chamou de "constante lírico-amorosa". Acredito poder elaborar a seguinte questão como uma das questões que estruturam, que regem, seu trabalho de análise.

De que modo é tratada essa "constante lírico-amorosa" por Ismael Silva?, isto é, qual vem a ser o seu peso real na constituição da linguagem poética da obra de Ismael?

O objetivo de seu estudo é demonstrar que, longe de significar um empobrecimento da linguagem poética do compositor ou "mera banalidade", como querem alguns críticos da MPB, a recorrência ao tema amoroso é, "pelo menos com relação aos sambas de Ismael", princípio estruturador, código organizador, da própria linguagem artística.

Para responder tal questão e alcançar seu objetivo, Carvalho recorre, como referência, ao artigo de Berlink, com uma dupla finalidade:

- 1º) verificar até que ponto esses tipos femininos são representados nos sambas de Ismael, e

2º) estabelecer diferenciações entre a tipologia em discussão e as novas configurações existentes, caso las houvesse, a partir do que passa à construção de sua própria análise.

Retomando o texto de Berlink, Carvalho o critica em dois pontos: este se ressentiria

1º) tanto "da falta de levantamento e análise mais exaustivos das letras dos sambas" (aliás, fato admitido pelo próprio autor quando afirma basear-se seu trabalho "num exame assistemático de letras de samba de autores e épocas distintas") o que, segundo Carvalho, torna suas observações "por demais padronizadas", e

2º) como de seus comentários procederem indistintamente de compositores situados diferentemente em termos de classe social.

Minha própria proposta de estudo começa a se estruturar a partir destas críticas, com as quais concordo, e da seguinte ressalva: quando afirma ser o tema amoroso mais que mero tema, princípio constitutivo da linguagem poética, Carvalho também afirma que assim é "pelo menos em relação aos sambas de Ismael".

Assim, propondo-me, num primeiro momento,

1º) investigar sistemática e mais exaustiva de letras de sambas - mas sambas produzidos por compositores representantes de uma mesma classe social e de um mesmo período - numa tentativa de formular generalizações sobre a mulher e a relação amorosa aí construídas, visto que é através destas que se organiza o discurso amoroso da música popular, busco chegar

2º) a verificação do peso dessa constante, com relação à obra de outros compositores de modo a tornar possível, talvez, uma generalização da afirmação mencionada acima - senão para a música popular como um todo, pelo menos para os sambas produzidos desde sua fixação como gênero de música carnavalesca, por volta do início da década de 30, até a virada efetuada pela "Bossa Nova".

A primeira hipótese, portanto, que sustento neste trabalho é a de que o tema amoroso se reveste, de fato, de uma função estruturante: muito mais que mero tema, é a espinha dorsal de um discurso que, dito amoroso (embora não deixe de fato de sê-lo), muito mais que do outro - do ser amado - fala de si mesmo.

Isto é, falando insistentemente, redundantemente, do outro, escorrego, quase que sem sentir, para falar de mim mesmo. O outro é o espelho sobre o qual vou desenhando a minha própria figura através do jogo das comparações das semelhanças e diferenças. Delimitando o espaço, a espessura, a forma do outro, o que na verdade tento estabelecer é a minha própria identidade. O discurso amoroso da música popular encobre, a meu ver, o longo e doloroso processo da construção, pelo autor, de sua própria identidade. A análise, portanto, passa a ter como seu objetivo destrinchar **como** se constrói tal identidade e **que** identidade, afinal, é esta.

A segunda hipótese que sustento é a de que essa identidade se constrói a partir de uma determinada relação, a imitação, que se estabelece entre Formações Discursivas (Pêcheux, 1969) pertencentes a grupos sociais distintos em que um se caracteriza como dominante e o outro como dominado.

Como consequência do jogo incansável de repetições e estereótipos, o canto **quase-sempre** o mesmo, girando sobre situações **quase sempre** as mesmas, mas já não mais as mesmas, o estudo do samba se revela um lugar privilegiado para o estudo da tensão que se dá entre o **mesmo** e o **diferente**, tensão esta constitutiva da linguagem (Orlandi, 1987).

Tais hipóteses vêm de encontro a minha outra preocupação na análise do material estudado, a saber: investigar que função a linguagem aí exerce/preenche, uma vez que se trata de linguagem em jogo - ainda que linguagem estruturada inextricavelmente em música e, portanto, em condições muito específicas.

Neste ponto, me ocorrem os comentários de Pierre Clastres, em seu livro "A Sociedade contra o Estado" (1978), sobre a função do canto entre os homens guaiáquis.

Segundo ele, o edifício cultural dos índios guaiáquis teria três suportes fundamentais, a saber: a troca dos bens (particularmente, a caça), a troca das mulheres e a linguagem como troca de mensagens - sendo a troca a própria essência do social.

Dadas as circunstâncias bem específicas de sua sociedade, os guaiáquis são obrigados, para a garantia desta, a um extremo rigor no cumprimento das trocas de bens e mulheres - o que acaba por gerar uma certa dimensão negativa destas funções, visto que se cria uma distância (habitada justamente pelo social) entre o homem, de um lado, e sua caça e mulher, do outro.

é esta "relação dupla e idêntica dos homens com a sua sociedade" ... "que define a relação singular dos caçadores" com a linguagem. Assim, "enquanto a relação do homem com a caça e as mulheres

consiste em uma disjunção que funda a sociedade, sua relação com a linguagem se condensa no canto em uma conjunção bastante radical para negar justamente a função de comunicação da linguagem e, ainda mais, a própria troca" (Clastres, *idem*).

Em outras palavras, a linguagem seria o único espaço em que é possível ao índio guaiáqui se recusar à troca. Tal exercício da linguagem proporciona um afrouxamento da tensão (de outro modo talvez insustentável) gerada pela exigência permanente da troca no espaço dos bens e das mulheres, isto é, da submissão do individual ao social. A linguagem se coloca, portanto, para os guaiáquis, como a única via de organização e afirmação de uma individualidade.

"O canto do caçador ... é assim para ele o momento de seu verdadeiro repouso no qual se vem abrigar a liberdade de sua solidão. Eis porque, caída a noite, cada homem toma posse do seu prestigioso reino, reservado exclusivamente a ele, onde pode enfim, reconciliado consigo mesmo, sonhar nas palavras o impossível "tête-a-tête" com sua própria pessoa" e, ainda,

"é pelo canto que ele chega à consciência de si mesmo como **EU** e ao uso desde então legítimo desse pronome pessoal. O homem existe **PARA-SI EM-LE-POUR** seu canto, ele mesmo é o seu próprio canto: eu canto, logo existo" (Clastres, *idem*).

Rejeitar a obrigação da troca, recusar o seu ser social, significa, assim, tentar escapar à própria condição: o desejo de não se reduzir ao social, a nostalgia de fugir a este, nasce justamente no conhecimento de "se saberem os homens atravessados e levados pela realidade do social".

O desejo, portanto, de abolir a condição humana se situa no âmago mesmo desta e "se realiza apenas como um sonho que se pode traduzir de múltiplas maneiras, ora como um mito, ora, como, entre os guaiaquis, como um canto".

E, como, afinal, tal sonho é realizado na linguagem do canto dos índios guaiaquis?

Segundo o autor, a "capacidade da linguagem de exercer funções inversas (uma função aberta de comunicação e uma função fechada de constituição de um ego) repousa sobre a possibilidade de seu desdobramento em **signo** e **valor**".

A linguagem desdobra-se em **signo** quando, utilizada como meio de comunicação, estabelece relações entre aquele que fala e aquele que escuta. Inversamente, a linguagem desdobra-se em **valor** quando, separadas de sua natureza de signos, as palavras não se destinam a nenhuma escuta, são elas mesmas seu próprio fim"; deixa de estabelecer relação entre falantes e ouvintes para assumir uma "pura posição de valor para um Ego" - aquele que as pronuncia - sem que, por isso, deixe de ser o lugar do sentido. "O sentido subsiste, desprovido de toda mensagem, e é em sua permanência absoluta que repousa o valor da palavra como valor" (Clastres, *idem*).

Assim, embora o canto dos guaiaquis possa ser compreendido, de fato ele nada diz, ou melhor, o que diz é que "a linguagem pode ser manejada por si mesma e que ela não se reduz à função que exerce: o canto guaiaquí é a reflexão em si da linguagem, abolindo o universo social dos signos para dar à eclosão do sentido como valor absoluto" ... "A disjunção da palavra e do signo no canto responde a disjunção do homem e do social para o cantor, e a conversão do sentido em valor

é a de um indivíduo em sujeito de sua solidão". Neste momento, o homem guaiáqui está mais preocupado em **celebrar** a linguagem do que em servir-se dela (Clastres, *idem*).

Acredito poder remeter à **ilusão_do_sujeito** (Pêcheux, 1969) as seguintes observações, feitas pelo autor, a respeito do canto dos guaiáquis:

"...os cantores aché, poetas nus e selvagens, que, dão à sua linguagem uma nova santidade, não sabem que o fato de todos dominarem uma igual magia das palavras ... dissipa então para cada um a esperança de conseguir sua diferença ..."

"...o que os cantos dos índios guaiáquis nos lembram é que ... não se pode deixar de respeitar as regras do jogo social, e que a fascinação de não participar dele conduz a uma grande ilusão".

Sem esquecer, é claro, as muitas e profundas diferenças que separam as **condições_de_produção** (Pêcheux, *idem*) de um lado, do canto dos índios guaiáquis e, de outro, a dos nossos compositores populares, encontro certos pontos comuns a ambos que me parecem bastante interessantes.

Assim, pareceu-me pertinente pensar alguns dos comentários de Pierre Clastres em relação à produção dos sambas que serão aqui analisados.

Antes, porém, é necessário retomar o trabalho de Carvalho (1978) no sentido de expor, de um modo bastante reduzido, suas conclusões sobre os itens 1º e 2º, referidos anteriormente e relembrados a seguir, para discuti-las em relação aos sambas em estudo.

Verificando até que ponto os tipos femininos propostos por Berlink se encontram representados no samba de Ismael (item 1º), o au-

tor constata a presença das duas categorias "mulher doméstica" e "mulher piranha". Não encontra aí, no entanto, a terceira categoria, "a mulher onífrica", uma vez que a síntese do esquema ou solução para o impasse do cotidiano, em Ismael Silva, não se dá, como quer Berlink, pela "procura solitária" de uma mulher ideal e, por isso, "onífrica".

Segundo Berlink, a **solidão**, exemplificada com um samba de Nelson Cavaquinho, não é nem situação permanente nem condição feliz, sendo a "busca" em sofrimento a sua característica fundamental.

A solução encontrada por Carvalho, em Ismael, é o abrir-mão total da mulher como objeto possível de prazer e conseqüente instauração do prazer sobre e a partir de si mesmo. E este é, grosso modo, o resultado da investigação quanto ao segundo item (estabelecer diferenciações entre a tipologia em discussão e as novas configurações existentes, caso as houvesse).

Opondo-se, desta forma, à categoria "homem solitário", cuja solidão é vivenciada como dor e tristeza, proposta por Berlink, Carvalho percebe a solidão, na obra de Ismael, como condição feliz, caracterizando-se, de fato, como **opção**. E coloca como "hipótese generalizadora (a ser confirmada em posteriores levantamentos dos textos da MPB)" o ser "a solidão raríssimas vezes cantada como condição feliz".

Seja a **solidão** cantada como condição feliz ou como condição de sofrimento, o que ressalta destas análises é a presença constante desta figura - a solidão. Trata-se sempre da solidão - presença marcante e talvez mesmo fundadora do próprio canto, isto é, a construção de uma espaço nomeado "solidão" parece ser o lugar de onde se pode cantar X ou Y. Talvez, o único espaço de onde é possível cantar.

A **solidão** se apresenta, portanto, como um dos pontos que unem o canto dos guaiáquis ao canto de nossos compositores. Este um dos passos de meu estudo: discutir a solidão como condição de produção do canto, ou ainda, de um certo uso da linguagem por aquele que canta.

A aparente diferença entre "cantar em solidão", caso dos índios guaiáquis, e cantar a solidão", caso dos nossos compositores populares, se desfaz no processo de análise, como veremos, pois mais que forjar a solidão amorosa para contagiar o ouvinte, levando-o a se reconhecer nessa solidão, instaurando uma relação de intimidade entre eles, o sujeito do discurso amoroso faz como o poeta que "finge que é dor a dor que deveras sente". Isto é, "canta a solidão" para, de fato, revelar-se "em solidão".

Na tentativa de se compreender aquilo que é cantado, três são as perguntas que logo se colocam, uma em seguida a outra:

a. a primeira: **o-que** é cantado? A esta pergunta, nossa resposta mais imediata é: o amor, a mulher. Aparentemente, a mulher - objeto amoroso desejável e, o mais das vezes, inalcançável - se coloca como a razão mais forte dos cantos. O motivo mais transparente;

b. quando olhamos mais de perto todo esse conjunto de cantos - a segunda pergunta que surge é - **como** aquilo que é cantado, no caso, o binômio amor/mulher, é cantado? A resposta agora já não é mais tão imediata. Exige mais atenção, mais reflexão. E constitui, de fato, um dos passos maiores da análise; e, finalmente,

c. quando nos aprofundamos ainda mais neste material - a terceira pergunta que nos ocorre é: mas, afinal, por que fazer música? por que compor, por que cantar? E, na investigação desta resposta, começa a se modificar aquilo mesmo que é cantado, ou seja, a nossa

primeiríssima resposta, tão facilmente dada, começa a se revelar um pouco mais complicada. Assim, começamos a desconfiar que o binômio mulher/amor, tão celebrado nos cantos masculinos, de fato, parece funcionar mais como pré-texto de um outro texto, a saber - o texto de si mesmo.

Ocorre-me, aqui, a história de Xerazade, comentada por Betty Milan, em seu livro "O Que é o Amor?" (1983). Em um dado momento, afirma a autora que "Xerazade não só o (sultão) conquistou mas é ainda hoje a figura mesma da sedução".

Uma vez descoberta a traição de sua esposa, Xariar, o senhor das índias, o sultão das "Mil e Uma Noites", se queria doravante inconquistável. Para isso, tendo mandado enforcar e decapitar a sultana e suas damas, desposa, a cada noite, uma mulher que manda enforcar na manhã seguinte. Assim, acredita ele, não corre mais o risco de ser enganado.

Na tentativa de evitar as inúmeras e sucessivas mortes de mulheres, Xerazade se oferece ao sultão como esposa de modo a poder colocar em ação um certo plano que elaborara. Assim, leva consigo sua irmã Dinarzade a quem cabe, antes do amanhecer, solicitar ao sultão que lhe permita ouvir, ainda uma vez, um último conto de Xerazade. Xariar, ao permitir que Xerazade fale - conte uma estória - se deixa, literalmente, **enredar**. Pois Xerazade, hábil contadora de estórias, interrompe sempre sua narrativa no momento mais interessante desta - momento em que o sultão mais se encontra preso à sua curiosidade de ouvir/conhecer os acontecimentos que se vão suceder - "o resto da estória". O sultão, caindo assim "vítima de sua própria curiosidade ... concede a Xerazade um dia, mil vezes um dia" (Milan, *idem*).

O que me interessa reter, aqui, desta estória é o fato de que é pelo uso da palavra que Xerazade vai tecendo o tempo de sua própria vida assim como o da vida de tantas outras mulheres. Cada dia, adiada sua execução em virtude do desejo não contido do sultão de ouvir o "resto" da estória, é uma vida salva. Isto é, através de sua fala, Xerazade esconjura a morte, afastando-a sempre para mais adiante.

O discurso, sendo inesgotável, pode gerar uma estória que efetivamente nunca alcance seu fim; o "resto de uma estória" pode sempre ficar devendo um outro "resto".

Portanto, enquanto falar, Xerazade permanecerá viva (e com ela, mil outras mulheres), estará salva.

Diz ainda a autora:

"Para suprimir todas as defesas há que ser só desejo, mostrar-se indefeso como aliás Xerazade. Que razões teria Xariar para resistir a esta mulher que faz dele a condição absoluta do desejo e por ele está disposta a morrer?" ...

"Já daí resulta a sedução perpetuada pela força da palavra que faz de Xerazade uma mulher única, à diferença das outras anteriores, todas idênticas, intercambiáveis da perspectiva do sultão".

Desta forma, é ainda a palavra que também aqui (como no caso do canto dos guaiaquís) organiza e revela a unicidade de Xerazade - sua individualidade. Entre tantas outras mulheres, sua diferença.

Xerazade fala; e vai assim tecendo a si mesma através de seus contos.

Nossos compositores cantam; e vão assim tecendo a si mesmos, enquanto indivíduos e enquanto indivíduos de determinado grupo social, através de seus cantos.

Chego, assim, a outro dos pontos que julgo comum aos cantos de nossos compositores e dos índios guaiakis: a questão da construção de uma individualidade, uma identidade. Parece que **solidão** (o primeiro ponto) e **individualidade** (o segundo ponto) são assim como dois lados de uma mesma moeda.

Embora pareça importar menos **o-que**, aparentemente, cantam do que aquilo que se esconde por trás do que é cantado, isto é, a significação do próprio ato de cantar, não é assim tão sem importância: de fato, o que cantam se reveste de uma importância muito grande, pois, afinal, não se pode perder de vista que se Xerazade detém o poder de tecer sua vida através do ato de contar histórias, ela apenas detém tal poder enquanto sua fala interessar o sultão (o dono do poder) **naquilo** que diz. Assim também nossos compositores: eles têm que jogar com o interesse dos donos do poder.

Diferentemente do cantor guaiaki a quem não interessa e não é necessário que alguém os escute a não ser ele mesmo - "objeto e sujeito de seu canto, o caçador dedica apenas a si mesmo o recitativo lírico" -, o compositor/cantor popular (assim como Xerazade) **precisa** interessar seu público naquilo que canta **paca-que-possa-continuar-cantando**. Seja este público maior, nacional (e aí é preciso interessar também aqueles que detém os meios de lançamento e divulgação de artistas), ou um público mais restrito, seu próprio grupo social. O interesse do outro parece, assim, colocar-se como condição mesma da produção de seu canto.

Para o compositor popular, portanto, se poderia talvez reorganizar do seguinte modo a equação referida mais acima:

- objeto e sujeito de seu canto, o compositor dedica o recitativo lírico não apenas a si mesmo mas também e **necessariamente** a seu público.

O cantor guaiáqui, quando se faz cantor, descarta o outro, recusando-se, deste modo, no plano da linguagem, ao exercício da troca. Ou seja, recusa a linguagem como troca de mensagem para cumprir a sua outra função, a saber: a instituição de um Ego (Clastres, 1978).

Diferentemente, o compositor popular, a meu ver, embora também construa uma identidade através de um certo uso da linguagem, jamais abole o outro. Pela contrário, o outro é a **condição** mesma de sua fala.

Isto porque, contrariamente ao que coloca Pierre Clastres, a linguagem não se reduz apenas a estas duas funções: "a função aberta da comunicação" e "a função fechada da constituição de um ego".

O funcionamento da linguagem se dá de modo muito mais amplo e complexo do que o estabelecido acima.

Deste modo, é possível a constituição de um Ego dar-se exatamente através da relação com o outro, relação esta que não se caracteriza tão somente como uma pura "troca de mensagens". Muito mais que meras "mensagens", "neutros conteúdos informativos", troca-se, ou melhor, elabora-se uma série de outros elementos, entre os quais, todo o conjunto de imagens de que fala Pêcheux (1969).

Assim, dependendo da imagem que eu, falante, faço do lugar social ocupado pelo meu ouvinte, dependendo da imagem que faço do assunto em discussão, dependendo da imagem que faço do meu próprio lugar social, e dependendo, finalmente, da situação em que nos encontramos, meu discurso será um ou outro.

Muito mais que "troca de mensagens", a linguagem funciona como demarcadora de terrenos, isto é, delimita espaços sociais.

E um "eu" somente se constitui em referência a tais espaços.

Volto, assim, a minha primeira hipótese: o discurso amoroso veiculado pelos sambas em estudo mais que celebrar o objeto amoroso - o ser amado - celebra, de fato, o próprio sujeito do amor - aquele que ama.

Em resumo:

Partindo, assim, da suposição inicialmente levantada por Carvalho (1978) em relação à obra poético-musical de Ismael Silva - considerar o tema amoroso não mais como mero tema e sim como elemento constitutivo da linguagem poética -, busco ampliá-la para um conjunto maior de compositores, referidos como representantes de um determinado gênero musical, o samba, de um determinado período da história deste, o samba tradicional.

Devo observar, no entanto, que, embora tomando como referência as hipóteses e conclusões teóricas elaboradas por este autor,

1º) o percurso de minha análise se fará por outros caminhos, teoricamente bem distintos (como não poderia deixar de ser visto nos-
 sos trabalhos pertencerem a diferentes áreas de estudo, ainda que próximas) assim como

2º) minha afirmação sobre o tema amoroso revelar-se mais que tema, princípio constitutivo de uma identidade necessária, ser, acredito, de qualidade bem diferente desta mesma (?) feita por ele. Isto porque enquanto seu trabalho elege como objeto de estudo a obra de um compositor particular, minha reflexão se faz sobre o conjunto maior dos sambas de um certo período, embora, como já dito e redito, repre-

sentados por um conjunto determinado de compositores. Em outras palavras, o meu objetivo final não é a interpretação das obras destes compositores, mas tomando estas como textos efetivos de um determinado tipo de discurso - o discurso amoroso - pensar o processo mesmo de sua significação.

Chego, assim, finalmente, à questão **de_que** compositores selecionar, meu terceiro recorte.

Mais uma vez o artigo de Berlink (1976) se coloca como ponto referencial e seleciono, num primeiro momento, 10 compositores, dentre os diversos compositores por ele mencionados, que pertençam mais ou menos à mesma geração, ao mesmo nível social, e cuja produção e sucesso tenha se dado mais ou menos no mesmo período de tempo. Esta é uma primeira tentativa de homogeneização do corpus com o qual se vai trabalhar.

É claro que a escolha poderia recair sobre outros compositores mas tem que se começar de algum lugar e preferi começar do interior do universo colocado pelo texto que, primeiro, deflagra esta reflexão. Assim, os dez compositores escolhidos se caracterizam, todos eles, como nomes conhecidos, isto é, nomes de sucesso. É interessante notar que assim como há certos escritores, e leitores, "competentes" (reconhecidos), os segundos legitimando, promovendo os primeiros (e talvez o processo da legitimação também funcione em sentido inverso), também há compositores conhecidos e compositores desconhecidos - em cujo sucesso (legitimação) ou não entra uma gama inteira de elementos; entre eles, o processo de filtragem da indústria e mercado fonográficos aliados aos meios de comunicação (rádio, tv, etc.), assim como a relação com o poder implicada necessariamente neste processo, não são,

certamente, dos menos importantes. Tais aspectos se evidenciam durante a discussão acerca do processo de constituição da MPB.

A partir da escolha dos compositores com os quais se vai trabalhar, dois tipos de levantamento são necessários:

a. o primeiro, biográfico: sobre cada compositor recolho diferentes dados biográficos, através de consultas e pesquisas em dicionários da música popular brasileira, livros, recortes de revistas e jornais do Arquivo do Almirante, no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro. A coleção da Abril Cultural, "MPB", também foi uma fonte muito útil tanto de consulta biográfica quanto de acesso a algumas músicas destes compositores.

Nas pastas individuais organizadas pelo Arquivo do Almirante, os recortes de jornais e revistas, em geral, datam da época da morte de cada compositor quando então a imprensa reserva grandes espaços para matérias que relembrem seu passado, seus sucessos, etc.. Mas também são encontrados recortes mais antigos sobre um ou outro show ou lançamento de novas músicas, etc..

Entre os dados assim recolhidos, encontra-se sempre uma relação das músicas (quase sempre as mesmas de artigo para artigo) que mais sucesso alcançaram em sua época. Faço, a partir daí, uma listagem destas que serão as primeiras de que procurarei conhecer a letra, e a melodia, caso a letra revelar-se pertinente à análise;

b. o segundo diz respeito às próprias músicas e divide-se, por sua vez, também em duas etapas: transcrição das letras e gravação. Embora tal ordem de ações possa parecer invertida, de fato, não está. Foi mesmo esta a ordem obedecida. Isto porque, em se tratando de pensar o discurso amoroso via as letras (e música) do samba tradi-

cional, interessava-me, sobretudo, aquelas que tivessem por tema explícito o amor. Como para ter acesso a ouvir ou gravar músicas no MIS, primeiro precisa-se escolher a música pelo título e número registrado no arquivo da seção responsável, torna-se necessário, antes de escolher tal ou tal música para gravar, conhecê-la. Desta forma, pode-se saber se estas devem ou não integrar o corpus - no caso, se falam ou não do amor. Conseqüentemente, pode-se decidir se interessa ou não sua gravação, uma vez que além de se pagar cada gravação pedida, o número de pedidos é limitado.

Embora ainda não tenha esgotado a descrição do terceiro recorte realizado para o estabelecimento deste corpus, chego, neste momento, ao seu **quarto_grande_recorte**.

- 1.4. O Quarto Recorte:
- a. a seleção de certas músicas de cada compositor escolhido
 - b. a determinação da quantidade de músicas selecionadas

Assim, da obra de um compositor, muitas vezes constituída de mais de duzentas músicas, **que** músicas selecionar e **em_que** quantidade são questões que precisam ser decididas.

1.4.a. A Seleção de Certas Músicas de Cada Compositor Escolhido

Essa primeira questão se resolve na medida que, tendo decidido pelo gênero musical - o samba - e pelo tema amoroso, as músicas que devo, primeiro, selecionar da obra de cada compositor em estudo são

aquelas que, sendo samba, também falem do amor. Assim, da obra completa (e completa aqui significa catalogada no Dicionário da MPB uma vez que existem sempre músicas inéditas ou não registradas) de cada compositor, destaquei **todos** os sambas produzidos até o fim da década de 50, e, destes, selecionei, em um certo número, aqueles que tomavam como tema o amor.

Da resolução da segunda questão - determinação deste "certo" número - tratarei um pouco mais adiante.

Voltando ao item b da descrição do terceiro recorte:

Para o conhecimento da letra das músicas, consultei partituras de cada compositor escolhido (que, em geral, trazem as letras), do acervo do Arquivo do Almirante. Primeiro, pesquisei todas as letras que compunham a primeira listagem elaborada, conforme mencionei mais acima. Em seguida, pesquisei as letras de uma outra listagem; desta vez, elaborada a partir da seleção sugestiva de títulos retirados da consulta às fichas individuais que o Arquivo do Almirante mantém das partituras que possui. Claro está que muitos destes títulos não tiveram suas letras copiadas, uma vez que ou o assunto da música não interessava à análise ou a letra não constava na partitura.

Outras músicas - letras e melodias - foram conseguidas através da compra e audição de discos e fitas assim como de gravações possuídas por amigos. Alguns destes discos, de 78 rpm, trazem gravações originais. A maioria, no entanto, encontrada mais facilmente no mercado é de gravação posterior, muitas vezes trazendo seu arranjo musical modernizado. Estas músicas são, via de regra, aquelas que maior sucesso alcançaram. Consagradas, tornam-se, obviamente, as mais conhecidas e, conseqüentemente, as que, ainda hoje, são procuradas e,

por isso, sempre reeditadas. Cria-se, assim, um círculo vicioso onde a reedição destas (e não de outras) músicas entra como uma afirmação de seu sucesso; colaborando na permanente projeção destas e reduzindo a elas a obra de um compositor, a indústria e o mercado fonográficos (assim como a montagem de eventuais shows ou reportagens) acabam por ajudar, fortemente, na produção de uma determinada imagem tanto da obra como do compositor.

Aconteceu, deste modo, um fato engraçado na constituição de meu material: tendo tido fácil acesso às músicas de sucesso via discos e fitas encontráveis e que, em geral, como disse, são de gravação não original, tive que optar por gravar, no MIS - e, portanto, em gravação original - aquelas músicas "desconhecidas" - músicas estas que, muitas vezes, tiveram sua projeção apagada exatamente pelo extremo e contínuo sucesso de outra e que, não encontráveis no mercado, só o são via MIS ou uma e outra coleção particular.

Era difícil desistir da gravação original justamente das músicas mais famosas não só por uma questão do trabalho em si - afinal, estas estariam em gravações de segunda, terceira ou mesmo quarta mão - como também por uma questão pessoal - afinal, **estas são** as mais famosas.

A partir daí se coloca uma via muito interessante de análise que fica como sugestão a ser explorada em um trabalho futuro: comparar estas duas levadas de músicas - as conhecidas, famosas, que, promovidas e reconhecidas oficialmente, fazem com que falar de tal compositor seja falar **destas** músicas àquelas que, não alcançando reconhecimento notório, jamais, ou pelo menos dificilmente, são associadas ao compositor em questão. E, a partir daí, pensar **por-que** umas são su-

cesso e outras não; **o_que**, afinal, faz com que umas se projetem assim tão fortemente enquanto outras caem no esquecimento e outras ainda jamais conseguem sequer isto - ou seja, não chegam nem ao menos a serem conhecidas para, em seguida, serem esquecidas.

Assim, a maioria das letras transcritas se encontra gravada, seja em gravação original ou não. Grande foi minha preocupação em conhecer letra e música dos sambas estudados pois, embora, é claro, minha análise recaia, basicamente, sobre as letras, a música constitui parte fundamental da significação destas e, como tal, não poderia ser desprezada, com risco de fracasso da análise pretendida.

Retomando o item 1.4., resta ainda dizer, em relação a **que** músicas selecionar, que assim como a **mulher** se apresenta constantemente como o objeto amoroso desejado por aquele que canta, também o **samba** (o próprio ato de dançar e cantar) se apresenta, muitas vezes explicitamente, como universo possível de prazer. Em vários momentos, de fato, mulher e samba parecem se confundir em um único objeto de amor e desejo. Assim, músicas que cantam o amor não só falam da mulher como também do próprio samba. E, por isso, em meu primeiro recorte sobre **o_que** selecionar, incluí tanto aquelas músicas que falam da mulher como aquelas que cantam o samba.

Confundindo, misturando, mulher e samba, aquele que canta, às vezes, os identifica e, outras, os opõe. O terceiro elemento que vem equilibrar ou desequilibrar (não sei bem) esse movimento é o **trabalho** que, desta forma, também será tomado como tema. Assim, as músicas que têm como tema o trabalho também foram consideradas como parte importante do corpus.

Nesse Jogo, uma galeria recorrente de figuras se constrói e da qual é necessário dar conta; assim, questões como o arrependimento, a traição, a fidelidade, a vingança, a saudade, o perdão, a ingrati-
dão, etc., são examinadas e discutidas.

Passo, agora, a expor a solução adotada quanto a **que** quanti-
dade de músicas selecionar da obra de cada compositor em estudo. Esta
questão constitui a **segunda parte do quarto recorte** efetuado. Decidir
sobre este problema é, claramente, decidir sobre a **representatividade**
do corpus elaborado.

1.4.b. A Determinação da Quantidade de Músicas Selecionadas

Assim, tendo em vista garantir uma boa representatividade do
corpus escolhido, utilizei para isto o método da repartição propor-
cional ou, conforme o caso, o mais proporcional possível.

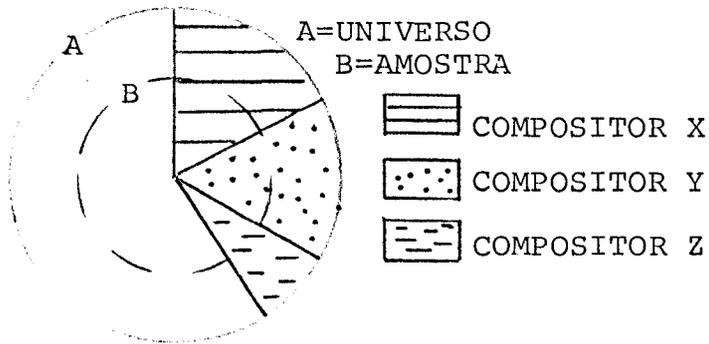
Dizemos "o mais proporcional possível" porque, em alguns ca-
sos, pode ocorrer, por exemplo, que uma certa partição proporcional
determine, de repente um número como 1,5 de músicas. E como decidir
por 1/2 música? Isto não fazendo nenhum sentido, a solução adotada
sempre é, e foi também aqui, arredondar e arredondar para mais. As-
sim, ainda seguindo o exemplo, ao invés de 1,5 músicas, temos 2 músic-
as, saindo, deste modo, de uma partição proporcional para uma parti-
ção "o mais proporcional possível".

O processo da repartição proporcional, ou o mais proporcional
possível, consiste em se repartir o número total de sambas estudados
proporcional, ou o mais proporcionalmente possível, ao número de sam-
bas de cada compositor. Ou seja, será estudado, para cada compositor,

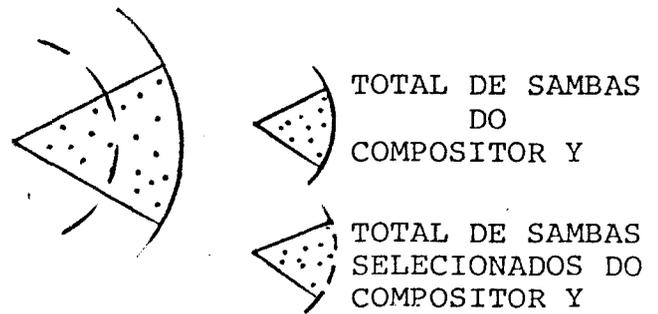
uma mesma fração de sambas, constituindo-se, assim, uma amostra auto-ponderada.

Assim, no gráfico abaixo, A é o universo, sendo B a amostra. Cada setor apresenta o número total de sambas de cada compositor e o número de sambas selecionados deste.

DISTRIBUIÇÃO DO NÚMERO TOTAL DE SAMBAS, POR COMPOSITORES



DETALHE DO SETOR DE Y



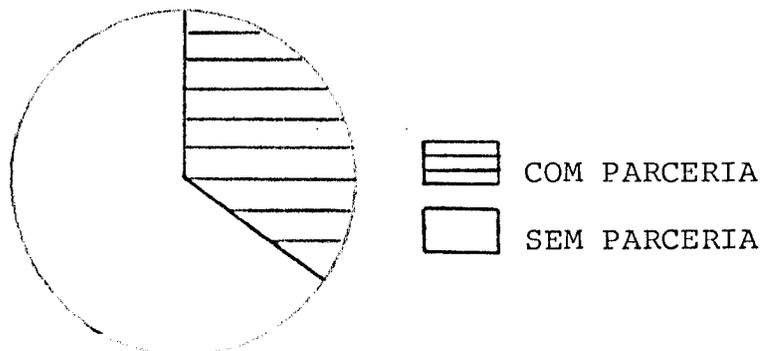
Deste modo, a fatia maior de A corresponde sempre à fatia maior de B, a uma menor fatia de A corresponde uma menor fatia de B, e assim por diante. Dizemos, por isso, tratar-se de uma "amostra auto-ponderada".

Uma amostra razoável em termos de representatividade estatística fica em torno de dez por cento do universo pesquisado. Neste estudo, decidi trabalhar com uma fração de amostragem da ordem dos vinte por cento de modo a garantir, ainda mais, sua representatividade.

A produção de sambas de cada compositor estudado se divide em sambas compostos (letra e música) apenas por ele e sambas compostos em parceria. Surge, aqui, um novo problema que precisa ser seriamente considerado visto que a parceira pertence ao processo mesmo da produção musical.

Uma representação disto pode ser vista no seguinte gráfico:

DISTRIBUIÇÃO DOS SAMBAS DO COMPOSITOR X, QUANTO À PRODUÇÃO



em que para cada compositor foi determinada a porcentagem de sambas compostos com e sem parceria.

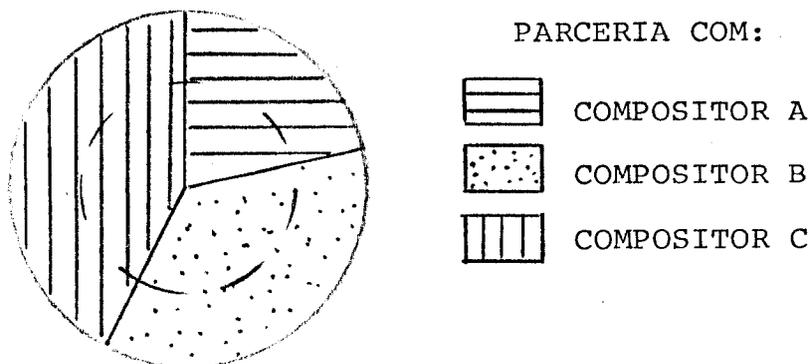
Obedecendo ao critério de escolha dos sambas, descrito acima (20% de cada compositor), foram escolhidos 20% dos sambas compostos em parceria e 20% daqueles compostos apenas pelo compositor.

Como, dentre os sambas compostos em parceria, algumas destas aparecem com mais frequência que outras, isto também foi levado em consideração no processo de escolha dos sambas para análise.

Por exemplo, se o compositor X compôs sambas em parceria somente com A, B e C, isso implicou em serem selecionados 20% dos feitos em parceria com A, 20% dos feitos em parceria com B e, finalmente, 20% dos feitos em parceria com C.

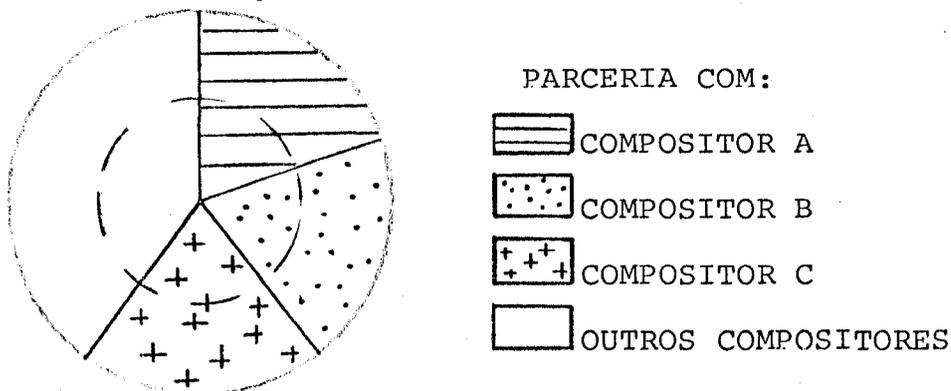
Graficamente, podemos representar:

DISTRIBUIÇÃO DOS SAMBAS COMPOSTOS POR X, EM PARCERIA



Como algumas das parcerias apresentam uma produção muito pequena de sambas cada uma, optei por reuni-las sob uma única categoria nomeada "outras". Do número total destas, foi retirada também uma amostra de 20%. Deste modo, se o compositor X, além de compor sambas em parceria com A, B e C, também apresenta outros parceiros de pequena produção cada um, o gráfico representativo desta situação seria o seguinte:

DISTRIBUIÇÃO DOS SAMBAS COMPOSTOS POR X, EM PARCERIA



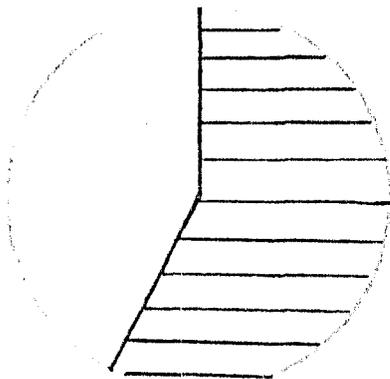
De posse, agora, do número mínimo de 20% da produção total de sambas de cada compositor que devo considerar, escolho, como dito anteriormente, aqueles sambas que, falando da mulher, do samba e do trabalho, estão falando do amor. Na escolha dos sambas da categoria "outras", decidi sempre pelos parceiros comuns aos vários compositores de modo a constituir uma população mais homogênea.

Nomeio em seguida os compositores escolhidos, retomando, assim, o item 1.3.

Dez foram os compositores selecionados, a saber: Ismael Silva, Noel Rosa, Haroldo Lobo, Herivelto Martins, Orestes Barbosa, Custódio Mesquita, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Ataulfo Alves e Lupiscínio Rodrigues.

Apresento, a seguir, os gráficos representativos de cada um deles:

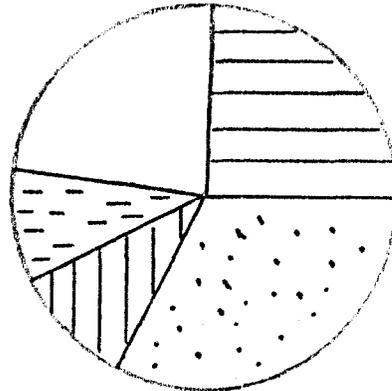
ISMAEL SILVA



 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA

TOTAL = 75 SAMBAS

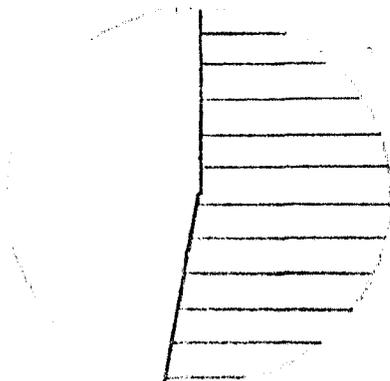
PARCERIA COM:



 FRANCISCO ALVES
 F. ALVES e NILTON BASTOS
 F. ALVES e NOEL ROSA
 NOEL ROSA
 OUTROS

TOTAL = 40 SAMBAS

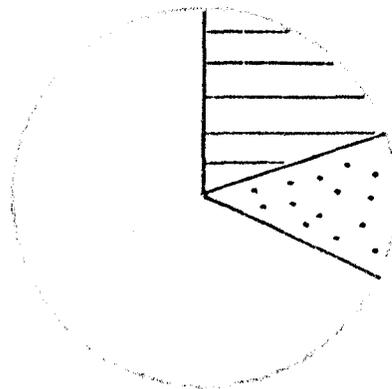
NOEL ROSA



 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA

TOTAL = 139 SAMBAS

PARCERIA COM:

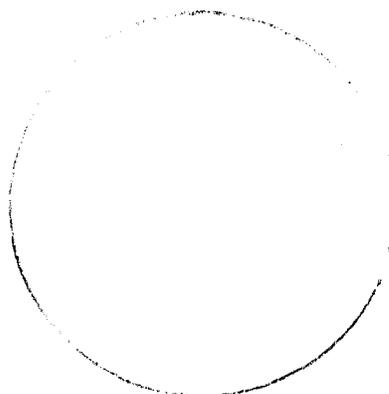
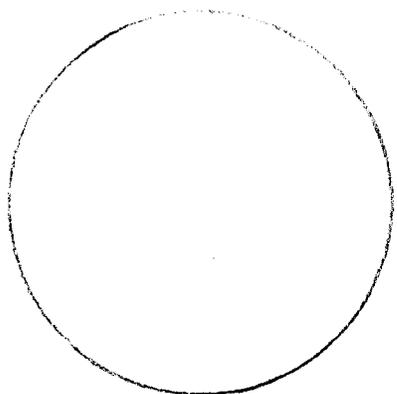


 VADICO
 ISMAEL SILVA E FRANCISCO ALVES
 OUTROS

TOTAL = 73 SAMBAS

HAROLDO LOBO

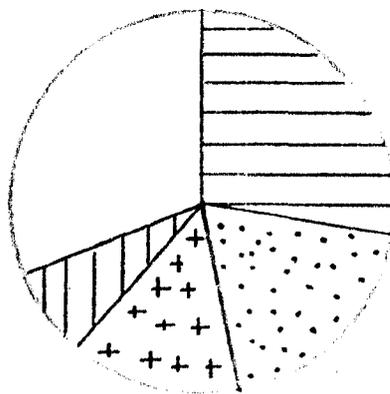
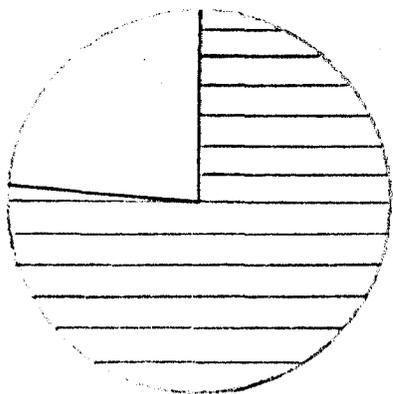
PARCERIA COM:



OBS: O DICIONÁRIO DA MPB NÃO TRAZ A LISTAGEM DA OBRA COMPLETA DESTE COMPOSITOR.

HERIVELTO MARTINS

PARCERIA COM:



 COM PARCERIA

 SEM PARCERIA

TOTAL = 213 SAMBAS

 BENEDITO LACERDA

 PRÍNCIPE PRETINHO

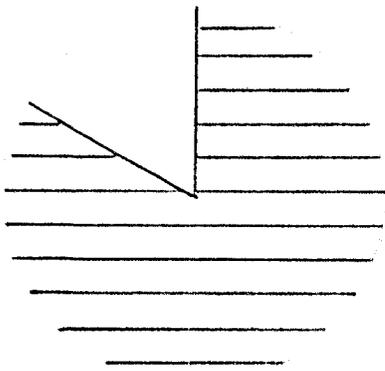
 DAVID NASSER

 OUTROS

 NELSON GONÇALVES

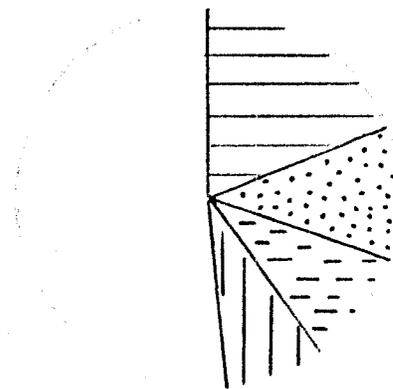
TOTAL = 161 SAMBAS

ORESTES BARBOSA



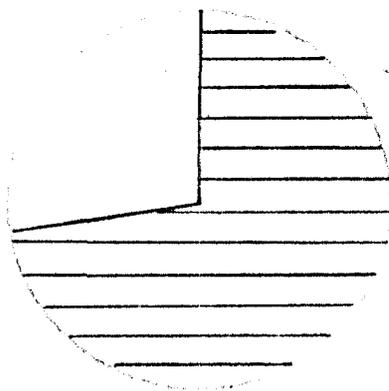
 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA
 TOTAL = 25 SAMBAS

PARCERIA COM:



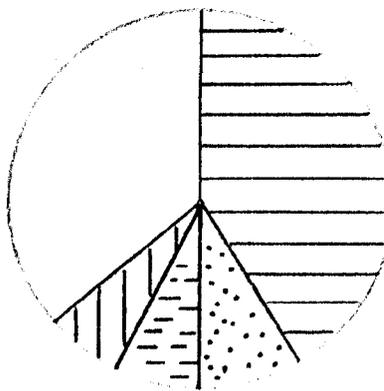
 W. BATISTA
 J. TOMÁS
 ARI MONTEIRO
 SILVIO CALDAS
 OUTROS
 TOTAL = 21 SAMBAS

CUSTÓDIO MESQUITA



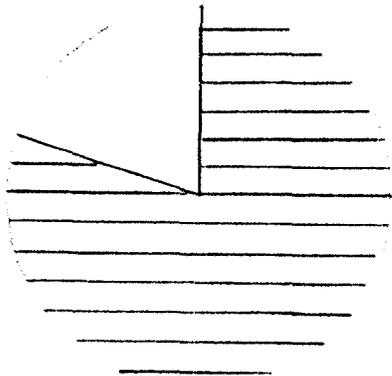
 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA
 TOTAL = 43 SAMBAS

PARCERIA COM:



 EVALDO RUI
 DAVID NASSER
 PAULO ORLANDO
 LUIZ PEIXOTO
 OUTROS
 TOTAL = 30 SAMBAS

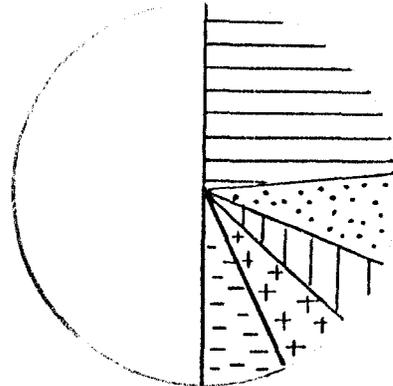
GERALDO PEREIRA



 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA

TOTAL = 78 SAMBAS

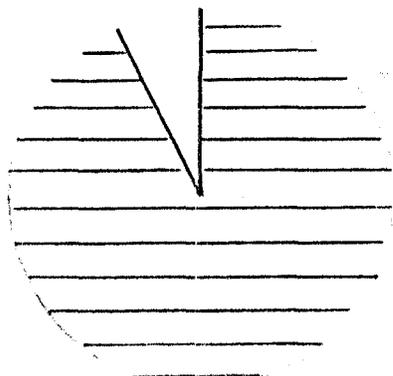
PARCERIA COM:



 ARNALDO PASSOS
 ARI MONTEIRO
 ELPIDIO VIANA
 AUGUSTO GARCEZ
 J. BATISTA
 OUTROS

TOTAL = 66 SAMBAS

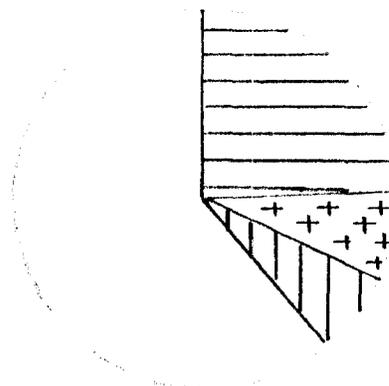
WILSON BATISTA



 COM PARCERIA
 SEM PARCERIA

TOTAL = 213 SAMBAS

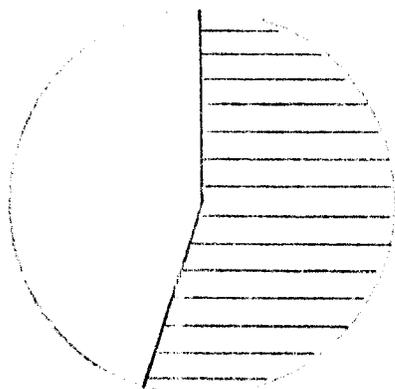
PARCERIA COM:



 JORGE DE CASTRO
 HAROLDO LOBO
 ATAU LFO ALVES
 OUTROS

TOTAL = 203 SAMBAS

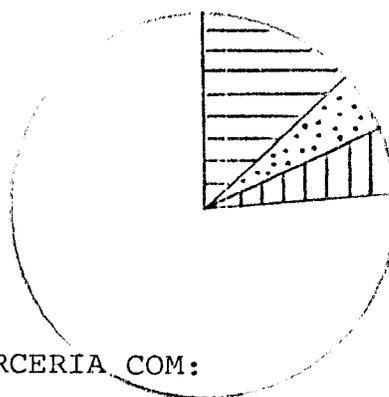
ATAULFO ALVES



 COM PARCERIA

 SEM PARCERIA

TOTAL = 208 SAMBAS



PARCERIA COM:

 WILSON BATISTA

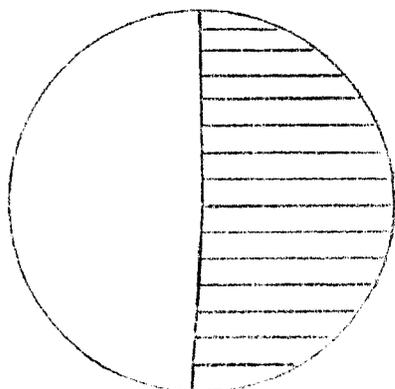
 MARIO LAGO

 CLAUDIONOR CRUZ

 OUTROS

TOTAL = 126 SAMBAS

LUPISCÍNIO RODRIGUES



 COM PARCERIA

 SEM PARCERIA

TOTAL = 65 SAMBAS

PARCERIA COM:

 FELISBERTO MARTINS

 ALCIDES GONÇALVES

 RUBENS SANTOS

 OUTROS

TOTAL = 33 SAMBAS

Uma vez levantado e organizado tal corpus, este revelou-se um material riquíssimo e, de fato, assaz extenso para uma primeira aproximação, um primeiro trabalho.

Pareceu-me, assim, que, reduzindo-o, meu trabalho de análise se tornaria mais viável e decidi, portanto, escolher entre estes dez compositores apenas **dois** e sobre estes elaborar minha análise.

No entanto, o fato de estabelecer como corpus final da análise a produção desses dois compositores não significa, de forma alguma, o desperdício ou a não--consideração do restante do material que permanece, sempre, como "pano de fundo", isto é, como quadro referencial.

Em outras palavras: embora a explicitação da análise se faça sobre a obra destes dois compositores, o levantamento geral do material representa momento fundamental de meu conhecimento acerca do objeto em estudo que faz com que este permaneça, por assim dizer, "embutido" no direcionamento da análise e das conclusões desta.

Assim, examinarei a produção de **Lupiscínio_Rodrigues**, porém como representante maior da produção de sambas-canções, no sentido do compositor de samba-canção que mais sucesso alcançou em seu tempo de produção; examinarei, simultaneamente, a produção de **Ataulfo_Álves**, como representante maior da produção de sambas "lírico-amorosos", também no sentido de um compositor de grande sucesso em seu tempo de produção.

Tanto um como outro também produziram, respectivamente, sambas e sambas-canções, que também serão examinados.

Segue um breve comentário biográfico sobre cada compositor cujo objetivo é situá-los historicamente.

LUPISCÍNIO RODRIGUES

Lupiscínio Rodrigues, nascido a 16 de setembro de 1914, em Porto Alegre, passa uma infância pobre, porém sem dificuldades, sendo o quarto filho de uma série de vinte e um.

Criado no bairro da Ilhota, onde se reuniam os músicos da época, troca constantemente os estudos pela convivência com esses. Participa, assim, desde cedo de suas boêmias, fugindo da vigilância paterna para cantar na orquestra que tocava nos bailes e boites da cidade.

É a partir desse seu comportamento que o pai o apresenta como "voluntário" no exército. Tinha então quinze anos. Embora estranhando a disciplina militar, avessa à sua vocação de boêmio, Lupiscínio serve durante cinco anos e é, aí mesmo, na tropa, que dá início à sua carreira artística como cantor de um conjunto de soldados.

Em 1932, recebe um elogio de Noel Rosa, que visitava Porto Alegre, ao ouvi-lo cantar marchinhas de carnaval, pois, nessa época, costumava compor músicas alegres.

Assim é que seu primeiro contato com o grande público é o samba "Se Acaso Você Chegasse", samba brejeiro, buliçoso, e, como tal, pouco representativo do que se tornaria posteriormente seu estilo, marcadamente passional.

Levado para o resto do país pelos marinheiros frequentadores dos cabarés de Porto Alegre, este samba acaba por ser gravado, por Ci-

ro Monteiro, pela RCA VICTOR, no Rio de Janeiro, e estoura como grande sucesso em 1938. Este é, ainda hoje, um de seus sambas mais conhecidos. Lupiscínio Rodrigues consagra-se, assim, definitivamente, como compositor popular.

Colabora ainda, fortemente, para a projeção de seu nome a parceria com Alcides Gonçalves, que já era nacionalmente conhecido como cantor, com quem começa a compor profissionalmente, em 1935, e que se torna um de seus parceiros mais frequentes.

Alcides Gonçalves, no violão, Lupiscínio, na "caixinha de fósforos", pois este foi o único instrumento que tocou em sua vida, compuseram, juntos, inúmeros e belíssimos sambas-canções.

Embora costumasse viajar para o Rio, e mantivesse contato via Café Nice, etc., com os músicos cariocas, Lupiscínio sempre morou em sua terra natal.

É desta forma que Lupiscínio Rodrigues, sambista gaúcho, morador permanente de Porto Alegre, dono de uma voz pequena e afiada, desmitifica vários tabus de que para vencer nos meios musicais do Brasil daquela época era indispensável viver no Rio, ou que para ser sambista era preciso ser carioca, ou que para ser cantor era preciso ser dono de uma voz possante; pois que, de seu estado natal, cantando a "palo seco", Lupiscínio Rodrigues se revela "o melhor intérprete de si mesmo" (Campos, 1974) e "transportando para sua música a atmosfera do cabaré portenho, em sua versão gaúcha" (Távola, 1976), domina as décadas de 40 e 50 como compositor de samba e samba-canção de maior prestígio, no Rio, em São Paulo, e daí para o resto do país.

ATAULFO ALVES

Em Minas Gerais, na Fazenda Cachoeira, propriedade dos Alves Pereira (daí o sobrenome de "Alves"), nasce, no dia 2 de maio de 1909, Ataulfo Alves.

Os primeiros contatos com a música se dão através da convivência com o pai, o Capitão Severino de Souza que, além de empregado na lavoura, era violeiro, sanfoneiro e repentista da Zona da Mata.

Com a morte deste, a família se muda para a cidade de Miraf (imortalizada mais tarde em "Meus Tempos de Criança"), onde Ataulfo, com seus dez anos, ajuda no sustento da casa prestando pequenos serviços tais como carregar malas na estação, entregar recados, etc..

Aos dezoito anos, Ataulfo se muda para o Rio de Janeiro a serviço de um médico que saía de Miraf para esta cidade. Mais tarde, insatisfeito com o trabalho, consegue emprego numa farmácia, primeiro como lavador de vidros para, em seguida, tornar-se prático de farmácia.

Por esta época, fins da década de 20, Ataulfo Alves costuma frequentar rodas de samba no bairro do Rio Comprido, onde morava, e já toca violão, cavaquinho e bandolim. Também já compõe sambas. Organiza um conjunto animador de festas do bairro e torna-se diretor de harmonia do "Fale Quem Quiser", bloco organizado pelo pessoal do bairro. Tal título remete, sem dúvida, ao "Deixa Falar", primeira escola de samba, fundada a 12.08.28, por Ismael Silva e a turma do Estácio, pequeno bairro carioca, localizado entre o Mangue e o Morro de São Carlos.

Entre os sambistas do Estácio, cabe ressaltar Alcebíades Barcelos, o Bide, pela sua participação na projeção profissional de Ataulfo, pois é quem o leva, em 1934, à RCA VITOR. Ataulfo é lançado então profissionalmente com os sambas "Sexta-Feira", gravado por Almirante, e "Tempo Perdido" que, embora gravado por Carmen Miranda, não obtém sucesso. É ainda o Bide quem apresenta Ataulfo a Almirante, marco importante em sua carreira, pois não só grava suas músicas como ainda as divulga, cantando-as em seu programa.

É assim, através de Almirante e Bide, que Ataulfo Alves chega a seu primeiro sucesso com "Saudade do Meu Barracão", gravado por Floriano Belham, em 1935.

Dai por diante, cada ano será marcado por um ou dois sucessos, passando Ataulfo Alves a fazer parte da geração de compositores profissionais dos meios do rádio e fábricas de discos.

Assim como Lupiscínio, também Ataulfo não era dono de uma grande voz; no entanto, também ele se revela, senão o melhor, um excelente intérprete de si mesmo, e, coordenando seu trabalho vocal com o das "pastoras", grupo de vozes femininas que organiza, consegue se impor como cantor numa época em que as atividades de compositor e letrista se encontravam nitidamente separadas das de intérprete.

Também contradiz a máxima de que para ser sambista era preciso ser carioca pois, sendo mineiro, se faz sambista que atravessa, com sucesso, as décadas de 30, 40 e mesmo 50.

A escolha destes dois compositores se deve tanto ao processo mesmo de conhecimento do corpus geral como à leitura de duas outras dissertações de mestrado, pela PUC-RJ, a saber: "O Malandro no Samba: uma linguagem na fronteira", de Cláudia Neiva de Matos (1981), e

"Samba-Canção: Fratura e Paixão - uma linguagem diante do espelho", de Beatriz Borges (1980), que tomam, respectivamente, o **samba** e o **samba-canção** como objetos de estudo. Tais dissertações também se constituem fortemente em meus interlocutores no momento da elaboração de minha análise.

Chego, assim, à delimitação definidora do corpus desse trabalho.

Antes de passar aos próximos itens, gostaria ainda de acrescentar que assim como se dá com o levantamento do corpus geral também a elaboração das discussões acerca do modo de constituição da MPB, do samba e do samba-canção se caracteriza como momento fundamental de meu conhecimento acerca do objeto em estudo e são essas duas etapas de conhecimento conjugadas que me permitiram destacar a **heterogeneidade** (Authier, 1982) como conceito teórico a partir do qual desenvolvo a análise.

I.2. A MPB

2.1. O Modo de constituição da MPB

A discussão que apresento a seguir sobre a constituição do que hoje chamamos, já com letras maiúsculas, e em sigla, MPB, se caracteriza como uma resenha do livro "MPB", de Valter Krausche (1983), onde se encontra, exemplarmente condensadas, a problemática e a história do modo desta constituição.

Segundo este autor, a MPB (o uso de letras maiúsculas, e o próprio uso da sigla, já indica e confirma fortemente tal colocação) se define, antes de tudo, como um rótulo. Rótulo este que identifica uma certa mercadoria tanto em "colunas de discos de um jornal" como "nas prateleiras de uma loja". Sob este rótulo o que temos é "um conjunto de modalidades vendáveis".

Nesta primeira definição do que seja a MPB, já se pode destacar duas colocações fortíssimas a respeito da música popular brasileira que desenvolvo em seguida, a saber:

1º) o fato desta, embora apresentando-se como uma unidade, não se constituir homogeneamente uma vez que recobre um conjunto de modalidades musicais diversas, e

2º) que tais modalidades não são quaisquer umas mas "modalidades vendáveis".

Se a MPB, apesar de composta por gêneros musicais distintos, apresenta-se como "um som e uma imagem vendáveis para uma grande massa", cabe perguntar, para maior compreensão a respeito do primeiro ponto, por que e de que modo se dá a seguinte passagem* de manifesta-

ções regionais distintas, produzidas originariamente por determinados "grupos fechados", tendo em vista suas próprias necessidades sociais, à instituição de uma Música Popular Brasileira - essa "mistura de vozes" - destinada a um público, social e economicamente, heterogêneo - essa "multidão de ouvidos".

Quanto ao segundo ponto, já determinado **o_QUE** elege certas modalidades e não outras na constituição da MPB, isto é, o fato de serem "vendáveis", cabe perguntar **o_QUE** e **QUEM** determina que certas modalidades sejam vendáveis, **para_QUEM** são vendáveis e, finalmente, cabe refletir sobre o peso desta identificação da MPB como mercadoria.

O texto de Krausche retraca o percurso feito pela música popular brasileira desde suas "origens" - as primeiras manifestações musicais de meados do século XVIII - até princípios da década de 80 (século XX).

Embora tal percurso seja elaborado de modo sintético, compondo um quadro geral da formação da MPB, a visão global que nos é oferecida da instituição de uma MPB não carece, absolutamente, de uma reflexão mais aprofundada desta questão.

Isto porque sua exposição sobre a evolução histórica da música popular brasileira (através da sucessão das diferentes décadas e seus gêneros musicais, personagens e composições) toma como fio condutor a reflexão sobre:

1º) o papel da indústria cultural na instituição de uma MPB, desde já percebida como mercadoria, produto vendável, e

2º) seu uso pelas classes dominantes, governantes, em seu esforço pela constituição de uma comunidade nacional.

Assim, é jogando simultaneamente com o desenvolvimento político, econômico e social do país no processo da instituição de uma imagem de nação e povo brasileiros - a busca de uma integração nacional - e com o estabelecimento e fortalecimento progressivos dos meios de comunicação de massa que o este autor consegue expor, de modo sucinto e interessante, a trama da instituição da MPB.

Por isso, devo começar por responder as perguntas propostas pelo segundo ponto e, em primeiro lugar, discutir o que, segundo Krausche, significa identificar a MPB como mercadoria.

Considerar alguma coisa como mercadoria é estabelecer sua possibilidade de troca. É mercadoria aquilo que é trocável, isto é, aquilo que é passível de circulação.

Considerar, portanto, a MPB como mercadoria significa, num primeiro momento, estabelecer a viabilidade de sua circulação entre as diferentes camadas sociais que compõem a sociedade nacional. Significa, ainda, a presença de um agente manipulador, organizador desta circulação.

"Num primeiro momento" pois claro está que no espaço de tempo percorrido pelo texto deste autor tanto o papel exercido pela indústria cultural como o que significou e significa considerar a música como mercadoria possuem pesos diferentes. Isto é, têm funcionamento e conseqüências distintas! estabelecem-se, assim em cada fase do desenvolvimento de "um Brasil musical", e segundo o momento de formação, desenvolvimento ou crescente sofisticação e poder de manipulação da indústria cultural, relações diferentes entre os compositores e os donos dos meios de comunicação de massa; entre os compositores e sua própria produção musical; a viabilidade mesma desta; o espaço próprio

da criatividade musical; a possibilidade e nível de qualidade desta em termos de valor estético; etc..

Deste modo, os circuitos de produção e divulgação da produção musical, isto é, os espaços a partir de onde esta produção terá sua possibilidade de maior circulação, variam de época para época.

Dividindo, esquematicamente, o processo de elaboração da MPB a partir de tais circuitos (tal como exposto pelo autor) temos o seguinte quadro, que revela como o sentido da MPB como mercadoria se transforma ao longo do tempo:

a) de meados do século XVIII à década de 20 (século XX) -

durante este período, a música tem no **carnaval** um dos seus maiores canais de divulgação. E é a **serenata** que no "meio-do-ano" transporta a modinha, o chorinho e as valsas brasileiras.

Sobre esta época falarei mais detidamente quando da exposição sobre a constituição do samba.

Gostaria de ressaltar que, desde as "origens" de sua formação, a produção musical brasileira se divide, de um modo geral, segundo esta dupla referência: o **carnaval** e o "meio-do-ano". E isso ocorre ainda mais fortemente (como se verá adiante) durante as décadas em estudo.

Em fins do século XIX e princípio do século XX, já instituído o **centro_urbano** como espaço de produção e reprodução da música popular, temos, junto com o **carnaval** e a **serenata**, **as_salas_teatrais** e de **projeção**, **as_sociedades_organizadas_para_a_realização_de_bailes_e_para_a_formação_de_grupos_carnavalescos**.

Como as festas carnavalescas se apresentavam como um dos grandes meios de difusão da música popular, os donos de casas de par-

tituras e gravadoras financiavam ranchos e agremiações que levassem ao público as suas músicas.

Percebe-se, assim, aqui, a presença de uma primeira, embora ainda discreta, interferência de representantes de uma incipiente indústria cultural no processo de divulgação da música popular e formação de um "público";

b) décadas de 30 e 40 -

a partir da década de 30, se forma um novo circuito, onde o rádio tem um papel fundamental, determinante. É nesta década que as emissoras radiofônicas se ligam empresarialmente à indústria fonográfica, não funcionando mais apenas como divulgadoras de músicas.

É também a partir desta década que "o Estado descobre o rádio, o papel que ele poderia exercer no processo de integração nacional e no estabelecimento de uma "linguagem" de dominação" (Krausche, idem). A década de 40, com a instauração do Estado Novo, e seu Departamento de Imprensa e Propaganda, tutelando e reprimindo a música popular, encampando a Rádio Nacional, assiste à invasão definitiva da voz do Estado, mesclando-se ativamente, na "mistura de vozes" da música popular.

Mas mesmo já a partir de 30, o carnaval começava a se tornar uma "alegria dirigida", com programas determinados pela Prefeitura e o Governo Vargas subvencionando o concurso de Escolas de Samba. O caráter didático, patriótico e histórico do enredo das escolas de samba - cristalizando-se o "samba-enredo" - é decretado em 37, já pelo Estado Novo.

Com o rádio atuando como um divulgador muito mais eficaz que os primeiros blocos carnavalescos, a necessidade de financiar tais

blocos se desfaz - sistema que, desde o início da década de 30, já se modificava com o patrocínio, pelas gravadoras, de concursos de músicas de carnaval.

O carnaval, sendo assim umas das referências cruciais para a divulgação da música popular pelo rádio, se alia ao disco e ao rádio na formação do circuito que viabiliza a música popular por esta época.

A música popular começa, então, "a cantar a linguagem dos meios de comunicação de massa: para todos"(Krausche, idem).

Complementando o circuito formado pelo **carnaval**, o **rádio**, o **disco**, temos ainda o **cinema** "com a vitória dos filmes sonorizados".

Percebe-se, assim, grosso modo, como, nas décadas de 30 e 40, a indústria cultural vai se estruturando aos poucos, passando a dominar, cada vez mais, o cenário de produção e veiculação da música popular.

É importante ressaltar como o processo de instauração do domínio dos meios de comunicação de massa tem como seu suporte a elaboração de uma determinada "linguagem" - "a linguagem para todos", isto é, massificada.

E é com esta linguagem, que se quer compreendida pelo maior número de pessoas, travestidas em consumidores (tornadas, portanto, indistintas, independente de suas origens em termos de classe social, grupo étnico ou região geográfica) pelo interesse de lucro da indústria cultural, que o artista precisa negociar sua própria linguagem. Pois se "é música popular brasileira o que é sacralizado pela indústria cultural enquanto tal", isto é, se o que aparece como música popular para a sociedade "é aquela que passa pelos canais de comunicação dominantes, esse fica sendo o espaço e a possibilidade de criação mu-

sical". E se o artista se quer compositor de música "popular" - um popular cada vez mais instituído por estes canais - é necessária, então, sua negociação. O espaço da música não é mais seu círculo de origem "mas se nutre do circuito reproduzido pelos modernos meios de comunicação" e as canções que não logram passar por estes, tendem a morrer, "pois não participam da esfera de circulação da sociedade" (Krausche, *idem*).

Apesar de já compostas dentro destas condições, isto é, tendo que considerar a sua possibilidade de passar pelos canais de comunicação de massa, a música popular guarda ainda uma certa autonomia: um músico popular ainda "cria **antes** para depois buscar os caminhos de distribuição".

Embora colocado numa situação inteiramente nova, diante de novos e mais sofisticados equipamentos de som assim como de exigências de vendagem, devidos a mercantilização da música popular, o compositor ainda possui, neste momento, um certo espaço de negociação de sua linguagem, e o seu produto, a música, mantém assim seu valor estético.

Essa questão será vista mais cuidadosamente quando passarmos à apresentação da análise:

c) décadas de 50 e 60 -

a partir das décadas de 50 e 60, cresce fortemente o poder dos canais de divulgação pois é acrescentada, ao circuito imposto pelo **disco** e pelo **rádio**, a **televisão** que passa, então, a liderar o novo circuito que se estabelece a partir daí.

O advento da televisão torna muito mais eficaz a transmissão da imagem da música popular e, terminando a época de hegemonia do rádio, termina, com ela, a fase em que a reprodução da diversidade cultural pelos **media** apenas se insinuava".

Se, neste período, "a adaptação da música regional ao disco e ao rádio processava-se pela estilização criativa de artistas populares de várias regiões do país, nos anos 60, o regional ficava cada vez mais "devolvido" pela indústria cultural (feedback) para atender à demanda de um mercado mais diversificado" (Krausche, *idem*).

Como a década de 50 será vista durante a exposição sobre o samba-canção, o que é dito a seguir se refere mais especificamente à década de 60.

Assim, crescendo e sofisticando-se a indústria cultural, há, para ela, um tempo, cada vez mais imediato, de retorno de lucros; tempo de "apropriação de resultados" que "não pode esperar".

Por isso, torna-se necessário estabelecer-se relações mais "racionais" (do ponto de vista de **marketing**) entre tipos de músicas e "classes" de consumidores. Quanto mais rápido o consumo de determinado produto, maior o lucro, pois o consumidor já se encontra assim pronto para consumir mais. A estratificação do consumo, de "gêneros" musicais diversos, é a condição que possibilita o consumo imediato.

Desta forma, "música sertaneja, samba-canção abolerado, e gêneros considerados "cafonas" são endereçados para áreas não disponíveis para o consumo de gêneros mais sofisticados" (no caso, a bossa-nova).

Ocorre, então, que "a indústria cultural passa, de forma clara, a reproduzir, de cima para baixo, o gosto popular", isto é, "devolve a uma população tão diferenciada modos de sentir, agir e pensar produzidos de acordo com os padrões dominantes".

Ocorre também que a linguagem utilizada pela MPB passa a responder cada vez mais às exigências comerciais dos **media** que já possui

uma imagem mais definida, cristalizada e, portanto, mais fechada da linguagem que lhe interessa veicular. Reduz-se, assim, de modo geral, o espaço de criatividade do artista, sua expressão própria, o que acarreta uma queda de qualidade estética de seu produto - a música.

Submetendo-se, desta forma, a MPE mais e mais ao controle da indústria cultural torna-se um dos "gêneros" manipulados por ela que aparece, então, "com toda a força de controle, mais ou menos direto sobre a produção e sobre o consumo".

Desta forma, a "bossa-nova" que surge, na virada da década de 60, como "a expressão mais ricamente trabalhada da música popular brasileira" pois define-se pela integração da melodia, harmonia, ritmo e contraponto (além de envolver também as relações entre letra e música) distinguindo-se, assim, da música popular "tradicional" que apresenta "uma melodia conduzida marcadamente pelo ritmo, o que facilita a sua captação ("entendimento") e, conseqüentemente, produz uma harmonia relativamente pobre"; e que, se incorpora influências da música norte-americana à brasileira, o faz de modo bastante seletivo, adaptando, de maneira sensível e não-mecânica, os procedimentos do jazz mais sofisticado - o cool - ao canto brasileiro;

como dizia, se a "bossa-nova" surge como uma revolução musical sensível e inteligente evolui num processo de auto-descaracterização em que "a moderna música popular começa a "falar" sobre o drama social dos outros, e não a viver sua própria existência ... "fala" sobre o outro, e não canta ela mesma ... privilegia o "conteúdo", o drama social, o protesto ... desloca a voz de sua função original, a de instrumento, para transformar-se em agente de algo que está fora da música". Cumpre um programa nacional-popular.

é o momento da música popular, "que devorou e absorveu criativamente contribuições várias", começar a ser devorada ela mesma pelos mecanismos de reprodução dos meios de comunicação de massa.

Os programas de televisão e os festivais promovidos por ela são elementos fundamentais na condução desse processo;

d) décadas de 70 e 80 -

claro está que, conforme se torna maior o poder da indústria cultural e mais fechado o quadro político do país, tal processo de massificação crescente e que Krausche (idem) chama de **apropriação capitalista da canção popular** possui apenas um caminho - o da intensificação.

Na virada da década de 70, entra "em vigor o Ato Institucional número 5, a violência, a tortura, as cassações de mandatos políticos, a censura prévia à imprensa em geral"; está "em cena o "milagre brasileiro", o crescimento do Produto Interno Bruto, fundamentados num maior congelamento dos salários, na repressão sobre as possibilidades de mobilização dos trabalhadores; uma maior concentração de renda, garantindo-se a ascensão de certos setores das camadas médias da sociedade".

Junto com este fechamento do espaço de participação política - sofrendo, portanto, "as imposições de uma legislação e censura repressivas" - a música popular dos anos 70 vê "a agressividade original "a ingênua rebeldia" da "Jovem Guarda" dos anos 60 envelhecer e Roberto Carlos trocar sua voz "ora agressiva, ora descontraída, pelo melodramático". O samba tradicional lírico carioca se desfigura no "sambão-jóia", do "morro", do "povão".

Assim, a "bossa-nova", o "samba-de-morro" e o "ié-ié-ié" passam a falar a "linguagem do "espetáculo" produzida e, sobretudo, controlada pela indústria cultural.

Como exemplo disso, Krausche remete aos últimos festivais recriados no início dos anos 80 pela TV, em que "as músicas classificadas para o grande show, em grande parte, foram aquelas já comprometidas com gravadoras, que geralmente são direta ou indiretamente ligadas à emissora".

Desta forma, se "a partir, principalmente, da chamada "abertura" política, 1978, certos espaços são conquistados e a MPB volta à grande cena da TV, do rádio e até dos estúdios" (pois de 69 à segunda metade da década de 70 a música popular andou bastante "em baixa") ... "retorna de acordo com os padrões já definidos anteriormente: domesticada".

Porque este é o novo circuito onde se encontra o compositor popular? nada que seja criado fora do programa e do festival alcança o público, isto é, o sucesso. Ou vice-versa. A criação, agora, deve realizar-se dentro dos próprios canais.

Assim, "com o desenvolvimento da indústria cultural e com a vitória da tv ... o músico popular tende a ... se comportar de acordo com os padrões definidos pela indústria cultural, produzindo diretamente para suas exigências e conivente com a linguagem institucionalizada".

A Tropicália, "trabalho inovador" e "caracterizando-se por ser um movimento de vanguarda, o primeiro e único dentro da MPB", e que nasce de dentro mesmo destas condições, embora lucidamente consciente destas, e por isso mesmo desmascarando-as em sua atitude essen-

cial de devorar e deglutir tais condições, acaba por explodir a si própria - "o epílogo de sua ação, autodestrutiva, não possibilitou, a partir daí, outra saída" ... ao contrário, "deixou uma ferida na cultura brasileira e avisou que os remédios haviam acabado. A música popular tornava-se impotente diante dos mecanismos de controle e do poder".

Claro está que esse é um quadro geral da situação da MPB como um todo e que sempre ocorrem bons momentos de criação com compositores (por exemplo, Chico Buarque, Caetano, Gilberto Gil, Milton Nascimento, etc.) buscando soluções alternativas.

E embora este autor coloque na boca da indústria cultural, que dispõe agora "da manipulação dos canais sociais mais importantes de emissão e recepção das manifestações culturais", a fala atualizada da Esfinge dirigida ao Édipo cantor:

"Decifro-te, mas te devoro. Criaste um espaço e uma canção; dentro de mim não havia esta possibilidade. Criaste uma, fora de mim, isto é, aparentemente fora de mim, porque agora te traduzo; ou ainda, reproduzo alguns dos teus momentos mais vendáveis",

termina sua exposição deixando em aberto a possibilidade de uma saída junto aos novos compositores do fim da década de 70.

O objetivo do esboço deste quadro geral dos circuitos por onde circulou e circula, por onde se constituiu e se constitui a MPB, foi deixar perceber que as respostas às questões propostas no início desta exposição serão diferentes dependendo do momento de elaboração da MPB em que se concentrar nossa atenção.

Como este trabalho de análise recai sobre a produção musical das décadas de 30, 40 e 50, as respostas a tais questões visarão estes momentos de constituição da MPB.

Assim como afirmar que "criar um disco significa produzir mercadoria" em relação às décadas de 60 em diante (e mesmo entre estas) e fazer a mesma afirmação em relação às décadas anteriores são, de fato, duas afirmações distintas, pois remetem a realidades diversas (como colocado acima) assim também definir a MPB como "um conjunto de modalidades vendáveis" significa diferentemente em relação a um ou outro momento histórico da formação da MPB.

Para o momento de constituição da MPB focalizado, tal afirmação significa "um conjunto de manifestações musicais que permite intercâmbio entre uma e outra, ou mais, camadas da sociedade, na dimensão do país ou numa região" (Krasche, *idem*).

Neste momento, é considerada "vendável" a produção musical que, apesar de pertencente, originariamente, a determinado grupo social, possui em si a possibilidade de se fazer também expressão de um outro grupo. Isto é, permite identificações e, portanto, intercâmbio entre grupos sociais distintos. A presença desta qualidade, que estabelece a comunicabilidade entre as diferentes camadas sociais, é o que transforma determinada produção musical em **gênero** da música popular brasileira.

Assim, se não há "uma música popular que identifique todos os grupos e regiões de um país, ... o que vale é que na variedade e no todo, através de uma forma ou de outra, todos se cruzam e até certo ponto se encontram" constituindo o "chão concreto e social da música".

Por isso, pode-se caracterizar a música popular como "uma mistura de vozes" que, neste primeiro momento, se revela como "o depósito do conflito de vozes", onde "todos falam a todos, dominantes e dominados: opõem-se e identificam-se".

Desta forma, se nas décadas de 30, 40 e 50, a indústria cultural, representada pelo rádio aliado à indústria fonográfica (como visto acima) já se coloca como o agente determinador de que modalidades selecionar, privilegiar e, finalmente, instituir como **gêneros** da música popular brasileira, tem-se, ainda, a manifestação da identidade própria de cada grupo.

Embora já constituindo uma linguagem comum, social (que fundamenta e possibilita as relações sociais pois ao manifestar a própria identidade cada grupo já incorpora culturalmente o outro), o processo de intercâmbio das diferentes camadas sociais assim engendrado se baseia no duplo processo de identificação e oposição. Não existe uma voz, uma linguagem se impondo dominante, reduzindo todas as outras à sua, mas o que existe é um **confronto** de vozes. Desta forma, o processo de identificação dos diversos grupos sociais como uma única comunidade nacional, através da música, se dá, neste momento, não apenas pela presença da semelhança com o outro mas também, e talvez principalmente, pela presença de suas diferenciações.

Claro está que na medida em que a manifestação musical de um determinado grupo não se destina mais apenas ao próprio grupo, mas a uma série de grupos sociais distintos, isto é, busca expressar não apenas a si próprio como apropria-se também da imagem do outro, não é só sua linguagem que se transforma como muda também o significado de sua manifestação.

Assim, exige-se uma "transcrição", uma redefinição das manifestações musicais regionais (produzidas inicialmente por determinados grupos "fechados" para suas próprias necessidades sociais e que, via de regra, se encontram associados intrinsecamente à danças e rituais,

constituindo um espetáculo de finalidade específica) em sua transformação para a condição de música popular brasileira.

E, respondendo agora a um dos pontos de minha primeira questão, este é o modo como se dá esta passagem: as manifestações culturais regionais "já não traduzem mais os rituais de determinados grupos mas o intercâmbio de grupos diferentes".

Por isso, "a "mistura de vozes", a desintegração dos grupos "fechados" (por exemplo, a traumatizada integração do negro à sociedade brasileira, ou a destruição do bairro caipira), a separação entre música, espetáculo e ritual, são a condição para a emergência de uma MPB" (Krausche, *idem*).

2.2. A Constituição do samba e do samba-canção dentro do quadro da MPB -

Segundo Krausche, o "chão concreto e social da música" se institui a partir de dois tipos de ruptura, claramente interligadas, a saber:

- 1) a ruptura da incomunicabilidade entre as diversas camadas sociais, e
- 2) a ruptura do isolamento das áreas rurais com a emergência da **cidade** (que torna "visível o espaço das identificações de conflitos entre os segmentos sociais") como centro de criação e reprodução da música popular a partir do desenvolvimento dos meios de difusão.

Já como exemplo do primeiro ponto, isto é, como exemplo de que a condição para determinada produção musical passar a "gênero" da

música popular brasileira é possuir a qualidade de expressar, além de seu próprio grupo de origem, um outro grupo (sendo a presença desta qualidade o que garante a comunicabilidade entre as diferentes camadas sociais), este autor aponta, nas "origens" da formação histórica da música popular, pelos idos dos séculos XVIII e XIX, o **lundu**, o **choro**, e a **modinha**.

Assim, se o **lundu** (originariamente um elemento do mundo dos negros africanos, ligado à dança derivada das rodas de batuque, isto é, pertencente a um grupo específico, com finalidade específica) perfaz o caminho que vai das ruas aos salões, à família, e Krausche cita a musicóloga Oneyda Alvarenga que afirma ser o lundu "a primeira música negra a ter aceitação por parte da sociedade brasileira"; a **modinha** (música de salão, erudita, marcada pela melódica européia, originária da ópera italiana) perfaz o caminho inverso, isto é, "socializa-se descendo às ruas".*

*Nota: Contra esta colocação que, seguindo Mário de Andrade, acredita a **modinha** proveniente da música erudita européia, temos a posição de José Ramos de Tinhorão, em sua "Pequena História da Música Popular" (1974), que sustenta a hipótese de ter sido a **modinha**, em suas origens, "autêntica música popular da colônia", levada do Brasil para Portugal pelo poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa, por volta de 1775; e não, como afirma Krausche, retirada da ópera italiana por este mesmo poeta que seria, assim, o iniciador do seu processo de popularização ao lhe emprestar uma "sutil fala brasileira".

De um modo ou de outro, o ponto pretendido por Krausche (a **modinha** como gênero que se institui a partir de sua qualidade de atravessar diferentes camadas sociais) se mantém porque se, originariamente, música erudita, sua história caminha em uma via* a do processo de popularização; se, segundo Tinhorão, ela já nasce como música popular, sua história caminha, então, em duas vias* primeiro segue o percurso que vai do povo da colônia à elite em Portugal (fins do século XVIII e primeira metade do século XIX) para, em seguida, a partir da segunda metade do século XIX, encontrar a segunda via de evolução (aquela descrita por Krausche como única)* da elite da corte portuguesa ao povo brasileiro - o processo, como coloca Tinhorão, de sua "re-popularização" e "re-nacionalização".

Como tenho construído estes itens introdutórios sobre a problemática da constituição da Música Popular Brasileira, assim como do samba e do samba-canção, em particular, resenhando Krausche, as próximas afirmações continuarão a seguir sua posição.

E assim como o **lundu** só pode ser "apropriado pelos setores burgueses e aristocratizados da sociedade" a partir de sua transformação, de sua **transcrição** em termos de **lundu-canção**; e "de uma música marcada por um movimento acentuadamente coreográfico, típica das rodas, como o batuque, envolvendo meneios de quadris e sapateados", o **lundu** adapta-se à sociedade brasileira, durante o século XIX, em termos de "**lundu de salão**", "instrumentalizando-se com o violão e também com o piano nos salões das famílias"; assim também a **modinha**, em seu percurso inverso, já em fins do século XVIII e primeira metade do século XIX, apresenta certo "ataque" brasileiro da fala e, na segunda metade do século XIX, acaba por "perder a nobreza", o violão assumin-

do "o lugar antes reservado ao piano", e cai nos domínios do "popular-cho".

Embora o **lundu** termine por desaparecer de circulação (e aqui Krausche cita Mário de Andrade), traços da música brasileira como o uso sistemático da síncopa e da sétima abaixada são herança sua. Segundo este autor, tais traços permanecem por ter o **lundu** "representado a expressão de camadas sociais diferentes".

Já a **modinha**, embora nunca chegue a predominar na música popular, continua sempre presente, das serenatas dos séculos XVIII e XIX ao rádio e à TV do século XX, sendo que, durante este percurso, recebe muitas vezes o nome de **valsa** ou de **cancão**.

O **chocinho** (que, assim como a **modinha**, ao escapar do "circuito fechado da família ou do grupo" ganha não só a noite e a rua como também sua entrada para a MPB como **gênero** musical) foi, em princípio, uma forma de tocar, um estilo de interpretação.

O **chocinho** já se faz incipiente desde o início do século XIX, a partir da "**Música de Bacheiro**" ("pequenas bandas armadas de sopros e de cordas, a participar de festas públicas e religiosas e a interpretar **modinhas**, **lundus**, **fados**, **tiranas**, **fandangos**, etc.") e de seu equivalente rural, a **Banda da Fazenda** ou "**Música de Senzala**", e vai se definindo, a partir daí, "com seus cortes rítmicos, com seus quebradinhos, e muito próximo melodicamente da chamada **valsa brasileira**". É com o trabalho de execução/interpretação das **polcas** por parte de músicos populares do Rio de Janeiro, pertencentes à baixa classe média dos fins do século XIX e princípio do século XX, em sua maioria pequenos funcionários públicos, que tal maneira de tocar acaba por se ver denominada **choro**, passando os músicos de tais conjuntos a serem chamados de **chocões**.

Flautas, clarinetas, oficleide (metal de chaves e tubo cônico dobrado sobre si mesmo, que antecedeu o saxofone), violões e cavaqui-nhos são os elementos que compõem esse gênero que se caracteriza, assim, como basicamente instrumental.

Interessante ainda ressaltar sobre a formação do **chorinho** é o fato de tais barbeiros serem geralmente "negros de ganho", isto é, "aqueles que aprendiam o ofício para a sua sobrevivência e para entregar o restante ao senhor". O aprendizado de um certo instrumento musical aumentava o preço do escravo, o que era interessante ao seu senhor; ao mesmo tempo, garantia ao escravo um certo "tempo livre", um afrouxamento de sua escravidão.

Temos, assim, duas consequências fundamentais:

a primeira, apontada por Krausche, é que tal músico passa obrigatoriamente a considerar como seu público outros agrupamentos sociais além do seu, pois sua música "não é para si mesmo, mas também para outros, e o seu espaço social de criatividade se transforma" e;

a segunda é o fato de que o exercício da música, já então, se reveste de um certo caráter especial, a saber: apresenta-se como a possibilidade de uma certa melhoria de vida, e, por que não, como via de uma relativa ascensão social. Característica esta que, como já mencionei anteriormente e ainda explorarei adiante, se encontra fortemente presente na relação do músico com sua produção musical nas décadas em estudo.

Além de apresentar o **lundu**, o **choro**, e a **modinha** como os primeiros sinais de ruptura da incomunicabilidade entre os diversos segmentos sociais, Krausche afirma-os como elementos constitutivos do novo espaço de produção e veiculação da música popular - o **centro-urbano**, meu segundo item.

Em fins de século XIX e princípio do século XX, o Rio de Janeiro já se configurava como uma cidade marcada fortemente pela concentração de diversos grupos étnicos e sociais, apresentando-se como "o primeiro grande centro formador e reprodutor da música popular". Constituem-se, assim, nesta cidade, os meios de reprodução da música popular, desde já urbana, tais como apontados no item 2.1. deste trabalho. A formação deste espaço se revela "fundamental para o aparecimento de gêneros musicais de sucesso", sendo o primeiro deles o **maxixe**.

O **maxixe** se caracteriza, desta forma, como "a primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil" (Tinhorão, 1974).

O **maxixe** surge a partir de uma estilização musical, pelos músicos de conjuntos de choro, numa tentativa de acompanhar melhor um certo modo especial, exagerado, de dançar das camadas populares da Cidade Nova (bairro carioca surgido em 1860, vizinho ao Canal do Mangue, de população bem pobre, em sua maioria, negra). Tal modo de dançar chega quase que simultaneamente ao conhecimento das classes mais elevadas através dos bailes das sociedades carnavalescas e do teatro de revista.

Embora considerado, desde o início, como "imoral e obsceno" pelas camadas sociais mais altas, o **maxixe** vai, gradual e lentamente, sendo absorvido por estas, durante a primeira década do século XX e acaba por alcançar o status de "dança da moda", inclusive, e principalmente, na Europa; pois se o **maxixe** não chega a ser aceito definitivamente pela classe média brasileira, alcança grande sucesso junto às elites européia (Tinhorão, idem). Claro está que (assim como ocorre

com o **lundu**) tal sucesso só é alcançado a partir de um processo de transformação - transcrição, diria Krausche.

O **maxixe** sofre, deste modo, um certo processo posterior de estilização, de formalização com base na marcação dos passos através do trabalho de bailarinos de salão. E só assim passa a ser dançado pelas classes sociais mais favorecidas.

Desta forma, o **maxixe**, que aparece primeiro como movimento, modo de dançar, pois "nos salões e carnavais do fim do século XIX era o repertório europeu (**valsas, polcas, mazurcas, quadrilhas**, etc.) que imperava", embora se desenvolva num certo gênero musical, mantém-se fundamentalmente coreográfico; prevalecendo sempre mais como forma de dança que propriamente musical, o **maxixe** carece de originalidade melódica e se confirma como música de salão e de espetáculo, como gênero de baile. Garante, assim "muito mais que um encontro de vozes, um encontro de corpos" (Krausche, *idem*); o que leva este autor a considerar tal "inconsistência do **maxixe** enquanto música" como a razão principal de seu declínio na década de 20, uma vez que seus elementos constitutivos não logravam identificar mais profundamente os diversos grupos sociais que dançavam o **maxixe** tanto nas ruas como nos salões.

Por volta desta época, surgem vários gêneros musicais e, entre eles, inicia sua ascensão o **samba** que, apresentando uma estruturação musical original e consistente, garante "um encontro de vozes e de corpos mais amplo" e será, desta forma, capaz de se impor como "o novo ritmo e a nova dança nacionais" (Krausche, *idem*).

Mais do que a história propriamente dita da formação e evolução do samba, nos interessa destacar **o lundu**, em sua constituição, torna este gênero musical capaz de se impor definitivamente, como dissemos

acima, seguindo Tinhorão, como "o novo ritmo e a nova dança nacionais". Isto é, cabe ressaltar de que modo é possível ao **samba** garantir a maior amplitude desse "encontro de vozes e de corpos" de que fala Krausche.

Assim, importa salientar que o **samba** como produto tipicamente urbano, isto é, nascido dentro das condições de uma cidade que reunindo diferentes grupos étnicos e sociais fazia com que convivesses, conflitivamente ou não, suas diferentes produções culturais, nunca teve uma origem exatamente "pura". Quero dizer com isso que embora comumente se associe o **samba** a uma produção eminentemente popular, no sentido de uma criação de origem espontânea, anônima, quase que folclórica, das camadas pobres e negras, produção esta específica da cidade do Rio de Janeiro, refletir sobre a constituição do **samba** é perceber tal imagem como ilusória, mesmo ficcional.

Quatro são os movimentos, a saber:

- 1º) a redefinição dos elementos afros;
- 2º) a influência nordestina;
- 3º) o profissionalismo dos compositores de **samba;** e
- 4º) o carnaval como objetivo,

que permitem, simultaneamente, descartar o **samba** com a imagem acima questionada e explicá-lo enquanto possibilidade nacional.

Embora nascido pelas mãos e vozes negras cariocas, do bairro da Saúde, o **samba** incorpora desde já traços pertencentes a outras culturas, de outros lugares, e é este fato que o torna fundamentalmente passível de ser endereçado (e mesmo produzido por) para outras camadas sociais e outras regiões geográficas.

Isto porque

1º) (e este é o nosso primeiro movimento) se a Praça Onze, espaço fundamental na geografia do samba, se caracteriza como predominantemente negra, também se revela como o local onde já acontece a redefinição dos elementos afros em seu processo de tornar-se parte, isto é, integrar-se à "civilização" da cidade; e

2º) existiam, no bairro da Saúde, muitas habitorixás - as "tias" baianas em cujas casas, que se estendiam até à Praça Onze, se promoviam festas e músicas. Tais casas se revestem de um caráter de espaço próprio de circulação e interpenetração das diversas culturas pois ali se reuniam a gente mais heterogênea, proveniente de diferentes meios sociais e geográficos.

Entre elas, costuma destacar-se a casa da "tia" Ciata, a baiana Dona Hilária de Almeida, pois foi ali que, em 1916, surgiu, como obra coletiva, o samba "Pelo Telefone", famoso na história do samba por ter sido o primeiro a ser gravado, passando, deste modo, a ser classicamente apontado como marco exemplar da criação do novo gênero musical urbano, o samba.

Por isso escolhendo, como fio condutor desta meada, o caso do samba "Pelo Telefone" e, seguindo sua história, passo a desenvolver os segundo e terceiro movimentos, a influência nordestina e o profissionalismo dos compositores de samba, respectivamente, para, em seguida, chegar ao quarto movimento, o carnaval como objetivo.

Provavelmente é a partir do surgimento do samba "Pelo Telefone", em casa da "tia" Ciata, que, contrariando o que reza a mitologia do samba, segundo a qual se identifica o morro carioca como o espaço de origem do samba, temos uma primeira versão, de João da Baiana, que diz ser o samba originário da plauície, sendo o morro apenas o lugar

onde se escondiam da polícia os sambistas que eram, por esta época, severamente reprimidos e perseguidos, e uma segunda versão, de **Donga**, que afirma ser o **samba** proveniente da **Bahia** e descreve-o como "samba de partido-alto; com mote e gloses improvisados (...) com andamento lento", enquanto aponta para as primeiras alterações já sofridas por este uma vez que se apresentava sob "formas mais corridas".

Na casa da "tia" Ciata, a exemplo do que ocorria nas casas das "tias" baianas, recebiarse tanto macumbeiros e boêmios como profissionais (tais como marceneiros, alfaiates, etc.), pequenos funcionários públicos, repórteres, além de baianos bem sucedidos no Rio e representantes da primeira geração de compositores profissionais cariocas (por exemplo, **Sinhã**, **Caninha**, **Donga**, etc.).

É assim, portanto, criado simultaneamente por "um grupo de velhos foliões baianos e de gente da moderna baixa classe carioca" (como **Donga** ou **Sinhã**, personagens centrais na constituição do **samba** enquanto tal, como veremos) que nasce o samba "Pelo Telefone"; encontra-se, desta forma, explicada, a partir dessa mistura de gentes, a própria mistura de elementos que compõem esse primeiro samba "com ritmo de samba" mas ainda de temas urbanos e sertanejos, sofrendo grande influência do **maxixe** e do **batuque** assim como das **canções nordestinas**.

Por essa época, forte é a presença do nordeste no Rio de Janeiro, alcançando grande sucesso a música sertaneja, o que marca a atuação de vários grupos e compositores cariocas. Por isso o samba "Pelo Telefone" se impõe como música exemplar a propósito da influência exercida pela música nordestina, pois sua letra traz ecos bem fortes, embora redefinidos, da letra da música "O Marroeiro", a respeito de costumes nordestinos, de **Catulo da Paixão Cearense** e **Ignácio Raposo**.

Assim como também se impõe como exemplo típico do **samba** como produção que, embora de origem popular, traz já em si um espaço próprio ao seu exercício profissional. Isto porque, embora criado a partir de uma atividade coletiva, o samba "Pelo Telefone" é registrado, em 1916, na Biblioteca Nacional, sob o nº 3.295, com o título ainda de "Roceiro"; e gravado, em selo Odeon, da Casa Edison, RJ, em 1917, pelo compositor **Ernesto Donga**, o **Donga**, como composição de sua autoria.

Este fato, a consciência da criação musical como algo **registrável**, ilustra duas características fundamentais deste novo gênero musical:

1º) a criação musical passa a ser percebida como coisa pessoal e, portanto, não mais anônima e

2º) a criação musical assume, conseqüentemente, a possibilidade de coisa comercializável.

Assim como o fato do compositor Donga registrar o samba "Pelo telefone" ilustra tais características também é significativo o fato de **Sinhô**, personagem fundamental na fase de fixação do **samba**, já se apresentar como compositor e pianista profissional, encontrando-se ligado a clubes de dança pagos, a casas de música e a companhia de discos.

Assim, o **samba**, surgido no tempo do disco e do teatro de revista eminentemente musical, já nasce "com o destino de passar às mãos do compositor profissional" (Tinhorão, *idem*), o que, ainda segundo este autor, explicaria a presença inicial de traços do **maxixe**, predominante, então, nos meios musicais profissionais.

É também por esta via (o trabalho de músicos das orquestras das gravadoras e do teatro musicado ao absorverem os novos ritmos americanos do **one-step**, do **rag-time**, do **black-bottom**, etc.) que o **samba** sofrerá influências destes gêneros musicais.

Percebe-se, assim, que a influência norte-americana não ocorre apenas nas décadas posteriores (embora seja na década de 40 que sua presença se faz sentir mais fortemente), mas já ocorre tanto nessa primeira fase como ainda em fins da década de 20, quando as orquestras que tocavam nas **gafieiras** cariocas eram chamadas de "jazz"; mais tarde tal influência se acentuaria nas orquestrações que colocavam em destaque os metais.

A influência norte-americana foi severamente criticada e rejeitada (principalmente nas décadas posteriores - 40 e 50 - e mesmo até recentemente) por críticos que assumiam uma posição nacionalista e populista, isto é, "purista"; identificavam o "samba verdadeiro" com a música "selvagem", de andamento rápido e batida forte, o **samba-de-mor-ro**, e esta com as classes sociais desfavorecidas. Esta posição encontrava ecos junto a certos compositores que procuravam, então, descartar tal influência, acentuando o caráter batucado do **samba**, como é o caso, por exemplo, de **Caninha**, em sua composição "É Batucada", de 1933.

A respeito da posição acima descrita é preciso, em primeiro lugar, ressaltar que a influência norte-americana não se manifestou **necessariamente** como uma adaptação mecânica e, portanto, alienante e aviltante, como querem tais críticos; pelo contrário, foi, em diversos momentos, absorvida e trabalhada segundo um aproveitamento sensível e inteligente (num verdadeiro "ato antropofágico", como diz Krausche).

Isto é, foi incorporada segundo um processo criativo, e não meramente repetitivo. Cabe ainda salientar que vários são os compositores procedentes dos morros, subúrbios ou periferias da cidade que colaboraram nesse sentido tais como **Pixinguinha, Cartola, Carlos Cachaca, Nelson Cavaquinho**, e outros.

E, em segundo lugar, esta posição radical a favor de um "samba autêntico" que não se deixe influenciar por a, b ou c se encontra duplamente equivocada:

primeiro, porque se apóia sobre a certeza de uma pureza originária do samba, pureza esta que justamente busco demonstrar como uma construção mitológica, imaginária. Pois se, como diz Caninha, na composição acima mencionada, "samba de morro não é samba, é batucada", então não é samba mesmo. Porque samba é samba, e não batucada; pois, como visto anteriormente, o batuque é apenas um dos vários elementos que se misturam para compor esse novo arranjo musical a que se chamou **samba**; e

segundo, porque o que a posição "purista", que se quer nacionalista e populista, falha em perceber é que justamente este fato: constituir-se o **samba**, desde sua formação, a partir da mistura de influências diversas, configurando, portanto, uma origem "não-pura", que se coloca como a **condição necessária** para sua possibilidade de atualizar-se enquanto coisa nacional e popular ("popular" aqui já no sentido de "para todos", indiscriminadas as classes sociais e as regiões geográficas).

A fase de fixação do **samba**, conhecida como "**O Tempo do Sino**", e muito também por causa deste compositor, é o período em que o **samba** se identifica com a cidade do Rio de Janeiro; pois os meios de

divulgação cobriam melhor esta área urbana, conquistando para o **samba** um público ainda muito preso aos limites desta. Apenas as regiões mais próximas eram alcançadas e, mesmo assim, muito precariamente. Desta forma, o **samba**, ainda se dirigindo mais particularmente ao público carioca, encontrava-se mais marcado pelas expressões características desta cidade.

Neste tempo, ocorre uma disputa musical entre baianos e cariocas em que se destaca **Sinhô**; atacando os costumes baianos, este compositor trabalhava, de fato, para a afirmação do caráter carioca do samba. É a partir daí que, como cita Krausche, o estudioso Edigar de Alencar referiu-se a ele como o grande "cronista melódico" da cidade do Rio de Janeiro. Por isso também diz este autor que "sua produção, **em grande parte**, evidencia o **samba** ainda em formação, carioca, ainda não tão nacional".

No entanto, num parágrafo anterior, podemos ler a ressalva de que embora seus sambas sejam marcadamente cariocas ainda assim já trazem elementos com os quais pessoas de outras regiões podem se identificar.

Tal fato se deve, em grande parte, a meu ver, ao próprio caráter profissional dos compositores que, enquanto tais, têm uma atuação mais universalizante, malgrado esta possa vir a coexistir, como no caso de **Sinhô**, com um desempenho mais particularizado.

Chego, assim, ao quarto e último, e provavelmente o mais determinante neste processo da constituição do samba como possibilidade nacional: **o carnaval como objetivo**.

Mais uma vez o samba "Pelo Telefone" se impõe como caso exemplar, pois, **Donga**, ao registrá-lo e gravá-lo já o faz com a intenção

de lançá-lo **expressamente** como **música para o carnaval** de 1917 quando, então, alcança grande sucesso. Tornando-se famoso, conhecido como sucesso carnavalesco, o samba "Pelo Telefone" abre este espaço - o carnaval - para o samba que, a partir daí, se desenvolve e cresce em função deste.

O carnaval desde há muito tempo vinha se ressentindo da falta de um ritmo próprio, pois até 1920 as músicas tocadas e cantadas no carnaval eram as de todo ano; não havia, portanto, nenhum tipo de música feito exclusivamente para ele. Assim, o **samba** (como também a **marchinha**, mas isso já é outra história) vem responder a essa necessidade sentida de um ritmo que, conferindo um denominador comum musical aos diferentes modos de brincar o carnaval pelas diferentes classes sociais, impusesse uma certa ordem, por assim dizer, à desorganização deste.

Segundo Tinhorão (*idem*), por esta época distinguem-se três carnavais diferentes, a saber:

- o dos **polzes**, na Praça Onze,
- o dos **remediados**, na Avenida Central (atual Rio Branco), e
- o dos **cirros**, nos corsos com automóveis e nos grandes clubes;

como também já havia se estruturado o estilo de passeata do carnaval em **cordões**, **ranchos** e **blocos**.

A cada uma destes correspondia uma certa classe social assim como cada um seguia uma determinada orientação musical.

Organizado, então, como diversão em estilo de passeata, o carnaval passa a pedir um ritmo que facilitasse o avanço dessa massa de foliões; um ritmo que fosse marchado, binário, de acentuação fortes; a partir daí, tornam-se completamente inoperantes as polcas, valsas, etc., isto é, as músicas de todo o ano, feitas para as danças de par.

Desta forma, os **cordões**, formados pela **classe_mais_desfavorecida** (constituída pelos negros igualados, em sua nova condição de trabalhadores urbanos, à massa de brancos e mestiços de profissão não-qualificada), cantavam estribilhos e quadrilhas soltas, segundo um certo ritmo batucado; preparavam-se, assim, para o aparecimento do novo ritmo do **samba**. Como a gente que formava estes cordões não possuía nenhum poder aquisitivo, os instrumentos utilizados só poderiam ser de **percussão**, pois um **sucdo**, um **tambor**, uma **cuica** constituíam aquisições mais fáceis.

Tais cordões incorporavam ainda danças folclóricas do tipo do **maracatu**, **congos**, **congadas** e outras.

Já os **ranchos**, formados pela **baixa-classe_média** (constituída por artífices, empregados do comércio, pequenos servidores públicos, etc.), utilizavam instrumentos de **corda** e **sopro** como o **violão**, o **cavaquinho**, a **flauta**, o **oficleide**. Como os músicos das bandas militares e dos conjuntos chamados **chorões** sempre saíram dessa camada social, tais ranchos vão desenvolver, a partir da atuação desses músicos, a **marcha-rancho**, forma cadenciada e dolente de marcha.

Os **blocos**, formados pela **classe_média** (constituída por pequenos comerciantes e burocratas), brincavam em ruas fechadas, em "família", em grupos de vizinhos de uma mesma rua ou bairro, cantando indistintamente marchas, polcas, tangos-chula, etc..

Tal estado de coisas se coloca, assim, como campo extremamente fértil para o nascimento e sucesso do samba que, ao surgir, em 1917, "como gênero de música cultivado conscientemente" (Tinhorão, *idem*) e lançado **expressamente** para o carnaval, isto é, **como_música_de_carnaval**, apresenta a esquematização certa de ritmo que satisfaz às

necessidades tanto dos blocos como dos cordões, e mesmo daqueles que brincavam seu carnaval nos salões dos grandes clubes.

Por isso, o samba "Pelo Telefone" estoura como o grande sucesso carnavalesco daquele ano; a partir daí, o samba, desenvolvendo-se, impõe, cada vez mais, sua presença no espaço do carnaval até que passa a ocupá-lo, definitivamente, como o gênero de maior sucesso.

Ora, sendo o carnaval a mistura por excelência de gentes, assim o samba, uma vez configurado como música carnavalesca, isto é, tendo agora objetivamente como seu público as diversas classes sociais (e mais tarde, com o desenvolvimento dos meios de divulgação, as diversas regiões do país), só pode mesmo refletir tal mistura.

Acredito ter conseguido, a partir do desenvolvimento destes quatro itens, explicitar a imagem do samba como produção musical que, já em sua primeira formação, traz os germes de sua possibilidade nacional.

Essa possibilidade cresce, amplia-se, concretizando-se, isto é, realizando-se, cada vez mais, a partir da década de 30; quando inaugura-se um novo circuito da produção e divulgação musical onde o **rádio** e o **carnaval** desempenham papéis predominantes, como vimos no item 2.1.b deste trabalho.

Ora, assim como a música feita para o carnaval se dirige a uma massa indistinta de pessoas, assim também a música veiculada pelo rádio alcança variadas regiões, diversas classes sociais. O público, portanto, a que o samba se destina torna-se, cada vez mais, heterogêneo; requer, assim, do samba que este atualize, também cada vez mais, sua capacidade de expressar uma linguagem mais nacional.

é por esta via que a voz do Estado acaba por vir participar ativamente desta "mistura de vozes" (Krausche, *idem*); pois (como visto no mesmo item 2.1.b), percebendo a possibilidade aberta pelo rádio e pela música para a construção de uma "integração" nacional, o Estado (principalmente a partir de 40 quando se torna "Estado Novo") passa a investir e atuar neste setor; regrando, disciplinando, dirigindo este processo, sua voz vai se fazendo cada vez mais presente, dominadora.

É também por esta via que surge a segunda geração de compositores de samba, agora típica e definitivamente profissional.

Assim, o samba, que já ao nascer envereda pelos caminhos do profissionalismo pelas mãos de compositores populares em fase de ascensão social, compositores estes que, "após lutarem para usar colarinhos em pé, passavam a dominar os meios de divulgação da época (década de 20): as editoras musicais, as casas de músicas, as gravadoras de discos, as orquestras do teatro de revista, os conjuntos de casas de chopp (os "choppes berrantes", por oposição aos "cafés-concertos"), as orquestras de sala de espera de cinema" (Tinhorão, *idem*), se instala definitivamente nesse meio profissional, quando o rádio, na década de 30, vem alargar este circuito viabilizador da música popular, modificando profundamente.

Abre-se, então, através do rádio e sua capacidade de projetar mais rapidamente, e em maior extensão, seus artistas, um campo ainda maior de possibilidades de ascensão social para os compositores populares.

Este autor separa em dois grupos distintos a segunda geração de compositores de samba, da década de 30, a saber:

1º) a geração de sambistas do **Estácio** (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres e outros), atribuindo ao trabalho destes compositores a fixação do ritmo batucado do samba de carnaval, diferenciando-o de vez do maxixe; é somente a partir daí que vincula a identificação do samba com as camadas sociais mais baixas, privilegiando este trabalho na linha do "samba mais autêntico"; e

2º) a geração dos compositores profissionais dos meios do rádio e fábrica de discos (Ari Barroso, Lamartine Babo, João de Barro, Noel Rosa, Assis Valente, Haroldo Lobo, Azaulfo Alves e outros), responsáveis pela criação do **samba-canção** que, modificando o andamento do samba, agora não mais carnavalesco, adapta-o para o "meio-do-ano".

Mais tarde, ainda, através do trabalho de compositores das camadas populares que, ao se opor a esta transformação do samba, reagem, sincopando-o ainda mais, surge, então, o **samba-de-brasque**.

É assim que depois de um certo tempo, coexistem vários tipos de samba indicadores da "coexistência de toda uma gama de diferentes grupos na escala social" (Tinhorão, *idem*).

Passo, a seguir, ao momento da exposição sobre o surgimento e o desenvolvimento deste novo "tipo" de samba: o **samba-canção**.

Na história do surgimento e desenvolvimento do samba-canção que se conta assim:

Se o carnaval se coloca como o destinatário por excelência do samba, resta responder musicalmente às necessidades do "meio-do-ano", distintas da "animação" do carnaval.

Surge, assim, em fins da década de 20, como criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro

uma forma mais elaborada de samba, o samba-canção! a canção sendo responsável pelo "romantismo melódico herdado do século XIX", o samba o é pelo ritmo. Tal forma musical, nascida "da maestria de semi-eruditos, logo seria apropriada pelos "maestros de assobio", pelos músicos "de ouvido", popularizando-se, "isto é, era apropriada, como forma musical alternativa" (Krausche, 1993), por compositores ligados à tradição do morro e que nem por isso deixavam de estar ligados aos meios profissionais (como visto acima).

Elaborando assim uma "média do gosto nacional" ao instituir musicalmente, de uma só vez, o novo ritmo e a melodia tradicional (sendo a canção sucessora da modinha) e respondendo às "necessidades de lazer de uma massa urbana" vinculadas aos programas de rádio, o samba-canção é musical e comercialmente um sucesso.

Surgido, então, como "samba-de-meio-de-ano", destinado, através do disco e do rádio, "para ouvintes reunidos na sala, não mais para a multidão delirante das ruas" (Krausche, idem), isto é, destinado para uma outra situação social, o samba-canção cria a possibilidade de um tempo musical maior onde a lentidão, a dolência permitem tanto "arranjos e orquestrações mais ricas" como uma elaboração, sofisticação das letras.

Esse estilo se desenvolve, durante a década de 30, dentro de uma variedade que vai do samba-canção mais dolente ("O Último Desejo", de Noel Rosa) até os de ritmo mais vivo e sincopado ("Amigo Leal", de Benedito Lacerda e Aldo Cabral). Tinhorão (1974) restringe o sucesso (musical) do samba-canção à década de 30, valorizando apenas a produção desta época em detrimento da produção das décadas de 40 e 50 em função da "esmagadora influência da música norte-americana" que "avil-

taria" a música popular brasileira, descaracterizando-a. Este autor se preocupa em distinguir desta produção a produção de compositores populares provenientes das camadas mais desfavorecidas.

No entanto, a manifestação da música americana não se deu apenas de forma mecânica, pelo contrário, há vários momentos de sua absorção que indicam um processo seletivo como, por exemplo, ao "ampliar o arsenal dos acordes, possibilitando uma maior expressividade através das dissonâncias, superando os acordes tradicionais" (Krausche, idem).

E compositores vinculados à tradição do morro (como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca, etc.) absorvem tais evoluções, contribuindo ativamente para a renovação/refinação do "samba de terreiro", elaborando sambas mais lentos, mais líricos, "harmônicos, mais ricos, com soluções mais sofisticadas".

Assim, não apenas no momento de seu surgimento como mesmo na época posterior à 45, compositores das camadas mais baixas se apropriam desta forma musical, trabalhando-a e, assim, contribuindo para sua fixação e desenvolvimento.

Desta forma, o samba-canção não só atravessa como domina, enquanto sucesso musical e comercial, produção popular e nacional, a década de 40, década marcada pela dominação/repressão instituída fortemente pelo "Estado Novo": seu ritmo torna-se cada vez mais lento, adquirindo o samba-canção um caráter mais e mais intimista, na medida em que seu espaço passa a ser as boites, os café-societies, que proliferam então, caracterizando-se no dizer de Cartola como "canção de salão" (Krausche, idem) e se estende até à década de 50.

Nessa história, como dizia, me interessa destacar:

Se o samba tem como princípio mesmo de sua constituição a heterogeneidade, como venho expondo, o samba-canção realiza tão fortemente este princípio constitutivo que acaba por colocá-lo em evidência, já por sua própria denominação e história. "Colocar em evidência" acaba por ser, como veremos, a característica fundamental dessa forma musical, característica essa que se estende ao samba quando colocados em confronto os textos destas duas produções musicais.

Nesse sentido, discordo da caracterização do samba-canção como forma que "não sendo samba nem canção, mas algo no meio do caminho" enquanto a melodia canta como canção, o ritmo marca o samba", nas palavras de Margsa Lyra, uma das primeiras estudiosas da música popular urbana" (José Ramos Tinhorão), forma essa expressa por Borges (1990).

Não é que o samba-canção não é samba nem canção; o samba-canção é samba e é canção. Não é que ele acabe "não sendo nada propriamente dito". Ele acaba por ser exatamente isso: um terceiro espaço, um espaço de intersecção entre estes dois outros espaços, o samba e a canção.

Não é que "o samba-canção, desde seu surgimento, encontrou dificuldades em se definir como gênero musical"; as pessoas que estabelecem tais definições é que tiveram (e têm) dificuldades em relação a esta determinação pois o samba-canção vai se colocar abertamente como o espaço (desde sua estrutura rítmico-melódica) da indeterminação, no sentido de um espaço de transição.

Assim o espaço de tempo a que se destina: "o meio-do-ano", um espaço de tempo que se delimita entre um carnaval e outro; assim seus primeiros compositores e letristas, músicos de orquestra e autores de textos para teatro musicado, classificados comumente como com-

positores "semi" eruditos, isto é, compositores situados no meio de uma escala social que vai desde o que chamamos "de camadas populares mais baixas" até uma "camada erudita".

Por isso pode Krausche se referir ao samba-canção como um "produto híbrido" que "é, mais que o samba, o exemplo de que a música popular nutria-se da linguagem dos meios de comunicação, das exigências da circulação da mercadoria". Isto porque o samba-canção se constitui fundamentalmente em relação ao espaço da criação representado pelas gravadoras e pelo rádio que buscam alcançar uma massa indistinta de gente (no sentido de se dirigir a diferentes grupos sociais, diferentes regiões geográficas, diferentes etnias), que buscam estabelecer uma relação de intimidade entre cada ouvinte e o disco ou o rádio.

Também aqui pode-se pinçar um outro momento em que se revela a ambiguidade desta forma musical. Se o microfone e a reprodutividade técnica "criava um novo estilo de cantar, quase falado (Nário Reis) que muitos definiram como precursor de João Gilberto", o samba-canção, "intimista e buscando ligar o ouvido ao coração sem estremecer carnavalescamente o corpo" encontra, ainda assim, "seu grande intérprete no "Cantor da Multidões", Orlando Silva, operisticamente cantando para o país" e consagra "também outros intérpretes, como Vicente Celestino" (Krausche, *idem*).

O esforço pretendido com as exposições acima foi o de clarificar como se dá a possibilidade da constituição histórica da Música Popular Brasileira, do samba e do samba-canção ao mesmo tempo em que já se determina uma certa leitura (mítica) destes objetos.

Assim, para se alçar à categoria de música "nacional", o samba e o samba-canção necessariamente não podem ser a manifestação "pura" de uma só classe social, de uma só região geográfica, de uma só raça. Tem que haver um trânsito entre estas e outras. No entanto, para se legitimar esta música como "popular", se constrói uma determinada imagem do samba e do sambista: o samba aparece como produção de uma só classe, de uma só região geográfica. Em nome dessa imagem se critica, se valoriza, se despreza. Nega-se assim o trânsito entre as classes. Insistir nessa imagem é recalcar o samba e o sambista num pretense (e por isso mítico) lugar de origem: o morro.

Em outras palavras:

Se a necessidade de sua legitimação no poder passa pelo reconhecimento, pelas classes dominadas, das classes dominantes (e não é outra coisa a necessidade de se construir uma comunidade "nacional"), esta necessidade permite que se abram certas brechas entre as classes, tornando possível ao compositor popular tanto a veiculação de sua produção como até mesmo uma certa mobilidade social. No entanto, essa produção e essa mobilidade logo se vêem cerceadas pela imposição de tal imagem (e não outra ou outras) que legisla sobre os limites do "popular".

No que diz respeito ao samba e ao samba-canção não há uma separação estanque e sim um trânsito contínuo em que linguagens em jogo se constituem mutuamente.

Resta ver como se organiza esse jogo.

II.1. Apresentação da análise e exposição das propostas teóricas da Análise de Discurso utilizadas

1.1. O Discurso Malandro

Em seu trabalho "O malandro no samba: uma linguagem na fronteira"(1981)", Cláudia Matos, estudando textualmente letras de sambas produzidos nas décadas de 30, 40 e 50, basicamente sambas de autoria de Wilson Batista e Geraldo Pereira, elabora a figura do "malandro", relacionado a determinado ser social e histórico, porém mais um ser de linguagem: produto simbólico de determinada classe social, definida como "negro-proletária", como forma de resistência a um regime político ao qual interessava submeter a produção musical desta classe como uma das formas de domínio sobre tal segmento social.

Historicamente, Getúlio Vargas intervém, legislando explicitamente, na produção musical popular: proíbe certos assuntos, a saber, o elogio da malandragem, predominante e prestigiado, na década de 30, e estimula sua substituição por outros tais como o elogio do trabalho (dado o interesse capitalista em jogo), da ordem, da Pátria, do cidadão bem-comportado, trabalhador, cumpridor das regras, "honesto", "sério". A família, o casamento, e daí o amor-a-dois, se colocam como valores desejados, do ponto de vista do poder, que os quer ver cantados, difundidos. Esta a ideologia oficial.

Assim, se na década de 30 a música veicula a imagem de um "malandro" convicto, assomidamente malandro, a década de 40 vê o comportamento de tal malandro passar por um processo de modificação, configurando o "malandro regenerado". Porém, ainda assim, malandro.

Sambas típicas de uma e outra figura seriam, respectivamente:

LENÇO NO PESCOÇO

(MB)

samba - 1933

MEU CHAPÉU DO LADO

TAMANCO ARRASTANDO

LENÇO NO PESCOÇO

NAVALHA NO BOLSO

EU PASSO GINGANDO

PROVOCO E DESAFIO

EU TENHO ORGULHO

EM SER TÃO VADIO

SEI QUE ELES FALAM

DESTE MEU PROCEDER

EU VEJO QUEM TRABALHA

ANDAR NO MIZERÊ

EU SOU VADIO

PORQUE TIVE INCLINAÇÃO

EU ME LEMBRO, ERA CRIANÇA

TIRAVA SAMBA-DANÇA

COMIGO NÃO

EU QUERO VER QUEM TEM RAZÃO

E ELES TOCAM
E VOCE CANTA
E EU NÃO DOU

SENHOR DELEGADO

(ANTONINHO LOPES e JAG)

samba -

"SENHOR DELEGADO
SEU AUXILIAR ESTA EQUIVOCADO COMIGO
EU JÁ FUI MALANDRO
HOJE ESTOU REGENERADO
OS MEUS DOCUMENTOS
EU ESQUECI MAS FOI POR DISTRAÇÃO
COMICO NÃO
SOU RAPAZ HONESTO
TRABALHADOR, VEJA SÓ MINHA NÃO
SOU TECELÃO

SE ANDO ALINHADO
É PORQUE GOSTO DE ANDAR NA MODA, POI É
SE PISO MACIO É PORQUE TENHO UM CALO
QUE ME INCOMODA NA PONTA DO PÉ
SE O SENHOR ME PRENDER
VAI COMETER UMA GRANDE INJUSTIÇA NA LAPA
AMANHÃ É DOMINGO
TENHO QUE LEVAR MINHA PATROA À MISSA NA FENHA"

Em Análise de Discurso, o conceito de Formação Discursiva (Pêcheux, 1969) é fundamental pois é de sua inscrição em determinada FD que um texto retira seu sentido. Uma FD não é ela mesma homogênea e mantém diferentes relações com outras FDs.

Assim, em termos da Análise de Discurso, a relação descrita por Matos (idem) entre uma FDx (que seria o discurso malandro) e uma FDy (que seria o discurso oficial) se dá através da ironia, onde o "malandro" se coloca como um "guardião de fronteiras" sociais, "transita entre elas mas está sempre lá para lembrar que existem". Em outras palavras, é a ironia que permite ao discurso malandro se relacionar criticamente com a ideologia oficial? reconhecendone, porém nunca se confundindo com ela, mantém as distâncias. O discurso malandro assim caracterizado em sua dialogia (Bakhtine, 1970), acaba por desconstruir a ideologia oficial. Isto porque uma forte referência ao próprio grupo social, sua própria fala em oposição à fala oficial, é salvaguardada no discurso malandro que adquire, desta forma, o sentido de uma "veia crítica" do samba produzido neste período e determina, por assim dizer, uma certa linha teórica do samba que poderia ser referida como "o samba da malandragem".

O "malandro", como ser representativo de um certo grupo social ("negro-proletário"), vale como uma identidade coletiva e, a partir daí, não pode se fixar em uma única companheira? é preciso não pertencer a ninguém exclusivamente para continuar pertencendo a todos, isto é, continuar como ser integrado ao grupo. E, principalmente, como agente da integração do próprio grupo. Pois ele é o "mestre da harmonia" (Matos, idem).

Há, assim, no universo do discurso malandro, uma recusa sistemática do casamento, do amor-a-dois, como se pode ver nos sambas:

APAGUEI O NOME DELA

(M. BATISTA e H. LOBO e J. CASTRO)

CHEGOU O FIN

CHEGOU O Ô Ô PRA MIM

ATÉ O NOME DELA DA MINHA CUIÇA

MANDEI APAGAR

SEU RETRATO NA SALA

JÁ MANDEI RETIRAR DO LUGAR

SUAS CARTAS QUEIMEI

SEU RETRATO TAMBÉM

EU NÃO QUERO NÃO QUERO NÃO QUERO

RECORDAÇÃO DE NINGUÉM:

FIZ UM SAMBA PRA ELA

JÁ NÃO VOU MAIS GRAVAR

TINHA O NOME DE STELA

E EU MUDEI PRA GUIOMAR

POR FAVOR VAI EMBORA

(W. BATISTA e B. LACERDA e O. SILVA)

samba -

POR FAVOR VAI EMBORA
ANDA QUE JÁ ESTÁ NA HORA
ARRUMEI A TUA MALA
NÃO SEI O QUE TE FALTA AGORA
(CHORA CHORA CHORA CHORA)

NASCI EM CATUMBI
NA ZONA DO ABRILÃO
A MACUMBA EU CONHECI
VENDI MEU CORAÇÃO
MEU AMOR É DA ORGIA
SÓ POR SIMPATIA
(POR FAVOR VAI EMBORA)

MEU BEM; MEU CORAÇÃO
É JÓIA SEM VALOR
REMATADA NUM LEILÃO
NA CASA DO PENHOR
MEU AMOR É MESMO UM SAMBA
CHEIO DE MOAMBA
(POR FAVOR VAI EMBORA)

Não só o "homem-malandro" recusa o compromisso do casamento e, junto com ele, a ordem estabelecida, a casa, a seriedade, o trabalho como sacrifício, também a "mulher-malandra" coloca acima desses valores o seu próprio desejo de prazer.

OH! SEU OSCAR

(AA e W. BATISTA)

samba - 1940

CHEGUEI CANSADO DO TRABALHO

LOGO A VIZINHA ME FALOU

- OH! SEU OSCAR

TÁ FAZENDO MEIA HORA

QUE SUA MULHER FOI EMBORA

E UM BILHETE DEIXOU

O BILHETE ASSIM DIZIA:

"NÃO POSSO MAIS

EU QUERO É VIVER NA ORCIA"

FIZ TUDO PARA TER SEU BEM ESTAR

ATÉ NO CAIS DO PORTO EU FUI PARAR

MARTIRIZANDO O MEU CORPO NOITE E DIA

MAS TUDO EM VÃO

ELA É, É DA ORCIA

É ... PAREI!

A "orgia" é o espaço do prazer: o samba, a dança, a integração no grupo. A "mulher-malandra" (Matos, idem) é a "mulher-piranha" (Berlink, 1976) ou a "mulher-da-orgia" (Carvalho, 1978), essa que não é fiel a um homem só para que possa permanecer fiel ao próprio prazer e o prazer coletivo.

No discurso malandro, o comportamento da "mulher-malandra" não é criticado, nem julgado, isto é, seu desejo não é negado.

MANIA DA FALECIDA

(NÃO QUERO QUE VOCÊ BEBA)

(AA e W. BATISTA)

samba batucada - 1989

NÃO QUERO QUE VOCÊ BEBA
 QUEM BEBE NÃO TEM JUÍZO
 TOME CUIDADO
 COM A SUA VIDA
 QUE EU NÃO QUERO
 VER VOCÊ
 COM A MESMA MANIA
 DA FALECIDA

(MULHER)

VOCÊ TEM DIREITO
 PODE IR BRINCAR
 PODE ENTRAR NO SAMBA
 E FICAR ATÉ O SOL RAIAR

EU SÓ NÃO QUERO
 QUE PERCA A LINHA
 TOME CUIDADO
 COM A LÍNGUA DA VIZINHA.

1.2. O Discurso Malandro e o Discurso Amoroso

No discurso amoroso, ao contrário, como consequência do tipo de relação estabelecida entre este e a ideologia dominante, ocorre um julgamento de valor e uma condenação, negando-se o desejo do outro: tal comportamento, atribuído à falsidade, ao fingimento, à vaidade ou à maldade dessa mulher, se caracteriza como "erro", como "pecado", e atrai sobre ela um "castigo", geralmente a perda da beleza e do conforto material ou, ainda, um "perdão".

RAINHA DA BELEZA

(AA e J. FAREJ)

samba - 1987

ESSA TUA FORMOSURA,
 Ó VAIDOSA CRIATURA,
 ALGUM DIA VAI FINDAR ...
 (CORO) VAI FINDAR ...
 E ACABADA, ENVELHECIDA,
 NO CREPÚSCULO DA VIDA,
 SEM CONFORTO, VAIS CHORAR ...
 (CORO) VAIS CHORAR ...

COM ASA TUAS MÃOS MIMOSAS,
HOJE VAIS COLHENDO ROSAS,
A GARGALHAR ...
SEM SABER QUE OS ESPINHOS
FLORESCEM PELOS CAMINHOS,
POR ONDE HÁS DE VOLTAR ...

QUANDO A TUA BELEZA,
Ó RAINHA DA BELEZA,
CHEGAR AO FIN,
HÁS DE LEMBRAR, COM SAUDADE,
A NOSSA FELICIDADE,
E ENTÃO PENSARÁS EM MIM ...

Ao estudar o discurso malandro em relação ao amor, Matos (idem) o caracteriza como um desvio em relação ao discurso amoroso, tomado então como padrão. Nesse movimento, descreve uma série de características deste que é referido como a "veia lírico-amorosa", determinando assim uma segunda linha teórica do samba deste período: as categorias sinceridade/falsidade (fingimento) são levadas absolutamente a sério, a seriedade sendo o fundamento deste discurso. Enquanto no discurso malandro o riso (na esteira da ironia) predomina, servindo de veículo relativizador de conceitos, no discurso amoroso é o choro, o lamento, a característica fundamental.

Juntamente com a seriedade, a vontade de verdade invade tal discurso que se desenvolve sobre verdades absolutas e supremas, valor-

res consagrados, tais como o Amor, a Pátria, etc.º ocorre, assim, tanto uma sublimação intensa do amor como uma idealização da mulher, não mais contextualizados em suas necessidades reais e conflituosas, sociais; ocorre ainda uma absorção de dogmas religiosos oficiais, elaborando-se uma figura pessimista, melancólica, conformista, fatalista, "que não detém o controle de si mesmo ou de sua vida que está nas "mãos de Deus", ou do destino, ou da mulher" (Matos, *idem*). Em suma, o discurso amoroso reproduz os valores oficiais, de uma ideologia cristã-burguesa dominante através da entronização do amor e do coração (expressão deste) vistos como "territórios de ninguém" e, portanto, de todos, isto é, como espaços socialmente não marcados. Esta figura, o "sofredor", é detentor de uma verdade inquestionável (que seja a do coração) e a partir dessa posição, que se revela inóvel/fixa, acaba por abolir, em seu discurso, a presença do outro; esse discurso se fecha, assim, em si mesmo, marcando-se como **monológico** (Bakhtine, 1978).

Em outras palavras: a atitude amorosa, ao se elaborar dentro da ideologia dominante, a reproduz na medida em que o compositor cantando (ão somente o amor, desvinculado de seu contexto sócio-histórico, ele, de fato, abandona sua própria voz, rompe com suas raízes, seu grupo de origem, em favor dessa que é a voz representativa de uma cultura dominante: o amor como sentimento individual passa a universal, apagando a condição social do compositor, nivelando tudo e todos, esquecendo as desigualdades, as diferenças, enfim, os conflitos sociais (Matos, *idem*).

Em seu trabalho de caracterização do discurso malandro como "veia crítica", que de fato é, o discurso amoroso se caracteriza fortemente como seu contrário, a saber: um discurso que, fazendo con-

cessões imensas ao poder, submete-se de uma forma absolutamente subserviente, reprodutora, chegando mesmo à alienação.

Alienação do compositor em relação ao seu próprio grupo social, alienação de seu discurso, atravessado completamente, ou quase, por outra fala que não a sua.

A partir do exposto acima pode-se observar que há uma oscilação, em Matos, a respeito do discurso amoroso entre dois extremos, a saber: a negação absoluta do outro (representando-se como um discurso da Verdade) e uma entrega absoluta ao outro e o conseqüente abandono de si mesmo (enquanto fala não mais representativa de determinado grupo social). Em ambos os casos, o discurso, não reservando um espaço explícito/delimitado ao outro, se caracteriza como **monológico**.

1.3. Quadro teórico referencial

Contra essa posição, acredito poder demonstrar que o **espaço do outro** se encontra, e em vários níveis, assegurado/delimitado no discurso amoroso, e que a oscilação descrita acima é antes um **efeito de sentidos** (Pêcheux, 1969) provocado basicamente pelo modo de relação que o discurso amoroso estabelece com outros discursos.

O conceito de **heterogeneidade mostrada** elaborado por Jacqueline Authier, em seu trabalho "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours" (1982), torna possível proceder o deslocamento, que me parece necessário, destes pontos a respeito do discurso amoroso produzido pelos sambas e sambas-cancões em questão; deslocamento este que constitui precisamente minha análise, a saber, a relação que se estabelece entre o

discurso amoroso a um outro discurso, o **discurso científico**, como um dos representantes possíveis de uma cultura dominante, pois é a partir dessa relação que se chega ao modo da construção de uma **identidade** presente no discurso amoroso.

Se a desconstrução efetuada pelo discurso malandro se faz pela **oposição**, esta não é, no entanto, a única forma possível de desconstrução. Existem outras. No discurso amoroso, será a **semelhança** a forma de desconstrução acionada.

Da mesma forma, a **ironia** não é a única forma possível de **heterogeneidade-mostrada** (não-marcada). A **imitação**, o **estereótipo**, também o são, entre outros. Da **imitação**, do **estereótipo**, lança mão o discurso amoroso.

Ele se constrói efetivamente dentro da ideologia dominante pois a relação estabelecida entre uma FDz (discurso amoroso) e uma FDy (discurso oficial, pertencente a um grupo social dominante) é a **imitação**. Porém essa imitação se faz de uma determinada forma, a **incorporação**, e é esta forma que acaba por deslocar o discurso amoroso como discurso absolutamente "alienado". Seria o caso de se perguntar se o choro, se excessivo, o lamento, se intensamente exagerado e repetido, não seriam tão corrosivos quanto o riso.

A incorporação é um dos fatos de linguagem observados por Eni Orlandi, em seu estudo "Retórica do Oprimido" (1984), sobre o discurso indígena em sua relação com o discurso do branco e que diz respeito, justamente, à questão da identidade cultural, no caso, a do índio.

Segundo a autora, "dada a relação de dominação, mais do que a apropriação dessas formas de discurso, postas à disposição pela cultura ocidental, produz-se um deslize pelo qual o índio acaba por incor-

porar o discurso do branco tal qual" sendo que "esse modo de incorporação do discurso do outro, assumindo a forma de reprodução exata (o simulacro, a cópia), atinge um tal grau de semelhança que acaba por se revelar como um índice da diferença" (Orlandi, *idem*).

Desta forma, a **incorporação integral** do discurso do outro se configura como ruptura procedente "de uma aproximação para mais (por excesso)". Isto porque a incorporação do discurso do outro não abole nunca o **lugar social** (Pêcheux, 1969) de onde fala o sujeito desse discurso. Pelo contrário, consideradas suas **condições de produção** (Pêcheux, *idem*), isto é, a situação imediata da interlocução, o contexto sócio-histórico das relações entre dominantes e dominados, também a **excessiva semelhança** evidencia o conflito ideológico. Trata-se sempre de um discurso oficial (Dg) incorporado pelo discurso do compositor popular (Dz). Isto porque as palavras retiram sempre seus sentidos do **lugar social** que ocupa aquele que fala (Pêcheux, *idem*).

Também do **estereótipo** o discurso amoroso faz um determinado uso que não o limita à mera reprodução de padrões estabelecidos. Fazendo um uso abusivo, insistente, de estereótipos (provérbios, charões, clichês, etc.), assumindo, muitas vezes explicitamente, uma imagem "banal", estereotipada, o discurso amoroso, de fato, joga com o estereótipo e o usa não como uma questão de razão (para dizer a verdade o que é) mas como argumento, quando outros sentidos, o que deve ser, o que pode ser, etc., se constituem a partir do lugar social que ocupa o sujeito desse discurso (Orlandi, 1988).

À meu ver, tal uso do estereótipo no discurso amoroso da música popular consegue chegar a ser uma forma de resistência, possibilidade sugerida por Orlandi em seu trabalho.

Segundo Authier (1982), à heterogeneidade constitutiva do discurso não corresponde direta ou mecanicamente a heterogeneidade mostrada. São antes dois planos irredutíveis embora articuláveis e mesmo necessariamente solidários. Dois planos distintos, porém não disjuntos, e que representam duas ordens de realidade, a saber: as condições reais de existência de um discurso e as condições, também reais, da representação, dentro de um discurso, de sua constituição.

"À uma heterogeneidade radical, uma exterioridade interna ao sujeito e ao discurso, como tal não localizável e não representável, esta do Outro do discurso - onde jogam o inconsciente -, se opõem a representação, dentro do discurso, das diferenciações, disjunções, fronteiras interior/exterior através das quais o um - sujeito/discurso - se delimita dentro da pluralidade dos outros, e ao mesmo tempo afirma a figura de um enunciador exterior a seu discurso" (Authier, *idem*).

Não esquecendo a irredutibilidade desses dois planos, também não esquecendo sua solidariedade, torna-se legítimo, segundo a autora, circunscrever o campo a ser descrito a um dos dois planos.

Assim, o estudo do funcionamento das formas de heterogeneidade mostrada torna possível o acesso a um aspecto da representação que o locutor se faz de sua enunciação, isto é, a relação do sujeito com o texto que ele produz. Tal representação traduz o modo de negociação com a heterogeneidade constitutiva própria do discurso, que se realiza segundo três formas diferentes de compromisso:

- 1) um compromisso relativo com a heterogeneidade constitutiva;

abre-se, desta forma, em seu discurso, um espaço (pequeno, grande, invasor para o outro, numa tentativa de, em assim reconhecendo-o e delimitando-o, negá-lo enquanto **condição** absoluta de si mesmo (a heterogeneidade constitutiva), transformando-o, desta forma, em **objeto**; pois se apenas determinados trechos do discurso provêm do outro, o resto do discurso recoloca o sujeito como fonte de seu próprio discurso. Nesse sentido, o estudo das "formas linguísticas marcadas de heterogeneidade mostrada representaria um passo na direção à descrição das formas **práticas**, na língua e no discurso, segundo as quais funciona a ilusão do sujeito" (Authier, *idem*); é esse modo de negociação que esta autora chama de **denegação**:

- 2) um "não-compromisso" radical com a heterogeneidade constitutiva:

todo traço do outro é, tendencialmente, eliminado desse discurso que se representa" como discurso da verdade, fora de toda especificidade histórica e **individual**" (o grifo é meu). Seria o caso tanto do discurso científico como dos discursos dogmáticos (da pedagogia, da política, da religião, etc.) qualificados por Bakhtine como **monológico**. Sua realização maior sendo o discurso totalmente formalizado; e

- 3) um compromisso radical com a heterogeneidade constitutiva:

o discurso se abandona ao outro, tendencialmente; é atravessado pelas palavras ("que são sempre as palavras do outro"), sem reservas, e não mais assinala "como acidental isto que caracteriza, globalmente, seu regime de enunciação". Seria o caso da escritura poética. A poesia cujo caráter **monológico** também é apontado por Bakhtine em oposição à prosa romanesca. Também o caso das falas "inspiradas", "possuídas" e etc..

Tanto a relação de "não-compromisso radical" como a de "compromisso radical" com a heterogeneidade constitutiva abolem, "tendencialmente, esta distância essencial que o sujeito marca, em sua fala, entre ele mesmo e a realidade exterior". Esta **distância** não se reduz, ou se relaciona termo-a-termo, à divisão inevitável que constitui o sujeito, porém sendo a forma de representação que o sujeito se faz dessa divisão torna possível a este manter sua posição de centro de seu discurso (a **ilusão do sujeito** de que fala Pêcheux (1969)).

Acredito que tais formulações esclareçam a oscilação acima discutida e que, a meu ver, é antes um **efeito de sentido** (Pêcheux, *idem*) desse discurso que, sendo um discurso poético-musical popular, além de estabelecer uma certa relação com um discurso estético de matriz culta, formal (o Romantismo) tal como descrito por Beatriz Borges em seu trabalho "Samba-canção, Fratura e Paixão: uma linguagem diante do espelho" (1990), se relaciona ainda, e perigosamente, com discursos outros, a saber, o discurso científico, por um lado, e o discurso religioso, por outro. É a **simultaneidade** dessas relações que, a meu ver, neutralizam, por assim dizer, a absorção do sujeito do discurso amoroso pelo outro de cada um desses discursos. Como se o perigo que de fato o sujeito corre de perder-se na relação com o outro de um desses discursos fosse constantemente deslocado pela relação, também perigosa, que mantém com o outro discurso.

É interessante lembrar que Auhier (*idem*) divide as formas de heterogeneidade mostrada em **formas marcadas**, que indicam o espaço do outro por uma marca unívoca (discurso direto, discurso indireto, aspas, itálico, entonação, qualquer forma de comentário, a glosa) e **formas não marcadas**, onde o outro, sem marca unívoca, apenas é **dados**.

conhecer, a interpretar, a partir de índices detectáveis no discurso em função de seu exterior (discurso indireto livre, a ironia, a apofrase, a imitação, a alusão, a reminiscência, o estereótipo, o pastiche ...).

Entre as formas de heterogeneidade mostrada se estabelece uma gradação de complexidade que vai do menor grau, apresentado pelas formas marcadas autonômicas (discurso direto/discurso indireto) passa pelas formas marcadas de conotação autonômica, mais complexas, (as aspas, o itálico, etc.) chegando ao maior grau de complexidade apresentado pelas formas não-marcadas de heterogeneidade mostrada (a ironia, a imitação, etc.) que, segundo a autora, são formas discursivas passíveis de serem referidas à estrutura enunciativa de conotação autonômica.

O "grau de complexidade" de que se está falando é proporcional à maior ou menor clareza da distância mantida pelo sujeito, em sua fala, "entre ele e a realidade exterior".

Assim, para descrever com maior segurança o discurso amoroso como discurso que estabelece um compromisso relativo com a heterogeneidade constitutiva do discurso é necessário trabalhar, simultaneamente, com as formas de heterogeneidade mostrada marcada e não-marcada; isto porque elas operam uma dentro do espaço do "dito", a outra, dentro do espaço do apenas "sugerido".

Por isso as formas não-marcadas de heterogeneidade mostrada representam uma forma de negociação com a heterogeneidade constitutiva "mais arriscada, porque elas jogam com a diluição, com a dissolução do outro dentro do eu, donde este pode sair enfaticamente confirmado, mas também onde ele pode se perder" (Authier, idem).

E o tema do discurso amoroso é exatamente este: a perda.

Daí a pertinência total deste instrumental de análise em relação ao objeto em estudo. Outros instrumentos de análise serão abordados apenas à medida que forem sendo utilizados.

Trabalhar com o discurso amoroso dos sambas e sambas-canções em estudo é como estar dentro de uma daquelas salas totalmente esprelhadas onde a imagem se reflete ao infinito. Fácil é se perder (claro, também) nesse jogo contínuo de imagens.

1.4. O Discurso Amoroso

"Perguntei-lhe por fim
a razão sem razão
de me inclinar afito
sobre restos de restos
.....
ele apenas responde:
(se acaso é responder
a mistérios, sonar-lhes
um mistério mais alto):

Amar depois de perder.

(Perguntas, CDA)

A relação entre esse poema e a música popular é estabelecida por Augusto de Campos, em seu ensaio "Lupiscínio esquecido?" (1974), quando diz que "as letras de Lupiscínio Rodrigues desenvolvem até à exaustão, e com todas as variantes possíveis, o sentimento que Drummond equacionou em Perguntas, numa linha sucinta: "Amar depois de perder" e, ainda, "Lupiscínio se dedicou, afinadamente, por toda a vida, a virar pelo avesso a "dor-de-cotovelo" amorosa".

Dois palavras quero guardar e desenvolver com cuidado: a **exaustividade** e o **avesso**. São, a meu ver, os traços mais pertinentes, não apenas à música de Lupiscínio, porém ao conjunto maior de sambas "Lírico-amorosos" e sambas-canções, como um procedimento geral.

A raiz dessa exaustividade e desse avesso só é aprofundada nesse conjunto em que se insere, compromissadamente, os sambas-canções de Lupiscínio.

Como o samba-canção se elabora a partir de um tempo musical maior que o do samba, é possível àquela um maior desenvolvimento de suas letras. Estas atingem assim uma "discursividade" também maior, em relação às letras do samba que se caracterizam por sua brevidade, ligeireza.

Desta forma, "operadores de explicação" são mais facilmente detectados nos textos dos sambas-canções. Esses "operadores de explicação", que apontam para a exaustividade, podem ser considerados implicitamente contidos nos sambas "Lírico-amorosos" uma vez colocados esses dois tipos de textos em confronto. Pois a partir desse, a exaustividade aí também se evidencia, porém como uma repetição insistente não apenas das situações amorosas como principalmente da retomada constante dos próprios extratos verbais: são versos e estrofes

reutilizadas, reelaboradas, desenvolvidas incessantemente. Forma de heterogeneidade mostrada marcada, o **comentário** será a característica principal desses sambas. Nos sambas-canções são o **discurso direto** e **discurso indireto** as formas marcadas mais frequentemente presentes.

A exaustividade é, a meu ver, o procedimento que elabora uma longa explicação cujo objetivo é a tentativa (inglória) de organização de um "eu" - sujeito amnésico.

O avesso, atingido por essa exaustividade, é o outro procedimento pelo qual, estabelecida uma verdade, de dentro desta, a corrói, a desconstrói. Por isso, a "tentativa" é sempre e necessariamente "inglória". É como se, num mesmo movimento, a mão que costura um tecido trançando certo fio, descosturasse esse mesmo tecido, puxando-lhe esse fio.

MINHA HISTÓRIA

(LE e R. SANTOS)

samba-1956

ELES DIZEM QUE EU REBO DEMAIS
 E QUE SOU UM VASABUNDO
 TODOS FALAM QUE SOU UM PERDIDO,
 UM PERDIDO PRO MUNDO.
 QUANDO EU PASSO OS FALSOS AMIGOS
 DE MIM ACHAM BRACA
 E MURNURAM: ALI VAI UM ÉBRIO
 CHEIRANDO A CACHAÇA
 ELES FALAM PORQUE NÃO CONHECEM O MEU DRAMA REAL

ESSA VIDA QUE LEVO, BEM SEI, NÃO É VIDA NORMAL.
 VOU CONTAR A VOCÊS MINHA HISTÓRIA
 ESTE DRAMA QUE ME DESTRUIU
 TIVE ALGUÉM QUE AMEI COM LOUCURA
 E ESTE ALGUÉM ME TRAIU

"Minha História" condensa alguns pontos que gostaria de destacar e desenvolver em função das relações_de_sentido (Pêcheux, 1969) que procuro descrever.

Começando pelo próprio título "Minha História", que se desenvolve no verso "vou contar a vocês minha história", o que se tem é:

1) um sujeito que se representa como um "contador de histórias", de "histórias" não, de uma história; não uma história qualquer, mas a sua própria, pessoal, insubstituível. E que é um "drama real" pois, fato acontecido, é uma história de amor e traição e, consequentemente, de abandono e destruição. O sujeito se representa como um ser destruído, vencido, perdido. Essa a imagem que o sujeito faz de si mesmo (la(e)): **contador de uma história sobre si mesmo, um eu destruído;**

2) quem conta uma história, a conta para alguém: o interlocutor desse samba é explicitamente referido como "vocês". Dado o conhecimento de que se trata de um samba, esse "vocês" é uma das formas pela qual se encontra representado, no discurso, o público ao qual o samba se dirige. Este público podendo ser um público menor, mais direto, no caso, as pessoas que rodeiam imediatamente o compositor no momento em que faz suas músicas numa mesa de bar, numa roda de amigos, ou numa roda de samba, ou o cantor (intérprete) em sua apresentação

num show, ou um público maior, mais distante, aquele que o samba alcança através do rádio ou do disco. De um jeito ou de outro, esse público é representado no discurso e representado como **testemunha**, e mesmo como **confidente**. Estabelece-se, assim, uma **relação de solidariedade** entre aquele que canta (e conta sua história) e os que o ouvem - o único momento em que este que canta, que se vê incompreendido/maltratado por todos que o cercam (e, conseqüentemente, apartado de todos), alcança um mágico momento de união com esse outro outro.

Porque se "o discurso é uma dispersão de textos" (Maingueneau, 1984) e "o texto uma dispersão de sujeitos" (Foucault, 1969), o texto também é uma dispersão de outros.

Trata-se, então, de vários outros. Por isso afirmei mais acima, que o espaço do outro se encontrava assegurado em vários níveis.

Sendo o público uma das formas do outro, a representação desse público no discurso amoroso é uma das formas em que o espaço do outro se encontra aí garantido: «

3) Uma outra forma são as formas linguísticas marcadas de heterogeneidade mostrada, o discurso indireto e o discurso direto (versos 1-4 e 7-9, respectivamente), que delimitam o espaço do um outro outro, a saber: o "eles", o "todos", mais especificamente, "os falsos amigos" que seriam as pessoas que rodeiam, em seu cotidiano real, o sujeito desse discurso.

A relação que se estabelece entre o sujeito e as pessoas que imediatamente o rodeiam é uma **relação de hostilidade**. A imagem que "os falsos amigos" fazem desse sujeito é a de um "vagabundo", um "perdido", "um ébrio". Uma imagem negativa, portanto. Tal reação dos "a-

"amigos" (que por isso são "falsos") ao comportamento do sujeito é explicada por este (através do operador "porque") pelo fato daquelas desconhecerem seu problema. Ao atribuir a esse desconhecimento sua separação desses "amigos", pois que in-compreendido por eles, o sujeito estabelece uma relação positiva com o público uma vez que, ao contar-lhe sua história, este o irá, necessariamente, compreender e apoiar.

Chamo a atenção para a imagem que o sujeito faz de seus "amigos" (Ia(b)): a falsidade, característica permanentemente atribuída à essa mulher que inevitavelmente trai, não é exclusiva da mulher em relação ao homem, sendo também constantemente atribuída aos amigos (ou amigas, no caso de um "eu feminino") ou companheiros que circundam o sujeito.

A ponte, e meu ver, entre a **hostilidade** da comunidade imediata e a **solidariedade** do público é a forma intermediária "bem sei": ao mesmo tempo em que o sujeito reconhece/admite não levar "vida normal", isto é concorda com a opinião dos "falsos amigos", **antecipando** a própria opinião do público, sobre seu comportamento como desrespeitador das regras sociais da ordem, do bom trabalhador, da sobriedade, da contenção, etc., ele apresenta uma forte justificativa para este comportamento indesejável pela comunidade: sua história. **A história é assim a justificativa de si mesmo, é a sua explicação.** Ter uma história para contar, ao mesmo tempo, o insere na ordem vigente (pois a admite, valorizando-a e levando-a a sério) e permite sua transgressão. Ambíguo e perigoso é esse movimento permanente do discurso amoroso: a aderência e, a partir dessa, a implosão.

Tanto a atribuição da falsidade a mulheres e amigos, como a antecipação (Pêcheux, 1969) da opinião do público abre um espaço, no texto, para uma forte representação do "lugar" da hostilidade.

Esta "história", resumida neste samba em dois únicos versos "tive alguém que amei com loucura, este alguém me traiu", que se coloca na iminência de ser contada, isto é, história que ainda vai se dizer, tem sido, de fato, exhaustivamente, contada e recontada, em muitos outros versos, em muitos outros sambas (e ainda por muitos outros compositores).

Vejamos alguns:

INFIDELIDADE

(AA e AMÉRICO SEIXAS)

samba - 1947

AQUELE QUE CONSIDERA
O AMOR UMA QUIMERA
VIVE LONGE DO SOFRER
TEM SEMPRE OS OLHOS ENXUTOS
PELO AMOR DE DEZ MINUTOS
E NELAS NÃO DEVE CRER
SÃO FALSAS NA MAIORIA
E QUANDO UM HOMEM CONFIA
EM TUDO QUE A MULHER DIZ
EIS A TRAIÇÃO CONSUMADA
UMA VIDA DEGRADADA
UM LAR É MAIS INFELIZ

COSTEI DE UMA CRIATURA
 SEM MORAL
 SEM COMPOSTURA
 SEM CORAÇÃO
 SEM PUDOR
 ERA O DONO DO NEGÓCIO
 SEM SABER QUE HAVIA UM SÓCIO
 NA FISSA DO NOSSO AMOR

 FELIZMENTE AINDA ALEGRA
 SABER-SE QUE
 TODA REGRA
 TEM SEMPRE A SUA EXCEÇÃO
 NÃO JULGO TODAS POR UMA
 PODE SER QUE HAJA ALGUMA
 COM PUDOR E CORAÇÃO

Deste samba quero ressaltar que é todo ele, a partir do próprio título, a construção desse retrato: a mulher falsa, infiel, a "mulher malandra" (Matos, 1991). A atitude defendida é a de não-confiança no amor pois, senão, corre-se o risco de uma "vida desgraçada", ou seja, o homem "em desgraça".

O uso do dito comum, forma marcada de heterogeneidade mostrada, é ambigualmente utilizado: aparentemente, aponta para uma relativização do "juízo" da mulher, (construída também a partir de outra fórmula comum "não julgar todas por uma", mas a "maioria", ou "quase todas" ou "faltando talvez apenas uma/alguma"); de fato, é usar

do como argumento que reforça a imagem negativa uma vez que "se" ("pode ser") existir "alguma com pudor e coração" será "a exceção que confirma a regra", o avesso, também estereotipado, do ditado utilizado.

Ent:

QUEM HÁ DE DIZER

(LR = A. DONALVES)

samba-canção - 1949

QUEM HÁ DE DIZER
 QUE QUEM VOCÊS ESTÃO VENDO
 NAQUELA MESA BEBENDO
 É O MEU QUERIDO AMOR
 REPARE BEM
 QUE TODA VEZ QUE ELA FALA
 ILUMINA MAIS A SALA
 DO QUE A LUZ DO REFLETOR
 O CABARÉ SE INFLAMA
 QUANDO ELA DANÇA
 E COM A MESMA ESPERANÇA
 TODOS LHE PÊM O OLHAR
 E EU O DONO
 AQUI NO MEU ABANDONO
 ESPERO LOUCO DE SONO
 O CABARÉ TERMINAR
 "RAPAZ

LEVE ESTA MULHER CONTIGO".
 DISSE UMA VEZ UM AMIGO
 QUANDO NOS VIU CONVERSAR,
 "VOCÊS SE AMAM
 E O AMOR DEVE SER SAGRADO
 O RESTO DEIXA DE LADO
 VAI CONSTRUIR O TEU LAR"
 PALAURA
 QUASE ADEITEI O CONSELHO
 O MUNDO ESTE GRANDE ESPELHO
 QUE ME FEZ PENSAR ASSIM:
 "ELA NASCEU COM O DESTINO DA LUA
 PRÁ TODOS QUE ANDAM NA RUA
 NÃO VAI VIVER SÓ PRÁ MIM".

também se constrói exemplarmente essa imagem da mulher, porém segundo uma variação significativa que levando, por assim dizer, às últimas conseqüências a *infidelidade* da mulher expõe, também de forma exemplar, o *impasse* sobre o qual se constrói a *identidade* do sujeito amoroso, a saber: estabelecendo o amor como o único espaço de seu dizer, o sujeito o constitui, e a si mesmo, dentro de determinada Formação Discursiva (FD), Formação Discursiva oficial) que coloca o amor como valor absoluto, consagrado; ao mesmo tempo, concebendo-o como impossibilidade, o que o sujeito está constituindo é a própria impossibilidade de sustentação dessa Formação Discursiva.

Representando a mulher não propriamente como *falsa* mas como *incapaz de fidelidade*, sendo essa incapacidade explicitamente atribuída

da à determinação inexorável de um "destino", representam, assim, ainda mais fortemente, a impossibilidade de se confiar na mulher, isto é, no amor.

Sobre essa impossibilidade se reafirma a posição do sujeito quanto à outra impossibilidade: a de "construção de um lar", isto é, do casamento cujo fundamento ideológico é, justamente, o princípio da fidelidade; e se constrói contra a posição do "amigo", expressa pelo discurso direto (forma marcada de heterogeneidade mostrada) que representa a voz do senso comum segundo a qual o amor, enquanto valor supremo, "sagrado", isto é, marcado positivamente, deve ser colocado acima de quaisquer outras considerações, tomadas como "resto".

É interessante notar que sistematicamente se confundem, se tornam um pelo outro, amor e casamento, pois a concepção do amor enquanto "amor-a-dois" passa pela concepção contractual, mais própria ao casamento. É a partir daí que o discurso amoroso da MPB se filia ao discurso oficial sobre o amor.

Em "Infidelidade" (acima), a traição amorosa sofrida se elabora segundo uma linguagem eminentemente jurídica, "era o dono do negócio sem saber que havia um sábio na firma do nosso amor", que expõe, em linha reta, essa vinculação: amor>contrato>casamento>ordem estabelecida.

Assim, afirmar a infidelidade "nata" da mulher é negar a possibilidade do amor-a-dois, do casamento, enfim, da ordem estabelecida.

Desta forma, o discurso amoroso reconhece e mesmo instaura os valores consagrados da ideologia dominante, o amor, o casamento, a ordem estabelecida, etc., e os desloca ao negar-lhes sua possibilidade de realização.

O interlocutor, representado pelo pronome "vocês", é o público, tomado como testemunha da situação extraordinária vivida pelo sujeito desse discurso que, embora não propriamente abandonado, mesmo assim se representa "em abandono" a condição de "amante", sua própria posição expressa como a de "dono", não abole sua solidão, não lhe trazendo satisfação ou harmonia, pois o amor exclusivo dessa mulher não lhe é possível.

A expressão "quem há de dizer" evidencia a perplexidade com que tal situação é vivenciada pelo sujeito. Parafraaseando, diria: como pode ser o "seu querido amor" essa que absolutamente não lhe pertence?

EU NÃO SOU LOUCO

(LR = E. RUI)

samba - 1949

ELES ME CHAMAM DE LOUCO
 PORQUE BEBO, SENHOR
 DEPOIS QUE EU BERO
 SAIO NAS RUAS GRITANDO
 PELO MEU AMOR

LOUCO, NÃO SENHOR
 EU NÃO SOU LOUCO
 É QUE UM CORAÇÃO MABOADO
 NÃO FALA BAIXO
 NEM BERE POUCO

SE ELES SOUBESSEM A MINHA SITUAÇÃO
 O QUANTO ME CUSTA ATURAR O MEU CORAÇÃO
 IRIAM COMPREENDER
 QUE EU NÃO SOU LOUCO
 É QUE O CORAÇÃO MAGOADO
 NÃO FALA BAIXO
 NEM BEBE POUCO

Nesta samba, é novamente o discurso direto a forma marcada de heterogeneidade mostrada que indica o espaço do outro, comunidade imediata; representa a imagem que esta faz do sujeito (Ib(a)), como "louco", isto é, aquele que foge às regras da "vida normal". Novamente, a relação entre sujeito/comunidade imediata é de hostilidade, incompreensão. Contra esta, isto é, pela negação desta imagem, se constrói uma definição do eu que se explica (o operador sendo a expressão "é que") como um "coração magoado": seu comportamento simultaneamente se caracteriza pelo excesso, pelo exagero, "não fala baixo, nem bebe pouco" e grita pelo seu amor pelas ruas, contra a contenção, a sobriedade, normas de conduta desejáveis como "normal" e se justifica pela "mágoa". Também aqui o interlocutor é o público, representado pela palavra "senhor"; também aqui a relação é de solidariedade construída pela expressão "se eles soubessem, (então) iriam compreender"; parafraseando, "vocês sabendo, eu contando, vocês certamente me compreenderão". É o que está pressuposto. Chamo a atenção para a presença da forma se ... então (o "então" implícito) presente na expressão "se eles soubessem ...", forma recorrente nos textos, que indicam a posse

de um certo conhecimento, por parte do sujeito, do qual os outros que o criticam e não o compreendem, não partilham, por isso são hostis.

Esta expressão, e o conhecimento que implica, é desenvolvida em um dos mais belos e famosos samba-canção de Lupacínio:

ESSES MOÇOS, POBRES MOÇOS

(LR)

samba-canção - 1948

ESSES MOÇOS, POBRES MOÇOS

AH, SE SOUBESSEM O QUE EU SEI

NÃO AMAVAM

NÃO PASSAVAM

AQUILO QUE EU JÁ PASSEI

POR MEUS OLHOS

POR MEUS SONHOS

POR MEU SANGUE

TUDO ENFIM

É QUE EU PEÇO

A ESTES MOÇOS

QUE ACREDITEM EM MIM

SE ELES JULGAM

QUE A UM LINDO FUTURO

SÓ O AMOR NESTA VIDA CONDUZ

SAIBAM QUE DEIXAR O CÉU

POR SER ESCURO

E VÃO AO INFERNO
À PROCURA DE LUZ

EU TAMBÉM TIVE
NOS MEUS BELOS DIAS
ESTA MANIA
E MUITO ME CUSTOU
POIS SÓ AS MÁGOAS
QUE EU TRAGO
HOJE EM DIA
E ESTAS RUBAS
O AMOR ME DEIXOU

A expressão "esses moços" se reveste de uma certa indefinição pois se, primeiramente, são referidos como um "esses", isto é como objeto do discurso, em seguida, se redimensionam como o interlocutor deste, como "vocês", possibilidade implícita pela forma verbal "Saibam".

Assim, ao mesmo tempo que especifica um certo grupo de moços como objeto do discurso, realizando-se como determinante do substantivo "moços", o pronome demonstrativo "esses" também indefinir esse grupo de moços, ampliando-o, enquanto público.

Aqui também temos como marca da heterogeneidade mostrada, o discurso indireto, que constrói a imagem que "esses moços" fazem do amor (Im(R)). Imagem esta positiva contra a qual o sujeito marca seu próprio lugar? o conhecimento do amor como ilusão, engano, imagem negativa, portanto.

é significativa a construção em ordem inversa dos três primeiros versos da segunda estrofe pois, assim, se constrói a indeterminação do escopo do "só". Poderia-se reescrever estes versos segundo duas outras formas: "só o amor conduz a um lindo futuro" ou "o amor só conduz a um lindo futuro".

É importante ressaltar a ambiguidade estabelecida por essa indeterminação, pois é através desses pequenos enfiamentos que o discurso amoroso relativiza o amor como única possibilidade, isto é, como único assunto possível.

Assim, a ambiguidade, gerada por essa indeterminação, embora se desfça, de um lado, pela continuidade do texto que afirma o amor como conduzindo a futuros incertos, infelizes, permanece, de outro, pela forte sugestão de que é possível esse "lindo futuro" a partir de outras alternativas que não o amor.

De um jeito ou de outro, aliás, um jeito pelo outro, a posição do sujeito que aí se afirma é a negação do amor. Esta negação se explica (sendo o "pois" o operador) pelo conhecimento deste como gerador de sofrimento ("mágoas") e envelhecimento ("rugas") e, portanto, como engano.

O jogo com as imagens paraíso/inferno, campos de harmonia/integração e desarmonia/desintegração, respectivamente, também são usados (e exaustivamente re-utilizados em inúmeras músicas) como expressões reveladoras do engano que é o amor: imaginado como força integradora (sendo o amor a única via de se fazer de dois, um, isto é, abolir a solidão individual de cada um), acaba por realizar-se como força desagregadora (exacerbando-se a solidão). Isto é, por não se realizar, dado que o que está de fato jogando nesse discurso é a falta de amor.

Assim como o sujeito amoroso, através do verso "se houlessem o que eu sei" se representa como *detentor de um certo saber*, os versos "não passavam aquilo que eu já passei", expressão constante de referência ao fato acontecido a este sujeito, remetem à uma *experiência de vida* que subjaz à construção de tal saber, representado, a partir daí, como *conhecimento de vida*.

O jogo estabelecido no discurso amoroso pela conjugação desses dois versos aponta, desta forma, para a *relação entre experiência e conhecimento* lugar de onde fala o sujeito amoroso.

Através do direito que o sujeito amoroso se dá, *em nome* de sua *vivência, sua prática de vida*, de falar e aconselhar sobre certo assunto, encontrando-se a esse respeito "bem baseado", podendo "até dar lição" (em "Mártir do Amor", pg.137), o discurso amoroso da MPB se vê dominado por uma "moral da história".

Assumiendo esse caráter de "lição de vida", "ensinamento de vida", o discurso amoroso se aproxima do discurso didático que, por sua vez, mantém uma certa aproximação, uma certa relação com o discurso científico.

É, portanto, esse caráter de *discurso didático*, colocado como mediador da *relação de imitação ("incorporação")* estabelecida entre *discurso amoroso e discurso científico*, que permite tal relação.

Se, de um lado, a relação estabelecida entre *experiência e conhecimento* empresta ao discurso amoroso o caráter de discurso didático, filiando-o, a partir daí, ao discurso científico, de outro, ela desloca essa relação de imitação, marcando sua diferença, ao pôr *exageradamente* em relevo o valor da experiência concreta, pessoal, pois que o discurso científico enquanto tal tende à abstração em si, à *objetividade*.

Fato discursivo interessante a ser observado é a relação de sentidos (Pêcheux, 1969) que faz com que haja um trânsito de processos significativos de um texto a outro. Nesse caso, por exemplo, os versos "não passava aquilo que eu já passei", enquanto expressão constante, remetem a inúmeras outras sambas. Entre elas, também de muito sucesso:

NERVOS DE AÇO

(LR)

samba - 1947

VOCE SABE O QUE É TER UM AMOR, MEU SENHOR
 TER LOUCURA POR UMA MULHER
 E DEPOIS ENCONTRAR ESSE AMOR, MEU SENHOR
 NOS BRAÇOS DE UM OUTRO QUALQUER
 VOCE SABE O QUE É TER UM AMOR, MEU SENHOR
 E POR ELE QUASE MORRER
 E DEPOIS ENCONTRA-LO EM UM BRAÇO
 QUE NEM UM PEDAÇO DO SEU
 PODE SER

HÁ PESSOAS COM NERVOS DE AÇO
 SEM SANGUE NAS VEIAS
 E SEM CORAÇÃO
 MAS NÃO SEI SE PASSANDO
 O QUE EU PASSO
 TALVEZ NÃO LHE VENHA

QUALQUER REACÇÃO

EU NÃO SEI SE O QUE EU TRAGO NO PEITO

É CIOME OU HORROR

EU SÓ SEI É QUE QUANDO A VEJO

ME DÁ UM DESEJO

DE MORTE OU DE DOR

Novamente o interlocutor é o público, referido como "meu senhor" e, aqui, ele é provocado pelo sujeito do discurso, através da indagação "Você sabe ...?" a participar mais diretamente de seus problemas amorosos, isto é, o sujeito coloca o interlocutor numa posição mais comprometida com seus próprios problemas que a de testemunha e confidente. A dor, provocada pela traição, é assim ainda mais partilhada com esse público. Esta relação se revela mais intensa na medida que o "outro hostil" ao qual se opõe o sujeito nos sambas acima examinados, se elabora, nesse samba-canção, não pela forma marcada de heterogeneidade mostrada apontada naqueles (discurso indireto) mas pela imagem de "pessoas com nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração". Isto é, pessoas regidas, não pelo coração, pela emoção mas pela cabeça, pela razão; pessoas com as quais podem ou não (uma vez não marcadas explicitamente como os "eles") se confundir/identificar o público. Ou melhor, certa faixa desse público: o "público mais exigente" (Borges, 1990). Esse público, que lhe pode ser hostil e que, portanto, lhe cabe conquistar, desafiando-o agora não mais a lhe compreender apenas pelo conhecimento (contado) de sua experiência mas a compreender esta dor a partir da sua própria vivência, acaba por se encontrar fortemente representado dentro do próprio discurso.

O jogo das expressões "eu não sei"/"eu só sei" são índices, a meu ver, dessa tentativa de elaboração de uma compreensão, de um conhecimento, de uma explicação, enfim. Tentativa esta cuja possibilidade de realização ao ser explicitamente negada em "Volta", samba-canção de 57, nos versos "a sentir tantas coisas que a gente não pode explicar quando ama", de fato, a evidencia. Verso que, de dentro do universo amoroso, se poderia continuar da seguinte forma: "mas gostaria, mas preciso e, por isso, vou tentar". Em "Briga de Gato", samba de 44, a respeito da atitude que deve manter aquele que quiser ser amigo do sujeito, sobre não se meter em suas brigas de amor, temos explicitamente os versos "eu explico este fato, é porque tento notar do ...", onde sobressai uma atitude de quem observa e procura a partir daí explicar.

As imagens de "leuco", "vagabundo", "perdido", "ébrio", imagem que o "outro hostil" faz do sujeito (Ib(a)), vem se juntar, também através do discurso indireto, a de covarde.

NÃO SOU DE RECLAMAR

(LR)

samba-canção - 1952

EU NÃO SOU DE RECLAMAR
 EU NÃO SOU
 MAS O QUE ESTOU SOFRENDO
 É DE MAIS
 NOS LUGARES ONDE EU VOU
 QUEM CONHECE QUEM EU SOU

DIZ QUE EU SOU
 O MAIS COUARDE DOS MORTAIS

 E QUERIAM QUE EU MATASSE
 O CRIME NÃO COMPENSA
 SÓ DEUS DÁ A SENTENÇA
 AO PECADOR

 SE EU MATASSE
 NÃO PODIA ESPERAR
 VER ALGUM DIA
 AS LÁGRIMAS CRUÉIS
 DO MEU AMOR

Temos ainda o desejo (expresso pelo verbo "queriam"), a expectativa desse outro em relação à reação do sujeito quanto à traição da mulher amada.

A expectativa desse "outro hostil" se inscreve dentro de uma determinada FD1 que se poderia formular, estereotipadamente, como "a honra se lava com sangue". Contra ela se opõe, aparentemente, o sujeito que adere, num primeiro movimento, a duas outras FDs, também formuladas estereotipadamente: uma (FD2), proveniente do senso comum, "o crime não compensa", a outra (FD3), que deriva do discurso religioso, "Só Deus dá a sentença ao pecador". Essa aderência é, imediatamente, desconstruída pela posição do sujeito, que agora se explicita, através da forma "se ... então", reinscrevendo-se na FD1.

Através do jogo entre os três "outros", acima discriminados, o sujeito se elabora e a sua vingança. Esta retira desse confronto um

efeito ainda mais violento que o da vingança preconizada pela FDI, na qual o discurso se reinscreve, porém reescrevendo-a do seguinte modo: "honra se lava com as lágrimas (cruéis) do outro - ser "amado" que traiu. O eu não é "covarde" (sendo covarde, dentro dessa FD, aquele que não se vinga matando); é extremamente vingativo (se vinga pelo sofrimento do outro). A vingança, cruel vingança, não é morte física mas a morte "moral" é o ponto limite a que chega essa falta de amor e encontra uma elaboração exemplar em:

VINGANÇA

(LR)

samba-canção - 1951

EU GOSTEI TANTO, TANTO
 QUANDO ME CONTARAM
 QUE LHE ENCONTRARAM
 CHORANDO E BEBENDO
 NA MESA DE UM BAR
 E QUE QUANDO OS AMIGOS DO PEITO
 POR MIM PERGUNTARAM
 UM SOLIÇO CORTOU SUA VOZ
 NÃO LHE DEIXOU FALAR

AI, MAS EU GOSTEI TANTO, TANTO
 QUANDO ME CONTARAM
 QUE TIVE MESMO
 QUE FAZER ESFORÇO
 PRA NINGUÉM NOTAR

O REMORSO TALVEZ SEJA
A CAUSA DO SEU DESESPERO
VOCÊ DEVE ESTAR BEM CONSCIENTE
DO QUE PRATICOU
AI, ME FAZER PASSAR ESSA VERGONHA
COM UM COMPANHEIRO
E A VERGONHA É A HERANÇA MAIOR
QUE MEU PAI ME DEIXOU

MAS ENQUANTO HOUVER FORÇA EM MEU PEITO
EU NÃO QUERO MAIS NADA
SÓ VINGANÇA, VINGANÇA, VINGANÇA
AOS SANTOS CLAMAR

VOCÊ HÁ DE ROLAR
COMO AS PEDRAS
QUE ROLAM NA ESTRADA
SEM TER NUNCA UM CANTINHO DE SEU
PRA PODER DESCANSAR

Se em "Não sou de reclamar", a vingança (o sofrimento e o choro do ser usado que traiu) é apenas uma "esperança", no espaço do texto "Vingança" essa se concretiza, pois aí ele se encontra "chorando e bebendo na mesa de um bar".

O interlocutor, representado pelo pronome "você", é essa mulher que trai e abandona. Essa ação que pratica é que gera incessantemente sofrimento e dor, não só para o outro (aquele que foi traído) como também para si mesma (a que traiu).

Em discurso indireto, forma marcada de heterogeneidade marcada, se representa a voz de um "eles" indeterminado que testemunha e conta o sofrimento dessa mulher. É interessante notar que os "falsos amigos" passam a "amigos do peito", pois é contra ela que se volta esse "outro hostil", não na forma de críticas que constituem imagens negativas, como já visto, mas na forma de perguntas sobre aquela do qual se sabe encontrar-se essa mulher separada. Na pergunta, a hostilidade se realiza como humilhação do outro a quem se dirige, isto é, já realiza a vingança desejada pelo sujeito.

Os versos da segunda estrofe, como em "Não sou de reclamar", retiram seu sentido da FDB, vista acima, que nega a validade de um prazer oriundo do sofrimento do outro, isto é, onde a vingança possui um valor negativo. Contra essa FD é que impõe, no resto do texto, o desejo da vingança (FD1), que desenvolve o verso "eu gostei tanto, tanto", aumentando, paralelamente à própria música, cada vez mais sua intensidade. O ponto máximo é alcançado na expressão do desejo de faltar a essa mulher um pouso, um paradeiro, um lugar fixo, a casa, enfim, onde possa "descansar".

A pergunta como uma das formas da hostilidade desse outro é desenvolvida em:

AVES DANINHAS

(LR)

samba-canção - 1954

EU NÃO QUERO FALAR COM NINGUÉM
EU PREFIRO IR PRÁ CASA DORMIR
SE EU VOU CONVERSAR COM ALGUÉM
AS PERGUNTAS SE VÃO REPETIR
QUANDO EU ESTOU EM PAZ COM MEU BEM
NINGUÉM POR ELE VEM PERGUNTAR
MAS SABENDO QUE ANDAMOS BRIGADOS
ESSES MALUADOS QUEREM ME TORTURAR
SE EU VOU A UMA FESTA SOZINHA
PROCURANDO ESQUECER O MEU BEM
NUNCA FALTA UMA ENGRAÇADINHA
PERCUNTANDO
"ELE HOJE NÃO VEM?"
JÁ NÃO CHEGAM ESSAS MÁGOAS TÃO MINHAS
A CHORAR NOSSA SEPARAÇÃO
AINDA VEM ESSAS AVES DANINHAS
BELISCANDO O MEU CORAÇÃO

Aqui, o discurso direto, como forma de heterogeneidade mostrada, localiza, no discurso, o espaço desse outro (ambiente do sujeito) que o hostiliza intensamente (como revelam as figuras "malvados" e "aves daninhas" e o verbo "torturar") a partir de perguntas insistentes sobre o próprio ser amado que sabe estar afastado do sujeito. "Aves Daninhas" se coloca, assim, como o avesso de "Vingança".

O sofrimento do sujeito amoroso não releva, portanto, apenas da traição/abandono do outro que é o ser amado mas também, e em grande proporção, como temos visto, dessa reação hostil da comunidade que o envolve às suas ações e reações. Sobressai assim a figura do sujeito profundamente apartado não só do ser amado como também do mundo.

A hostilidade desse outro ainda se evidencia de uma outra forma, a saber, interferindo diretamente na relação amorosa de duas pessoas, como em:

SEI QUE É COVARDIA

(AA e C. CRUZ)

samba - 1989

SEI QUE É COVARDIA

UM HOMEM CHORAR

POR QUEM NÃO LHE QUER

NÃO DESCANSO UM SÓ MOMENTO

NÃO ME SAI DO PENSAMENTO

ESSA MULHER

QUE EU QUERO TANTO BEM

E ELA NÃO ME QUER

OUTRO AMOR

NÃO RESOLVE A MINHA DOR

SÓ PORQUE

O MEU CORAÇÃO

JÁ NÃO QUER OUTRA MULHER

POIS É
 FALARAM TANTO QUE DESTA VEZ
 A MORENA FOI EMBORA

A intromissão de um "eles" indeterminado (última estrofe), representativo do "outro hostil" que venho elaborando, é a explicação, o motivo, neste caso, da "morena" abandonar aquele que a ama.

A hostilidade do outro se revela também na atitude defensiva deste sujeito que constrói seu discurso argumentando contra uma posição ideológica, aparentemente assumida pela forma "se! que", e que, de fato, marca uma antecipação do sujeito (Pêcheux, 1969) quanto à posição do público (imediate ou mais amplo) que o escuta. Esta posição diz, estereotipadamente, que "homem não chora, muito menos por mulher, pois o que não falta é mulher por aí". Desta Formação Discursiva retira seu sentido a palavra "covarde".

Contra essa posição, reconhecida pelo sujeito, é que se afirma e se explica, simultaneamente, sua tristeza e sua fidelidade a um amor perdido (o operador sendo a expressão "só porque").

A última estrofe é retomada textualmente em outro samba e desenvolvida:

POIS É

(AA)

samba - 1935

POIS É
 FALARAM TANTO

QUE DESTA VEZ A MORENA
 FOI ENBORA
 DISSERAM QUE ELA ERA A MAIORAL
 QUE EU É QUEM NÃO SOUBE APROVEITAR
 ENDEUSARAM A MORENA
 TANTO TANTO
 QUE ELA RESOLVEU ME ABANDONAR

A MALDADE NESSA GENTE
 É UMA ARTE
 TANTO FIZERAM
 QUE HOUE A SEPARAÇÃO AI AI AI
 MULHER A GENTE ENCONTRA
 EM TODA PARTE
 MAS NÃO SE ENCONTRA
 A MULHER QUE A GENTE
 TEM NO CORAÇÃO

POIS É.

Assim se explica um pouco mais o modo de interferência desse "outro hostil", pelo discurso indireto, e se reafirma, mais uma vez, a fidelidade e um veio contra esse mesmo senso comum elaborado como "mulher a gente encontra em toda parte".

Chamo a atenção para a palavra "maldade" atribuída explicitamente a "essa gente", às pessoas que o circundam.

Em:

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA

(AA e A. ALMEIDA)

saaba - 1936

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA

SOFRIMENTO EU PASSEI

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA

MUITOS PRANTOS DERRAMEI

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA

MINHA VIDA É UM ROSÁRIO

DE AGONIA

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA

É QUE EU VIVO SOLUÇANDO

NOITE E DIA ...

NELA EU VIVO TRISTONHO

PENSANDO

NÃO DESCANSO UM MINUTO SEQUER

TODOS AMAM

MAS ESQUECEM SEUS AMORES

AI MEU DEUS

SÓ EU NÃO ESQUEÇO

ESSA MULHER

O verso "só eu não esqueço essa mulher" expressa, simultaneamente, a separação amorosa e a separação do "eu" em relação ao mundo (representado pela palavra "todos"), conjugando-as.

Reforça-se, assim, a imagem de um sujeito profundamente apartado tanto do outro, ser amado, como do outro outro, o mundo.

É importante assinalar que se detecta nos vários textos inúmeras ocorrências da expressão "só eu" que, marcando, sistematicamente, a conjugação dessas duas separações constrói, num mesmo movimento, a solidão e a individualidade desse sujeito.

A expressão "só eu" se coloca, então, como representação fulgurante do "eu só".

Por isso pode-se dizer que a fidelidade a esse amor perdido, a essa história de amor e abandono, a fidelidade a essas mesmas palavras (a repetição, o estereótipo) é o que garante, contraditoriamente, para este sujeito, sua identificação, e sua separação ("só eu" em uma multidão "todos..."); a sua diferença aqui é o seu "não-esquecimento".

Cabe ressaltar que a intensidade da dor, da tristeza, do abandono, possuem graus bem diferentes em sambas e sambacantões, sendo nestes muito maior que naqueles. Isto porque os sambacantões, não só em função do estilo "robustado" (Borges, 1999) adotado como pela própria música, exageram, hiperbolizando esta dor.

A batida do samba suaviza, descontraí, torna mais leve, por assim dizer, as palavras da dor e tristeza que, já por si, não são, de forma alguma, lancinantes como aquelas.

Também aquele que interpreta as músicas (o cantor) interfere forte e significativamente na exarcebção ou não das palavras da dor.

No entanto, a repetição sistemática destas, nos sambas, recompõe esta intensidade, enquanto persistência.

A relação do sujeito com sua própria tristeza, expressa pelo choro, oscila frequentemente entre assumi-los plenamente (como visto acima) e escondê-los, como fonte de "risos e zombarias", isto é, sofrimento provocado pela incompreensão e hostilidade não só da pessoa amada (reincidência da imagem da mulher "íngrata", "culpada", "malvada" e "zombadora") como daqueles que o cercam. Como se vê em:

MEU PRANTO NINGUÉM VÊ

(AA e J. GONÇALVES)

samba - 1937

CANTO

P'RA FINGIR ALEGRIA

CANTO

P'RA ESQUECER NOSTALGIA

AQUELA INGRATA É CULPADA

DO MEU SOFRER NÃO TER MAIS FIM

E A MALVADA AINDA ACHA

QUE TEM O DIREITO

DE ZOMBAR DE MIM.

FAÇO DO VERSO UMA ARMA P'RA ME DEFENDER

TENHO MEU PINHO QUE AJUDA A ENGANAR-ME O SOFRER

P'RA NINGUÉM ZOMBAR

P'RA NINGUÉM SORRIR

E SÓ NO CORAÇÃO QUE EU SEI CHORAR

O PRANTO MEU NINGUÉM VÊ CAIR.

Dais pontos gostaria ainda de ressaltar a respeito deste saber:

1) a imagem do próprio canto é "construída": o canto é visto como arma de defesa, reafirmando a posição defensiva do sujeito: "daquele canto, que estabelece

2) a função do canto como "fingimento" e "esquecimento"

cantar-se o "sofrimento de amor" opera o deslocamento dos limites existentes, a partir de um senso comum, entre as categorias "público/privado"; pois é contra esse senso comum que determina "o sofrimento de amor" como pertencente à esfera do "privado", portanto, do particular, do íntimo, do que não se deveria falar em público, que se "coloca em cena", de forma "pública", tais sofrimentos. É o deslocamento desses limites que está em jogo na questão de se esconder ou não o choro, isto é, fingir ou não alegria; e

memória e esquecimento, em briga constante, também tocam o espaço do canto. Se, de forma explícita, o canto se diz "para esquecer", contra essa "intenção" o ato mesmo de cantar relembra incessantemente aquilo que se "quer esquecer": seja a ação feminino, seja a própria ação masculina (como se verá mais adiante, em "Cigano", pg. 131).

Esquecer um amor perdido seria perder a condição mesma de cantar, claramente expresso em:

ALEGRIA NA CASA DE POBRE

(AA e ABEL NETO)

samba - 1941

ALEGRIA NA CASA DE POBRE É O PANDEIRO ...

LÁ NO TERREIRO,

A BATUCAR,

MANDANDO EMBORA ATRISTEZA,

QUE A NATUREZA,

FEZ DE PRESENTE

SÓ O SAMBA É ...

O PRAZER DA GENTE.

NÃO ME INCOMODO

EM SER POBRE NÃO SENHOR,

O QUE EU QUERO É MUITO SAMBA

P'RA CANTAR POR MEU ANOR!

MAS, SE UM DIA A MEMÓRIA FRACASSAR ...

NESSO CASO EU VOU CHORAR

DE TRISTEZA EU VOU CHORAR! ...

Esquecer o amor perdido seria perder a possibilidade do próprio samba, esse que é o "prazer da gente", esse sem sendo o "caso" de se chorar, de tristeza se chorar. Esse samba, a meu ver, redimensiona todos os outros e, assim, se o sujeito diz "canto para fingir alegria", de fato, ele canta fingindo tristeza, fingindo dor e abandono. E faz como o poeta que "finge que é dor a que deveras sente". Se ele

disse "canta para esquecer", de fato, canta para lembrar. Lembrar esse amor, que é preciso não esquecer para continuar cantando; lembrar sua própria condição do canto. Condição historicamente determinada. Por isso, é possível afirmar que ao fingir a solidão amorosa, o sujeito amoroso está, de fato, se constituindo em solidão.

Essa "colaboração" necessária e constante encontra sua maior elaboração em:

REMINISCÊNCIAS

(AA)

samba - 1939

PELO AMOR QUE EU TENHO A ELA,
 QUAL SERÁ MEU FIM?
 SEI QUE É COARDIA CHORAR,
 ENTÃO EU CANTO
 PRÁ FINGIR ALEGRIA ...
 EU, QUE ERA TRISTE,
 JÁ SEI SORRIR
 E O PRANTO MEU NINGUÉM VÊ CAIR ...

EU QUE JUREI ME VINGAR
 DO QUE ELA ME FEZ
 MAS ELA VEIO
 E FALOU CHORANDO:
 "VENHO AO TRIBUNAL DE MINHA CONSCIÊNCIA
 COMO RÁ CONFESSO

PEDIR CLEMÊNCIA" ...
 EH NÃO PUDE DIZER QUE NÃO,
 PORQUE O AMOR É MAIS AMOR
 DEPOIS DA SEPARAÇÃO ...

"Reminiscências", sinônimo "precioso" de lembranças, recordações, o é em vários níveis: relembra a própria mulher; as próprias músicas (sendo uma colagem de versos que remetem, cada um ou dois, para músicas diferentes - "Pelo amor que eu tenho a ela", "Eu não sei", "Sei que é covardia", "Já sei sorrir", "Meu pranto ninguém vê", "Hei de me vingar", "O amor é mais amor ... depois da separação"); o próprio modo de compor (a reutilização sistemática de versos e estrofes, e estereótipos, nas diversas composições); e, finalmente, a própria condição de compor (através de todas essas "lembranças", o não-esquecimento desta condição: cantar o amor), que se encontra explicitamente elaborada em:

CAMINHANDO

(AA)

samba - 1957

CAMINHANDO
 SEM DESTINO
 PELAS RUAS
 DA CIDADE
 PROCURANDO
 UMA NOVIDADE

PRA FAZER UMA CANÇÃO
QUE FALASSE AO CORAÇÃO
SEM QUERER
FUI PARAR
BEM EM FRENTE
AO TEU PORTÃO
TU SURGISTEE
NA JANELA
A SORRIR
EU NÃO PUDE RESISTIR
À FORÇA DESSE OLHAR
AI, PROCUREI
DOMINAR MINHA EMOÇÃO
NOVAMENTE FRACASSEI
NÃO PUDE EVITAR
AI,
HOUE ENTÃO A RECONCILIAÇÃO
NAS MINHA CANÇÃO
FICOU POR TERMINAR

MÁRTIR DO AMOR

(AA e DAVID NASSER)

samba-canção - 1945

NINGUÉM, NINGUÉM MELHOR DO QUE EU
 POR CERTO COMPREENDEU
 COMO É BANAL MINHA DOR;
 MAS SE BATE,
 NO MESMO PONTO
 DÁ-NE O DESCONTO
 SOU UM MÁRTIR DO AMOR.
 MINHA RING,
 NÃO É NADA DIFERENTE
 EU CONFESSE CLARAMENTE,
 NÃO SOFRE TRANSFORMAÇÃO ...
 TUDO PORQUE
 NA MINHA VIDA DE SONHO
 SÓ DE UMA ARMA DISPONHO
 MEU VULGAR SAMBA-CANÇÃO.

E NESTE ASSUNTO
 EU ESTOU BEM BASEADO
 ME DESCULPE A PRETENÇÃO
 MAS POSSO ATÉ DAR LIÇÃO.
 MODÉSTIA À PARTE
 ME ASSISTE ESTE DIREITO
 PORQUE DENTRO DO MEU PEITO
 BATE UM VULGAR CORAÇÃO.

"Banal", "vulgar", "nada diferente", "novidade" ou "transformação" impossível, o sujeito desse discurso espera seu interlocutor no lugar mesmo que este lhe designa, isto é, responde ao estereótipo com estereótipo e assim o desconstrói (Orlandi, 1988).

Por isso, tendo feito uma canção, pode dizer "minha canção ficou por terminar": não essa, que se fez mais uma vez no espaço do mesmo, mas a outra, que pertenceria ao espaço do diferente, e que, embora "por terminar", participa, ainda assim, como borda, como surgen, dessa que foi feita. Resta sempre como possibilidade e é nesse sentido que se pode dizer que o uso do estereótipo opera como argumento, isto é, com o que pode ser.

Retornando ao texto "Áves Daninhas" (pg.125), detecta-se o outro fator que, junto à traição, impede sistematicamente a harmonia amorosa, a briga, levando o sujeito ao estado de abandono.

A harmonia pertence sempre a um tempo passado ao qual se opõe, inevitavelmente, um tempo presente em desajuste, ainda que a situação não seja a de separação física, como se vê em:

NAMORADOS

(LR)

samba-1954

QUANDO EU ERA SÓ SEU NAMORADO
 MAS QUE VIDA QUE A GENTE VIVIA
 TODO DIA EU ESTAVA A SEU LADO
 ABRACADO, TODO DIA

NOSSOS LÁBIOS SOMENTE SE ABRIAM
 PRA TROCARMOS PROMESSAS SEM FIM
 ERA LINDO SE VER
 ERA DOCE VIVER
 QUANDO A VIDA PRA NÓS ERA ASSIM

MAS AGORA QUE SOMOS CASADOS
 FOI QUE TUDO PRA NÓS MUDOU
 ANTES TU ME CHAMAVAS DE "AMADO"
 HOJE ATÉ "DESGRAÇADO" EU JÁ SOU
 EU ÀS VEZES PROCURO AOS POUQUINHOS
 VER SE CHEGO A TIRAR CONCLUSÕES
 COMO FOI QUE UM CASAL DE POMBINHOS
 TRANSFORMOU-SE EM DOIS GAUISES

Se a condição de "amantes" (pg.127) não anula o sentimento de abandono, o mesmo ocorre quanto à condição de "casados"; não garante, pelo contrário, uma situação de satisfação, de integração. Desta forma, o casamento, ainda que preservado, não é cantado de forma positiva.

O interlocutor, neste samba, é o próprio ser com o qual já se esteve em harmonia e que é presentemente fonte de discórdia e, portanto, de dor.

Chamo a atenção para a expressão "tirar conclusões", reveladora do esforço investido na tentativa de compreensão, de explicação.

As formas marcadas de heterogeneidade mostradas "amado" e "desgraçado" representam a fala do outro (amado?); indicando a imagem

que o outro fazia do sujeito num tempo passado e a que faz presentemente. Entre as duas o abismo intransponível da transformação, da queda. Pois o sujeito desse discurso se representa, sistematicamente, como o sujeito "em desgraça", revivendo, no universo amargo, o mito do paraíso perdido. É que, embora chorado e lamentado, se quer "perdido". Justamente para se poder chorá-lo, lamentá-lo. Pois se o "marlaca" é o "mestre da harmonia" (Matos, 1981), o "sofredor" é o mestre da desarmonia; por isso o paraíso (a harmonia) precisa ser coisa impossível, perdida. Se realizada, se revela como monotonia, enfim. Como em:

PREGADOR DE BOLINHAS

(LE e A. M. BARRETO e H. M. CHAVES)

samba - 1953

SÉ EU QUE PASSEI O QUE PASSEI
 É QUE SEI
 QUANTO DÁI UMA SAUDADE
 PARECE INCRÍVEL QUE EU MESMO ARRANJEI
 A CAUSA DA MINHA INFELICIDADE
 QUERER DESFAZER A MINHA NÁSCA
 É TENTAR ABRIR BURACO NA ÁGUA.

NUNCA LHE DEI O DIREITO
 DE SENTIR SAUDADE MINHA
 ANDAVA ABARRADO NELA
 QUAL PREGADOR DE BOLINHA

TUDO QUE É DEMAIS ENJOA
 E O POUCO FAZ DESEJAR
 EU MESMO FUI O CULPADO
 DO MEU AMOR ME ENJOAR.

Deste samba, cabe ainda ressaltar o verso "só eu que passava
 que...passava é que sei" onde, novamente, a expressão "só eu" (versus
 mundo) marca para este sujeito sua diferenciação: aqui, esta se faz
 enquanto posse de um certo conhecimento ("sei") mais uma vez constituída
 do sobre a própria experiência ("passava").

Também em

AMOR É UM SÓ

(LR)

samba - 1955

AS ÁGUAS SAEM DOS RIOS
 E VOLTAM
 AS PLANTAS NASCEM MURCHAM
 E BROTAM
 O INVERNO E O VERÃO
 TAMBÉM VÃO E VEM
 SÓ EU NUNCA MAIS
 PUDE CUSTAR DE ALGUÉM
 AMOR, AMOR É SÓ UM
 QUE A GENTE TEM

HÁ UM PROVERBIO ANTIGO
 QUE NO MEU SENSO NÃO CABE
 "QUANDO UMA PORTA SE FECHA
 LOGO UMA OUTRA SE ABRE"
 ÀS VEZES A GENTE TEM
 MUITAS PORTAS A NOS ESPERAR
 E NENHUMA NOS INTERESSA
 CHEGAR

é a expressão "só eu", no verso "só eu nunca mais pude gostar de alguém" (variante do verso "só eu não esqueço essa mulher", pg.129), que marca, de um lado, a fidelidade a um amor perdido, isto é, fidelidade à proposta de se contar sempre uma mesma história de amor. Esta se desenvolve, na estrofe seguinte, opondo-se à voz do outro (senso comum) representado pelo provérbio. De outro lado, marca a brusca separação desse "eu" em relação ao quadro de equilíbrio e harmonia do universo natural descrito até então.

Opor o "eu" ao universo natural ao mesmo tempo revive, mais uma vez e agora de forma explícita, o mito do paraíso perdido e intensifica a um grau máximo a solidão desse sujeito. Isto é, hiperbolizar-se o processo de separação através do qual esta se constitui pois que se encontra, assim, de uma só vez, separado do ser amado, do mundo, da natureza. Esse é o sujeito amoroso.

A solidão amorosa, assim exagerada e exarcebada, acaba por revelar uma solidão ainda maior: a solidão de si mesmo.

A briga, como fator desse desajuste profundo que propicia, encontra sua maior elaboração em:

DONA DIVERGÊNCIA

(L.R. e F. MARTINS)

samba-canção - 1947

É, DEUS, QUE TENS PODERES SOBRE A TERRA

DEVES DAR UM FIM A ESTA GUERRA

E AOS DEBASTOS QUE ELA TRAZ

DERRAMA A HARMONIA

SOBRE OS LARES

PONHA TUDO EM SEUS LUGARES

COM VALSA ...

DEVES ENCHER DE FLORES OS CAMINHOS

MAIS CANTO ENTRE OS PASSARINHOS

NA VIDA MAIOR PRAZER

E ASSIM

A HUMANIDADE SERIA MAIS FORTE

AINDA TERIA OUTRA SORTE

OUTRA VONTADE DE VIVER

NÃO VÁ, BOM DEUS, JULGAR

QUE A GUERRA QUE ESTOU FALANDO

É ONDE ESTÃO SE ENCONTRANDO

TANQUES, FUZIS E CANHÕES

REFIRO-ME A GRANDE LUTA

EM QUE A HUMANIDADE

EM BUSCA DA FELICIDADE

COBATE PIOR QUE LEÕES
 ONDE A DONA DIVERGÊNCIA
 COM O SEU ARCHOTE
 ESPALHA OS RAIOS DA MORTE
 A DESTRUIR OS CABAIS

E EU, COMBATENTE ATINGIDO,
 SOU QUAL UM PAÍS VENCIDO
 QUE NÃO SE ORGANIZA MAIS

Designando "Deus" como seu interlocutor, o sujeito conta com o paraíso perdido, a volta de uma harmonia impossível, pois, personificada fortemente como "Dona Divergência", a briga de amor se representa como desavença insuperável entre os que se amam.

Abismo intransponível, impossível reconciliação: assim considerada, a briga de amor, através da metáfora da guerra, hiperboliza a hostilidade a tal ponto que, atingido seu mais alto grau, esta rompe com os limites do espaço pessoal, privado, alcançando a esfera pública.

O "eu" se representa, desta forma, como "a humanidade" e a imagem da guerra, colocada em primeiro plano, amplifica de tal modo o desencanto amoroso que este acaba por atingir uma dimensão existencial, condição humana.

O desacordo amoroso, assim ampliado, ao passar a desacordo humano aponta para a possibilidade de seu próprio avesso, isto é para a possibilidade de se falar de um desacordo humano como desacordo amoroso. A partir daí é que se pode afirmar que, falando da solidão amorosa,

rosa, o discurso amoroso está falando da solidão de si mesmo. Falando do outro, da falta do outro, o sujeito amoroso fala de si mesmo, de sua própria falta.

Essa imagem que faz de si mesmo, dispersa pelas vários textos (relação de sentidos, Pêcheux, 1969), encontra uma elaboração plena neste texto que, através da intensidade da metáfora aí construída, se coloca ele mesmo como metáfora para a existência do próprio discurso amoroso.

Através do aposto "combatente atingido" e da comparação "eu qual um país vencido que não se organiza mais", revela-se a imagem que o sujeito amoroso faz de si mesmo, um "eu vencido, absolutamente desorganizado", (Ia(a)), assim como o esforço empreendido, em cada texto, de tentativa, exaustiva e inglória, da organização de si mesmo.

Desta forma, a contradição constitutiva desse discurso se faz, mais uma vez, como tensão estabelecida entre as categorias público/privado, pois que os limites entre estas não se encontram aí rigorosamente fixados. Pelo contrário, ocorre sistematicamente uma interpenetração desses domínios, uma invasão mútua, por assim dizer, onde um "fala" pelo outro.

A hístória ("tive alguém que amei com loucura, este alguém me traiu", "loucura" entendida como um excesso de fidelidade absoluta e não-correspondida, prova da sinceridade do homem em oposição à falsidade da mulher) se elabora, ainda, segundo algumas variantes significativas. Entre elas:

- 1) "alguém me amou com loucura e eu o trai".

TEMPO PERDIDO

(AAA)

samba - 1924

MESMO SERRAMANDO LÁGRIMAS
 EU NÃO TE POSSO PERDOAR
 CHEGA O QUE TENHO SOFRIDO
 TODO O MEU TEMPO PERDIDO
 NUNCA MAIS EU QUERO AMAR

HOJE VIVO PROCURANDO
 ESQUECER TUA MALDADE
 VOU VIVER NO ABANDONO
 PARA FAZER SUA VONTADE
 APESAR DE SER SINCERA
 TU ME FIZESTE CHORAR
 NÃO FAZ MAL, SEQUE O DESTINO
 QUE O MUNDO VAI TE ENSINAR

O "eu feminino" deste samba argumenta contra a premissa (implícita nos versos "embora sendo sincera, tu me fizestes chorar") da sinceridade entendida como fidelidade e como condição de felicidade, expressa em inúmeros sambas e sambas-canções cujo "eu masculino" atribui seu estado de abandono à traição dessa "mulher fingida", "mulher falsa", "ingrata" e "mã" ou "ruim". Ao dar voz a esse "eu feminino", o sujeito desse texto comenta e questiona a posição do "homem em estado de abandono" como responsabilidade exclusiva da "falsidade" da mulher.

Borges (1990) comparando os compositores de samba-canções aos poetas românticos aponta que, em ambos, ocorre a idealização da imagem feminina, ressaltando como única diferença a inversão de sinais atribuídos a ela: se, para os românticos, a mulher é positiva e extremamente valorizada, "perfeita" demais, e por isso "inalcançável", para esses compositores populares, a mulher é negativa e extremamente desvalorizada, "imperfeita" demais e, por isso, também não se a tem. Para mim, essa inversão de valores provoca um deslocamento significativo, sendo uma das formas pela qual se marca, nessa produção, suas condições (sócio-históricas).

Se, pela idealização, o sujeito dessa produção, se insere no universo discursivo do outro (o "branco", o "rico", a "classe média", enfim, se vincula à matriz formal do Romantismo como produção de uma cultura dominante), pela inversão de valor atribuído à mulher, ele desconstrói essa relação de imitação, aderindo ao compromisso de cantar o amor como princípio de fidelidade a si, exclui o grupo como espaço de criação, de prazer (que seria o espaço próprio ao indivíduo pertencente a determinada classe social - o espaço do samba propriamente dito onde circula o "malandro") e torna a mulher o único espaço possível de prazer. No entanto, essa possibilidade é constantemente (e necessariamente) negada: o amor é cantado como um "engano" seja porque a mulher se torna um espaço de desprazer, de sofrimento, por sua "falsidade", seja porque "embora sincera", isto é, correspondendo ao que lhe é cobrado pelo homem como condição de felicidade, ainda assim esta não se encontra garantida, pois se torna, então, o homem o agente da tristeza, da traição, do abandono. Negada, assim, a premiação da sinceridade/fidelidade como garantia da felicidade, o amor é, no mesmo movimento, mais uma vez negado ("nunca mais eu quero mais").

Esse o movimento ambíguo de discurso amoroso? Simultaneamente, reproduz a ideologia dominante, reconhecendo e levando absolutamente a sério os valores da fidelidade, sinceridade, amor-afeto, casamento, etc., pois que os coloca como valores desejados, e, de dentro desta, a partir mesmo de sua inserção neste universo ideológico, desconstrói tais valores, pois que nega sua viabilidade, sua possibilidade de realização ao representá-los, sistematicamente, como valores impossíveis.

O "eu masculino" retoma sua voz e comenta (forma de heterogeneidade mostrada marcada) este texto em:

FOI COVARDIA O QUE EU FIZ

(AA)

samba - 1948

FOI COVARDIA O QUE EU FIZ

ABANDONANDO

AQUELA POBRE INFELIZ

DEUS LHE AJUDE

DÊ-LHE VIDA, PAZ E LUZ,

ENQUANTO EU VIVO

CARREGANDO AMINHA CRUZ.

NÃO NÃO ME CANSO

DE FALAR A VIDA INTEIRA:

- AQUILO, SIM

É QUE ERA COMPANHEIRA.

FUI CULPADO DE TUDO QUE ACONTECEU

SEU UM "RÁU-CONFESSO".

POIS O ERRO É TODO MEU.

QUANDO ELA ERA SINCERA E LEAL.

NÃO SEI PORQUE, ME PORTEI ASSIM TÃO MAL.

MAS NÃO ME CANSO ...

"Covarde" (aquele que não se vinga matando, aquele que chora por amor) também é aquele que abandona alguém "sincero e leal".

De dentro do universo ideológico de "culpas" e "erros", o sujeito, aqui significativamente um "eu masculino", assume, plenamente, todas essas características (antecipando possíveis críticas do público) e, contra elas, através do "mas", se defende: reafirma sua posição de continuar cantando esse amor inabalavelmente pela "vida intelectual". Isto é, continuar fiel, em sua música, à memória desse amor que, contraditoriamente, ele mesmo abandonou e sem saber porque.

Na indeterminação da expressão "eu não sei porque", recorrente nos diversos textos; na impossibilidade, constantemente apontada, de se dizer as razões e motivos geradores do "portar-se mal" ou "proceder mal", a maldade sendo a ação de se abandonar, de trair (seja o homem ou a mulher o agente dessa ação), sobressai a omissão/interdição das condições materiais da vida cotidiana, real - os outros conflitos (sociais, econômicos, etc.).

Assim, conflitos sociais não falados participam, pela sua própria gritante ausência, do conflito anônimo falado à existência. Essa ausência não é tão ausente assim pois há indícios dela justamente na generalidade, na indeterminação de certas expressões como a que acabamos de ressaltar. É um modo de serem apontados, além da própria ausência em si. Outros modos são as margens que o próprio discurso marlandro representa para o discurso anônimo.

Os versos, em discurso direto, "aquilo sim é que era companhia", representam, nesse caso, o espaço de um outro texto ao qual reatam diretamente por sua repetição quase exata.

Cabe ressaltar a reificação sofrida pela mulher no uso do pronome "aquilo" no lugar de "aquela". Vaza no uso desse pronome a representação da mulher como objeto de uso enquanto ligada aos afazeres, à rotina e à opressão do trabalho caseiro. Essa é a "mulher doméstica" (Berlink, 1976) ou "mulher-mãe" (Netos, 1981) que se encontra exemplarmente elaborada em:

AI, QUE SAUDADE DE AMÉLIA

(AA e MARIO LAGO)

suaba - 1942

NUNCA VI FAZER TANTA EXIGÊNCIA
 NEM FAZER O QUE VOCÊ ME FAZ
 VOCÊ NÃO SABE O QUE É TER CONSCIÊNCIA
 NÃO VÊ QUE EU SOU UM POBRE RAPAZ
 VOCÊ SÓ PENSA EM LUXO E RIQUEZA
 TUDO QUE VOCÊ VÊ VOCÊ QUER

AI MEU DEUS QUE SAUDADE DE AMÉLIA
 AQUELO SIM É QUE ERA MULHER

ÀS VEZES PASSAVA FOME AO MEU LADO
 E ACHAVA BONITO NÃO TER O QUE COMER
 QUANDO ME VIA CONTRARIADO
 DIZIA

"MEU FILHO, O QUE DE NÓ DE FAZER"

AMELIA NÃO TINHA A MENOR VAIDEADE
 AMÉLIA É QUE ERA MULHER DE VERDADE

No espaço de um único samba, a conjugação dessas duas imagens femininas, imagens contrárias e complementares, dispersas pelos diversos textos: a "mulher falsa" e a "mulher sincera". Uma, "exigente", "vaideosa", "ambiciosa", "sem consciência" (e que, por essas qualidades, através de inúmeros outros textos, acaba por trair e abandonar), a outra, "mulher de verdade", "compreensiva", "sincera", "simples", "leal" (e que, apesar dessas qualidades, em outros textos, a mesma, é traída e abandonada).

A "mulher-donélica" (Berlink, *idem*) ou "mulher-mãe" (Matos, *idem*), representativa da ordem caseira, do espaço da casa, do trabalho, etc., embora louvada, só o é a partir de seu abandono por esse sujeito que a canta cheio de "saudades"; sendo a saudade o espaço mesmo da separação.

O amor que se canta é um amor perdido.

Com saudades ou não, pedindo ou não para voltar, perdendo ou não, se vingando até, ou melhor, sonhando vinganças, o que se canta é uma mulher, que seja "malandra", seja "mãe", é sempre uma "mulher perdida", em toda a ambiguidade, a capacidade polissêmica da palavra "perdida": a que trai, a que não se tem mais, a que nunca se teve.

A "mulher perdida", presença ausente, se revela, assim, como o espaço onde se elabora a ambiguidade constitutiva do discurso onírico: pois se, de um lado, enquanto presença constante, "costura", por assim dizer, esse discurso, se propondo como "lugar" de sua coerência e unidade, de outro, enquanto ausência inevitável, se propõe como "lugar" de ruptura.

Também o verbo "errar" joga com sua capacidade polissêmica neste discurso.

O "erro", que é "portar-se mal", isto é, trair, não é só atribuído e mesmo assuado pela mulher, quando o sambista novamente lhe dá voz, como em:

ERREI SIM

(AA)

samba - 1949

ERREI SIM

MANCHEI O TEU NOME

MAS FOSTE TU MESMO O CULPADO

DEIXAVAS-ME EM CASA

ME TROCANDO PELA ORGIA

FALTANDO SEMPRE

COM A TUA COMPANHIA

LEMBRO-TE AGORA
 QUE NÃO É SÓ CASA E COMIDA
 QUE PRENDE POR TODA A VIDA
 O CORAÇÃO DE UMA MULHER
 AS JÓIAS QUE ME DAVAS
 NÃO TINHAM NENHUM VALOR
 SE O MAIS CARO ME NEGAVAS
 QUE ERA TODO O TEU AMOR
 MAS SE EXISTE AINDA
 QUEM QUEIRA ME CONDENAR
 QUE VENHA LOGO
 A PRIMEIRA PEDRA ME ATIRAR

o "erro" também é partilhado pelo homem.

Aqui, através da atribuição da "culpa", pela mulher, ao comportamento infiel, insincero do homem (conflito estabelecido entre "casa" e "orgia", equivalendo ao mundo, ao prazer); o homem é culpado não apenas de seu abandono (como em "Tempo Perdido", pg.144) mas da sua própria traição, gerada pela traição masculina. A traição se coloca, assim, como "destino" não só da mulher (em "Quem Há de Dizer", pg.109) como do próprio homem.

Também pela voz feminina se revela como falsa a premissa ideológica (assumida em vários textos) de que prover o bem estar material da mulher (af se evidenciando sua dependência econômica), dando-lhe "casa", "comida", "jóias", é garantia de sua fidelidade e, portanto, da felicidade masculina. Isto é, expô-se novamente o amor como

"necessário" (Em "Infidelidade", pg.107) como elemento propiciador de estabilidade e conforto materiais. Outra vez, jogando com o **estereótipo**, o discurso sacrosanto relativiza todos esses valores, tomados, em princípio, como valores absolutos, "consagrados".

O último verso (tomado ao dito comum) é retomado e desenvolvido em outra samba, que assim mesmo se intitula:

ATIRE A PRIMEIRA PEDRA

(AA e MARIO LAGO)

samba - 1944

COUARDE SEI QUE NE PODEM CHAMAR
 PORQUE EU TRAGO NO PEITO ESSA DOR
 ATIRE A PRIMEIRA PEDRA AI AI AI
 AQUELE QUE NÃO SOFREU POR AMOR

EU SEI QUE VÃO CENOURAR
 O MEU PROCEDER
 EU SEI, MULHER, QUE VOCÊ MESMA VAI DIZER
 QUE EU VOLTEI PRÁ ME HUMILHAR
 É, MAS NÃO FAZ MAL
 VOCÊ PODE ATÉ SORRIR
 PERDÃO FOI FEITO
 PRÁ GENTE PEDIR

Através da absorção pelo "eu sei que" do discurso indireto, marca do espaço do outro, o discurso se constrói sobre a expectativa

que o sujeito faz da reação (negativa) ao seu comportamento tanto do outro, público, como da própria mulher, seu interlocutor. Recolocou-se então a imagem de "covarde" como a Ia(Ib(a)). Contra essas reações, o sujeito se afirma e mesmo provoca esse público, desafiando-o e incorporando ao seu "sofrimento de amor".

A maleabilidade desse sujeito em relação ao duplo "erro", trair e se arrepender, expressa na "perdão foi feito pra gente pedir" (novamente, tendo a voz do senso comum) se explica na postura que, partilhando a culpa entre homens e mulheres, evidencia esse "erro" como inevitável condição humana, "destino" tanto da mulher como do homem. Como se pode ver em:

ERREI, ERRAMOS

(AA)

samba - 1932

EU, NA VERDADE
 INDIRETAMENTE SOU CULPADO
 DA TUA INFELICIDADE
 MAS, SE EU FOR CONDENADO
 A TUA CONSCIÊNCIA
 SERÁ MEU ADVOGADO
 MAS ...
 EVIDENTEMENTE
 EU DEVIA SER ENCARCERADO
 NAS GRADES DO TEU CORAÇÃO
 PORQUE SE SOU UM CRIMINOSO

É TAMBÉM, NOTA BEM
QUE ESTO NA MESMA INFRAÇÃO

VENHO AO TRIBUNAL
DA MINHA CONSCIÊNCIA
COMO RÉU CONFESSO
PEDIR CLEMÊNCIA
O MEU ERRO É BEM HUMANO
É UM CRIME QUE NÃO EVITANCE
ESTE PRINCÍPIO ALGUÉM JAMAIS DESTRÓI
ERREI. ERRAMOS

Paralelo à ambiguidade da palavra "perdida", o verbo "errar",
af conjugado, evidencia sua capacidade polissemica em:

LAURA

(AA)

caaba - 1944

HÁ QUANTO TEMPO, QUE NÃO VEJO A MINHA LAURA ...
MEU DEUS DO CÉU ONDE É QUE LAURA ESTÁ?
SE ELA É A QUE EU POSSO DESEJAR
NÃO SEI PORQUE NÓS VIVEMOS A BRIGAR.

LAURA, O LAURA
VOLTE PARA CASA
PRO MEU DORAÇÃO SOSSEGAR.

SEM ELA SOU UM ERRADO NA VIDA
 QUE VIVE SEM RUMO A CAMINHAR ...
 SEM ELA SOU UMA AVE FERIDA,
 CAÍDA, SEM FORÇA PARA VOAR.

O sujeito amoroso "erra" porque trai, isto é, deseja outra (ou outras) que não é o que ele pode desejar. E também "erra" porque caminha sem rumo. O verbo "errar" é, simultaneamente, enganar e vagar, isto é, perder uma referência fixa.

A "casa" se coloca assim não como o espaço que imobiliza e fixa o sujeito amoroso senão como o pólo sue, considerado, evidencia seu "desacuminho". Entre a "casa" e a "rua", vaga incerto, perdido, o sujeito amoroso.

Da tensão assim estabelecida entre as esferas público/privado, se evidencia, novamente, a contradição constitutiva desse sujeito que, num mesmo movimento, coloca a sinceridade, a fidelidade como valores absolutos e evidencia a traição como "inevitável".

Chamo a atenção para a reincidência da expressão "não sei porque" e da presença da "briga" como fator de separação; e, uma segunda variante da história de amor contada seria

2) "algumas/muitas me amaram com loucura e eu as trai"

Ent

EU É QUE NÃO PRESTO

(LR e F. MARTINS)

amba 1948

TANTOS AMORES JÁ TIVE
E NENHUM HOJE VIVE
SENTADO AO MEU LADO,
PROSSIGO A VIDA DE ERRANTE
INCONSTANTE.

NO MEU VIVER DESOLADO
TODAS QUE FALAM EM MIM,
A CHORAR VÃO CONTAR
COM CERTEZA O MAL FEITO.
CHECAM ATÉ AFIRMAR
QUE EU TENHO UMA PEDRA
ENCERRADA NO PEITO.

EIS A RAZÃO PORQUE VOU DAR PERDÃO
AO QUE HOJE PARA MIM FIZESTE,
PORQUE CHEGUEI A REAL CONCLUSÃO
QUE SEJA EU QUE NÃO PRESTE.
E COMO SEI QUE ME JULGAS TAMBÉM
POR AQUILO QUE O POVO TE DIZ,
TE PERDOANDO EU ESTAREI PAGANDO
O MAL QUE DISSERAM QUE EU FIZ.

Pelo discurso indireto, marca-se a fala não de uma mas de várias mulheres abandonadas e traídas; através dessa se constrói a imagem do sujeito (Il(a)) como um "traidor insensível". Está em cena sua incapacidade de constância. É essa imagem que, pela própria voz masculina, justifica e perdoa a ação (traidora) da mulher, seu interlocutor referido como "tu" (o avesso de "Errei sim", p. 152).

Chamo a atenção para a imagem que faz de sua própria vida como "vida de errante", para a traição referida como "mal feito", e, ainda, para os operadores de explicação "eis a razão", "porque" e "real conclusão".

O discurso amoroso nega o desejo do outro, como "erro" ou "pecado"; porém, a negação do desejo do outro não corresponde à afirmação absoluta do próprio desejo (Milan, 1993). Ao contrário, funciona justamente para colocar em relevo a negação de seu próprio desejo. O homem também é um traidor; por isso mesmo, um "covarde" ou um "pecador". E sobre ele recaí muitas vezes o castigo, a vingança, sempre representada pela "perda de caminhos". Como em:

MEU PECADO

(LR e F. MARTINS)

samba-1944

DEIXA-ME SOFRER
 QUE EU NEREÇO
 POR UM POUCO QUE PADEÇO
 NÃO PAGA UM TERÇO
 DO QUE FIZ

É TÃO GRANDE
TÃO HORRÍVEL
MEU PECADO
QUE EU SENDO ASSIM CASTIGADO
É QUE ME SINTO FELIZ
DEUS
CONCEDEU-ME O DIREITO
DE EU MESMO
FERIR MEU PEITO
NÃO QUIZ MEU CRIME JULGAR
BEM FELIZ
É TODO AQUELE QUE ERRA
E AQUI MESMO NA TERRA
PODE SEU CRIME PAGAR
JOGUEI UM JOVEM
AO RIGOR DOS CAMINHOS
A TRILHAR
SOBRE UM MONTE DE ESPINHOS
VEJAM OS
A MALDADE QUE FIZ
E QUANDO A ENCONTREI
ASSIM ATIRADA
DOENTIA TRISTONHA
E ARRUINADA
PUS-ME A RIR
DESTA POBRE INFELIZ
E HOJE O REMORSO

QUE TRAÍDO CÔMICO
 TRANSFORMOU-SE
 EM MEU INIMIGO
 E PROCURA VINGAR-SE EM MEU SER
 ANDO
 A VAGAR
 QUAL UM LOUCO MORCEGO
 QUE PROCURA FUGIR DO ...
 P'RA NAS TREVAS DO MUNDO VIVER

Novamente, o sofrimento age em mão dupla recaindo tanto sobre quem é traído como sobre quem trai. Interessante notar que a "perda de caminhos" também age em mão dupla: esta é a vingança que sofre aquele que trai, mas também se coloca como o "destino" de quem é traído, isto é, aquele que é traído também se "desencaminha". "Desencaminhar-se" é perder-se. A "mulher desencaminhada" é a "mulher perdida".

A redundância presente nos versos "e quando a encontrei assim atirada, doentia, tristonha e arruinada" se ferem à fluidez lírica (Borges, 1989), possuindo enquanto repetição contínua e excessiva, não procedem, a meu ver, de um mal domínio do lírico porém refletem justamente a tentativa de descrição detalhada de uma realidade que se supõe possa ser, desta forma, apreendida, explicada.

Em:

CIGANO

(LR e F: MARTINS)

setabr-1948

CIGANO

ABANDONEI O MEU BANDO

POIS JULGUEI SER MELHOR ASSIM

PENSEI

QUE AS BARFACAS MODESTAS

NÃO CONTINHAM AS FESTAS

QUE EU IA ENCONTRAR NESSE MUNDO SEM FIM

ENGANO

QUANTO TENHO CHORADO

POR TER ME ILUDDO ASSIM

PROCURANDO ENGANAR-ME ENFIM

PORQUE OS QUE VIVEM CHORANDO

QUE É O QUE HOJE SE PASSA EM MIM

CANTO PORQUE

EU PRECISO ESQUECER O QUE FIZ

CHORO POR VER

QUE JAMAIS PODEREI SER FELIZ

TROQUEI AS CIGANAS DE TRANCOS COMPRIDAS

POR OUTRAS MULHERES FINGIDAS

QUE SÓ SABEM MENTIR E ZOMBAR

DO QUE A GENTE DIZ

Embora de forma idealizada, se coloca explicitamente a questão da ~~abandono~~ abandono a partir da própria ação de abandonar o próprio grupo de origem, separação amor que se encontra sistematicamente representada, nos diversos textos, como separação amorosa.

Como nos textos vistos acima, ocorre simultaneamente à presença da "mulher sincera, leal", como "as ciganas de tranças compridas", e que são abandonadas, a presença das "mulheres fingidas, mentirosas, zombadoras", as mulheres do mundo, da vida, que abandonam. Ambas absolutamente "perdidas".

No discurso amoroso, a "mulher onírica", proposta por Berliok (1976) como solução para o impasse entre "mulher doméstica" e "mulher piranha", ocorre, significativamente, em número bem reduzido.

Dada a pequena frequência com que aí se representa, essa imagem onírica da mulher se caracteriza como sua imagem mais fraca, menos expressiva.

Desta forma, embora presente, não se coloca como solução. Segundo meu estudo, não há solução para o sujeito amoroso, sendo o impasse, a contradição, o lugar mesmo onde ele se constitui.

Isto porque a imagem fundamental do sujeito amoroso aí construída não é "daquele que busca em sofrimento uma mulher ideal" (Berliok, *idem*), por isso onírica, mas a daquele que se encontra em estado absoluto de abandono.

O impasse sobre o qual se constitui o sujeito amoroso se mantém, pois é a traição a figura fundamental de seu discurso.

Assim como ocorre com a solidão amorosa que, levada a seu limite, faz eco, por assim dizer, à solidão de si mesmo (pg.142), também a traição amorosa, ao sobressair como imagem fundamental, aponta para

uma traição ao ser traído por próprio grupo de origem, o sujeito do discurso amoroso trai a si mesmo.

Por isso esse discurso revive incessantemente o mito do paraíso perdido, pois também aí a perda é gerada pela traição. A traição amorosa, assim exaustivamente cantada, se coloca como metáfora da traição de si mesmo.

Por isso, ainda, o sujeito amoroso se representa, sistematicamente, como traidor e traído.

Assim, no discurso amoroso, a correspondência das categorias homem/mulher não se dá termo-a-termo tal como Berlink (idem) as coloca. Ao "homem solitário" (Berlink, idem) ou "sofredor" (Matos, 1991) correspondem as três figuras femininas.

Também ao contrário da colocação de Matos (idem), não estranha a frequência dominante com que a "mulher malandra" aí se representa. É extremamente coerente com a necessidade constitutiva desse sujeito de ser enganado. Assim, não propriamente na vida, mas no discurso amoroso, é "destino" da mulher ser incapaz de fidelidade (pg.113).

"Destino" esse, como vimos, também partilhado pelo homem ao se representar como traidor embora, ao mesmo tempo afirme, exaustiva e contraditoriamente, sua fidelidade a um único amor.

Pois o sujeito amoroso se representa, fundamentalmente, como sujeito enganado (Ia(a)), não apenas porque foi traído mas também porque traiu. Desta forma, a ação de trair se revela como o próprio engano. E a consequência inelutável desta é a "perda de caminhos".

Assim se retoma insistentemente o tema da harmonia impossível, isto é, do "paraíso perdido". Necessariamente, ou diria, perdida.

Por isso jogam, nesse discurso, as três imagens femininas (sendo mais fortes as da "mulher-mão" e "mulher malandra" (Matos, 1998), essa ainda mais forte que aquela), como ângulos diferentes da imagem fundamental da "mulher perdida": a que "erra", em ambos os sentidos de trair e vagar.

A imagem feminina é, assim, sempre e necessariamente a da "mulher perdida", seja ela traidora, traída ou senhada, pois é sobre essa imagem que se constrói a do homem também sempre e necessariamente perdido.

Por que "necessariamente" perdido?

Porque essa é a relação invertida que se estabelece entre dominantes e dominados: é cantando o amor como perda que se evidencia a própria perda de se limitar, de reduzir a cantar o amor, quando obedece a ordem explícita em:

RAPAZ FOLGADO

(NOEL ROSA)

samba - 1938

DEIXA DE ARRASTAR O TEU TAMANCO
 POIS TAMANCO NUNCA FOI SANDÁLIA,
 TIRA DO PESCOÇO O LENÇO BRANCO
 COMPRA SAPATO E GRAVATA
 JOGA FORA ESSA NAVALHA
 QUE TE ATRAPALHA
 COM O CHAPÉU DO LADO DESTE RATA
 DA POLÍCIA EU QUERO QUE ESCAPES,

FAZENDO UM SAMBA-CANÇÃO,
 JÁ TE DEI PAPEL E LÁPIS
 ARRANJE UM AMOR E UM VIOLÃO:

MALANDRO É PALAVRA DERROTISTA
 QUE SÓ SERVE PRA TIRAR
 TODO O VALOR DO SAMBISTA
 PROPONHO AO POVO CIVILIZADO
 NÃO TE CHAMAR DE MALANDRO
 E SIM DE RAPAZ FOLGADO.

E é evidenciando-se essa ordem, essa outra perda, que, de fato, o discurso amoroso não se perde a si mesmo.

Fala-se falar da relação amorosa é uma forma de silenciar sobre as outras relações, falar da relação amorosa como perda e falar disso incessantemente e insistentemente, ad nauseum, acaba por fazer gritar o silêncio sobre as outras relações, que se configura então como a perda propriamente dita.

Isto porque quando se fala, se fala tanto para dizer algumas coisas como para não dizer outras (Orlandi, 1997); porém o que não é dito acaba por fazer parte, significativamente, do que é dito. Esse é um dos sentidos de se dizer que o silêncio significa.

Circunscrito, historicamente, a um mesmo espaço dialvel (o amor), o sujeito desse discurso assim mesmo se representa: preso, limitado, obrigado (contra sua vontade, sua intenção) a esse espaço, como em?

ASSUNTO VELHO

(AA de W. FALCÃO)

Lamba - 1940

EU QUE PROCURAVA UM ASSUNTO NOVO,
P'RA FAZER UM VERSO DO POVO,
SEM FALAR NO NOSSO AMOR,
QUE CASTIGO!
FALEI NUM ASSUNTO ANTIGO
SEM QUERER, EU BIXEI COM A MINHA DOR,
NOSSO AMOR.

MINHA DOR É O SINÔNIMO DE UMA SAUDADE,
SAUDADE NEM DE AMIZADE
E NÃO É ORIGINAL.
E O ASSUNTO NOVO
QUE EU QUERIA ESCREVER P'RO POVO
SEM EU QUERER, TERMINEI BANAL.

ERA MINHA INTENÇÃO
DIZER NESTA CANÇÃO
TUDO AQUELO QUE O MEU POBRE PEITO NÃO DIZ.
MESMO NÃO SENDO VERDADE,
DIZIA, EMBORA MENTINDO,
QUE PASSO A VIDA SORRINDO
QUE VIVO ALEGRE E FELIZ.

EU QUE PENSAVA SOMENTE DIZER NOVIDADE,
 MAS CONTRA A MINHA VONTADE,
 A MULHER VEIO À CENA...
 EU QUE NEM PENSAVA NISSO,
 PARECE ATÉ QUE HÁ FEITIÇO
 NO PAPEL, NA TINTA, E NA MINHA PENA.

Assim se nositruindo, se expondo, se anunciando, vem à "cena",
 junto com a mulher, toda a injunção ao dizer (Orlandi, idem). "As re-
 lações do poder interessam menos calar o interlocutor do que obrigá-lo
 a dizer o que se quer ouvir" (Orlandi, idem), pois "a permissão ex-
 pressa restringe mais que a proibição expressa" (Orlandi, 1999), sendo
 mais próprio ao autoritarismo obrigar as pessoas a dizer o que não
 querem do que impedir que digam o que querem (Barthes, 1976 em Orlandi
 et al., 1997).

Falando sobre as sentidas possíveis do silêncio, dada a di-
 versidade de condições de produção deste, Orlandi (idem), se refere ao
 silêncio imposto pelo opressor como forma de dominação e ao silêncio
 proposto pelo oprimido como forma possível de resistência.

O silêncio do discurso amoroso sobre as outras relações que
 não a amorosa conjuga, a meu ver, estas duas condições: a imposta pe-
 lo opressor e a proposta pelo oprimido. Isto é, se o espaço permitido
 à expressão de determinada classe social é a música popular, e o que
 se obriga, cada vez mais, no período em estudo, a dizer é o amor, se
 fala tanto da "copulação" de se falar desse amor como se fala desse
 amor pela sua ausência, isto é, sua falta.

Se o amor opera com as forças agregadoras, abraçando e unindo, a falta de amor, quando a raiva que chega é vingança, opera com as forças desagregadoras.

Assim, esse sujeito se representa como um eu dilacerado, profundamente dividido e perdido (também ele é um "ser errante", aquele que, traído e traído, não se fixa em nenhum lugar). Ele se mostra assim. Esse é, contraditoriamente, a sua identidade: a sua resistência.

Desta forma, se "a fala é silenciadora enquanto denota o mesmo" e se "ao silenciar sobre algo o locutor prende o interlocutor no quadro discursivo limitado por esse silêncio" (Orlandi, *idem*), o modo como o discurso amoroso cumpre (ao limite) essa capacidade silenciadora da fala deslona:

1) tanto a repetição (as "mesmas" palavras, "o assunto velho"), que instituído, em exercício constante, o domínio do mesmo acaba por alcançar as margens do diferente (as "outras" palavras, "o assunto novo") (Orlandi, *idem*)

2) como o silêncio do locutor que institui o compromisso de não falar sobre assuntos "novos"; pois ao fazê-lo de forma tão intensa acaba por apontar para as margens do quadro discursivo por ele limitado, trazendo assim para a significação, ao lado do que foi dito, essas margens, isto é, o que não foi dito.

O silêncio imposto ao discurso amoroso sobre as "outras" questões se absolutiza, se radicaliza de tal forma, preenchendo-se seu espaço com repetições incessantes de um mesmo e "velho" assunto, que acaba por se caracterizar como proposto pelo oprimido, realizando, a meu ver, sua possibilidade como forma de resistência.

Nesse sentido é que os versos "tanto porque preciso esquecer o que fui" (em *Cigano*, pg.141) se revestem de caráter de uma retórica da denegação (Orlandi, 1999) onde ao colocar-se com o próprio esquecimento se usa para esquecer, isto é, nega-se a negação.

As variantes da "história de amor e traição" contada, discutidas acima, unidas a importância de "quem trai quem", deslocando toda a importância para o ato em si da traição, do engano em si.

Deslocado, assim, sucessivamente, o referente propriamente dito esse discurso não é a mulher ou o amor, nem mesmo o abandono, isto é, a falta de amor; mas se revela, através das figuras da traição e do engano como a própria construção de um eu, identidade individual e social, identidade cultural dominada.

CONCLUSÃO

A circularidade é característica fundamental da ciência tradicional. Assim como a seriedade. Sendo o objetivo da tarefa científica a verdade, são movimentos próprios a esta a definição, a explicação, a dedução, a exemplificação.

No exame dos textos em questão, percebemos a presença insistente de marcas linguísticas tais como "porque", "pois", "eis a razão", "por exemplo", "se ... então", etc., que referidas às propriedades da ciência configuram um procedimento científico, de análise, intrínseco.

Como um discurso da razão pode se estruturar segundo procedimentos peculiares a um discurso da razão?

Não não é à toa que Lupatcino diz que "o amor continua o mistério que nem a ciência consegue explicar".

A pista é o "nem", uma forma que, simultaneamente,

1) reconhece um estatuto poderoso, superior, no caso, à ciência (produto de conhecimento de uma classe dominante), retirando daí um maior poder do "mistério do amor", isto é, torna o amor mais impenetrável de ser explicado, anexa a impossibilidade de explicação. Consequentemente, exime o sujeito da própria responsabilidade de conseguir explicar alguma coisa (pois a que está pressuposto pois que é "eu não consigo mas você também não consegue, ninguém consegue, nem mesmo a ciência, essa que tudo explica") e

2) desnaturaliza a própria ciência, ou seja, acaba por colocar em questão sua eficiência, sua capacidade de explicação. Afinal, ela não explica "tudo".

É um movimento duplo e constante: ao reconhecer-se de uma autoridade, levada extremamente a sério, a desconstrução dessa mesma.

Acredito que seja esse tipo de movimento, recorrente na produção deste discurso, como temos visto, que revela um questionamento enfiado, tortuoso, sutil, insidioso, porém um questionamento de sua própria relação com o poder.

O discurso científico é uma das formas discursivas desse poder; ao se relacionar com ela, o discurso amoroso da música popular, respeitara, valorizara, imitara, e, de dentro dessa imitação, sarfeara, questiona, de fato coloca até em xeque, sua capacidade de explicação.

O "nem eu, nem a ciência", a ciência equivalente a um "você" representativo de uma classe dominante, estabelece uma comparação que se, por um lado, cria uma semelhança entre "eu" e "você" ("assim como você barbêe eu..."), por outro, elabora uma diferença, uma separação no espaço do como evidenciar-se a outro e, consequentemente, a eu. A comparação estabelece ainda um relacionamento de competição, de disputa.

Isto porque colocar em dúvida a possibilidade de um conhecimento científico acerca do "amor" é inverter, ou melhor, subverter uma relação histórica entre saber científico e saber popular segundo a qual este é sistematicamente desautorizado por aquele, através, justamente, da ação de se estigmatizá-lo como formulação estereotipada e, enquanto tal, considerá-lo incapaz de reflexão crítica.

Senso comum, moral da estória, lição de vida, etc., constituem o quadro paradigmático de um saber popular. Não encontrando aí seus próprios critérios de que seria um saber válido, o saber científico

fico desconhece como saber propriamente dito esta outra forma de conhecimento.

Nesse sentido, acredita que seja esse questionamento que coloca a distância entre um e outro discursos; isto é, onde um afirma sua possibilidade de representação, não mais de um grupo social específico, mas de uma cultura dominada, frente a uma cultura dominante.

Como visto, a aproximação entre discurso amoroso e discurso científico se faz mediante o caráter de discurso didático assumido pelo discurso amoroso. Isto porque o sujeito amoroso ao se autorrepresentar como detentor de um certo saber, reivindica para si tanto o compromisso da explicação como a capacidade de ensinar ("posso até dar lição", p.127).

Ao mesmo tempo que vincula discurso amoroso e discurso científico, via discurso didático, a capacidade de ensinar se desvincula, pois que, se o discurso científico tende à reflexão, à abstração e a si, à formalização, trata-se, no discurso amoroso de "ensinamento de vida", isto é, conhecimento adquirido a partir da própria experiência pessoal.

Assim, se a imitação e o estereótipo, como formas de heterogeneidade estranha não marcadas, jogam perigosamente com a diluição do outro no um e, portanto, com a possibilidade de diluição do próprio um, acredita que a partir desta relação o sujeito do discurso amoroso consegue "enfaticamente efimarse" embora, ou melhor, justamente por isso, pela afirmação de uma imagem autorrepresentada como "traída", isto é, "perdida". Pois este é o seu saber próprio: a inevitabilidade da traição, do engano, da perda.

Desta forma, se o discurso amoroso inclui certo procedimento científico, não se confunde jamais com este tipo de discurso, permanecendo sempre discurso amoroso. Mesmo por que inclui apenas alguns aspectos do procedimento científico - a exatidão, a seriedade, o esforço de organização, a descrição detalhada, a não-historicidade, dando o efeito de um "discurso da verdade"; e os outros, que não inclui (a determinação, a objetividade, a sobriedade (contenção), acabam por apontar como princípios de seu funcionamento, os aspectos contrários a este, a saber: a indeterminação, a subjetividade (pois se elimina a historicidade põe em relevo o individual), e excessão/ou exagero.

É o mesmo movimento, a meu ver, de **denegação** (Authier, 1992), próprio ao modo de negociação da heterogeneidade mostrada marcada com a heterogeneidade constitutiva, que se estabelece, nesse caso, entre **heterogeneidade mostrada** e **heterogeneidade constitutiva**: o "eu" determina ou circunscreve o outro a certos aspectos (procedimentos) do discurso, retira o "eu" dos aspectos opostos a estes, e negocia o outro como condição constitutiva de si mesmo.

Tudo esse movimento independente, é claro, da intenção, da consciência, do domínio, enfim, do sujeito-falante sobre seu discurso. Essas são as **relações de forças** (Pêcheux, 1969) que jogam no confronto entre duas formações discursivas, independentemente da intenção, da vontade expressa do sujeito-falante.

As condições de produção de um texto são significativamente constitutivas destas: olhando pois, discursivamente, os sambas-canções e sambas "lirico-amorosos" percebermos que se os conflitos sociais não são jamais tematizados, aí não se encontrando referências fortes, explícitas, à sua própria condição de produção cultural dominada, esta aparece, se recusa em um outro lugar.

Acredito que um desses lugares é esse tipo de relacionamento que busquei descrever estabelecido entre essas duas formações discursivas: discurso amoroso/discurso científico.

Outro desses lugares foi descrito por Borges (1980). Em seu trabalho, a autora elabora o conceito de fraturas significativas que uniam exatamente as brechas por onde vazaria, no discurso, a fala mesma do compositor, a fala própria ao seu "lugar de origem". Tais brechas ocorrem em função do descompasso, da distância entre sua própria linguagem e uma linguagem proveniente da matriz formal, estética do Romantismo, da qual o compositor se apropria, imaginando tal linguagem, de fato ultrapassada, como linguagem valorizada pela classe culta a qual pretende se dirigir. Configurando desta forma uma linguagem "rebuscada". Sua própria linguagem aparece, isto é, evidenciarse sua fala "como fala de uma determinada classe social" a partir das "soluções" encontradas por ele "para contornar as dificuldades formais" impostas por uma linguagem cuja lógica formal desconhece como não poderia deixar de ser". Essas soluções são lidas por Borges como "erros", a nível gramatical (concordância verbal, concordância, etc.) e uma "impossibilidade, incapacidade de se manter num universo discursivo "aberto", imaginado pelo sensista e revelado pelas metáforas rebuscadas, grandiloquentes, imagens/vocabulário "para", etc., "esborregando" para uma linguagem cotidiana, vulgar.

Nestas "esborregaduras", isto é, nas "fraturas significativas", significados outros, não pretendidos pelo compositor, são "contrabandeados" e, de fato, se revelam como os mais interessantes, pelo menos por parte do público mais exigente em termos estéticos. Borges está interessada em explicar como esse público de uma classe social se

(público universitário, a crítica, etc.) se interessa e é atingido por essa produção musical relevante de uma outra classe social.

O que me interessa saber de seu estudo é a observação desta mistura de registros (formal/informal) e estilos (nobre/vulgar), entendidas por ela, respectivamente, como "erros" e "incapacidade", e vistas por mim, a partir do quadro teórico da Análise de Discurso, como a condição mesma da representação que um discurso, que não se propõe como um discurso da verdade, se faz de sua inconsistência, sua contradição, enfim, sua heterogeneidade constitutiva (Authier, *idem*).

Dessa ponta de vista, entendendo que passagens apontadas por Borges como "incapacidade poética" ou "não domínio de um jargão superior", não são senão a interferência, nessa relação discurso da matriz popular/discursos da matriz culta, de uma outra relação e compromisso que o discurso amoroso estabelece com o discurso científico. E esse é o compromisso da explicação.

Assim, se do ponto de vista poético (pelo menos de uma matriz poética) os elementos de ligação "que", "pois", "porque", etc. "não têm função alguma", representando redundâncias e entraves à fluidez lírica devendo, por isso, terem sido excluídos, o uso destes, do ponto de vista discursivo, não se coloca como falta de domínio de lírico ser não como expressão de uma necessidade real (tocada como sua responsabilidade) de se explicarem; e esses são os operadores da explicação.

Cantando, pois, para se explicar, para se definir, para se constituir, buscando, portanto, a si mesmo, o sujeito do discurso amoroso se escreve e reescreve; a redundância, a repetição, temática e formal, sendo, não o que se deve jogar fora como "sem função" mas o que se deve considerar como o próprio modo de constituição (e defesa) desse discurso.

Confirma-se assim a hipótese do tema amoroso, mais que "mera
 tema", se revestir de uma função estruturante, pois a figura da mu-
 lher, atravessando sistematicamente o discurso amoroso, se revela, in-
 faltavelmente, como espaço-do-mesmo e como "lugar" de ruptura. Over-
 tando, repetidamente, a mulher, ou mulher, a sua falta, o discurso
 amoroso, a cada texto, gira sobre si mesmo, e busca, desta forma
 exaustiva, chegar um pouco mais perto do centro desse círculo que inar-
 gina equivocadamente ser ele mesmo.

Outra vez temos o movimento duplo: a essa identidade que se
 busca construir no construí sobre um equívoco, ela, ao mesmo tempo, se
 mostra equivocada. O equívoco é persistir na busca da construção de
 um "eu" que não se referindo mais ao seu grupo de origem e, portanto,
 não mais referida a ele está destinada ao fracasso, à falência.

A volta que se dá a esse equívoco é justamente evidenciar
 (pela repetição, nos cantos, pelo excesso e exagero, nos sambas-can-
 ções) o engano e o fracasso desse objetivo: assim como a crítica, im-
 plicita nesse fracasso, ao método simulado, o método científico.

Um equívoco é um engano. E o tema é este mesmo: o engano.
 Por isso a imagem que o sujeito amoroso faz de si mesmo é de um sujei-
 to eterno e necessariamente enganado. E esta se faz sobre a imagem da
 "mulher perdida". Desta forma, a insistência em cantar o amor como um
 engano, como perda, acaba por revirar esse engano, essa perda, pelo
 seu avesso, revelando, como o engano e a perda propriamente ditos, o
 ato mesmo de cantar o amor.

Ao poder intercessa apagar as diferenças, as contradições, ao
 poder intercessa a aparência do não-conflito, da harmonia, mas ao
 mesmo tempo ao que se dá uma submissão essa se evidencia, então não se
 realiza, de fato, a aparência da igualdade.

Tudo é, no ato submissão se coloca em evidência, se recoloca, então, juntamente com ela, é claro, a relação (que se pretendia colocar) dominante/dominado.

É através desse movimento de "colocar-em-evidência" o engano, o fracasso, a divisão, enfim, a perda e a partir desse a submissão, que o ponto crítico é alcançado.

O discurso amoroso escapa, desta forma, da reprodução enquanto pura "alienação" e se mostra, ao contrário, como ele é desestruturante.

BIBLIOGRAFIA REFERENTE À ÁREA DA LINGÜÍSTICA:

- Allousser, L., "Ideologia e aparelho ideológico da escrita", in *Posições*, Lisboa, Horizonte Universitário.
- Aulhier-Ravan, J., "Hétérogénéité contrainte et hétérogénéité constitutive: vers éléments pour une approche de l'autre dans le discours", in *Parole Multiple: Aspect Rhétorique, Logique, Énonciatif et Dialogique*, Paris, DRLAV, 1982v.
- Aulhier-Ravan, J., "Hétérogénéité(s) énonciative(s)", in *Langages*, Paris, Larousse, 1982b.
- Bakhtine, M. (Voloshinov), *Problemes de la Poétique de Dostoievski*, Larousse, ed. de L'Age L'Homme, 1970.
- Bakhtine, M. (Voloshinov), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1979.
- Barthes, R., *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- Barthes, R., "Linguistique et Littérature", in *Langages* n° 12, Paris, Didier/Larousse, 1968.
- Barthes, R., *Leçon*, Paris, Collinard, 1978.
- Barthes, R., *Fragmentos de um discurso amoroso*, Rio de Janeiro, Livros Francisco Alves, 1986.
- Benveniste, E., *Problèmes de Linguistique Générale I*, Paris, Collinard, 1966. Trad. *Problemas de Linguística Geral*, São Paulo, Nacional, 1976.
- Benveniste, E., *Problèmes de Linguistique Générale II*, Paris, Collinard, 1974.

- Dias, P., *A Sociedade contra o Estado*, Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1979.
- Couffine, J.J., "Analyse du discours politique", in *Langages* n° 62, Paris, Larousse, 1981.
- Ducrot, O., *Dire et ne pas Dire*, Paris, Hermann, 1974. Trad. *Princípios de Semântica Linguística*, São Paulo, Cult-ix, 1977.
- Foucault, M., *L'Ordre du Discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- Foucault, M., "Sur la arqueologia da ciencia", in *Cahiers pour l'analyse* n° 9.
- Foucault, M., *Vigiar e Punir*, Petrópolis/RJ, Vozes, 1971.
- Ginsburg, C., "Signes, Traces, Pistes", in *Le Débat* n° 4.
- Guimarães, E.R.J., "O intencional e o convencional na constituição do sentido", in *Sobre Semântica*, Uberaba, IL das Fistas, 1979.
- Guimarães, E.R.J., "Estratégias de Relação e Estruturação do Discurso", in *Sobre a Estruturação do Discurso*, Campinas, ECL-UNICAMP, 1981.
- Guimarães, E.R.J., "Não é Mas Também Polifonia e Argumentação", in *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, Unicamp.
- Hareche, C., *Faire Dire, Vouloir Dire*, Paris, PUL, 1984.
- Malingueau, D., "Initiation aux Méthodes de l'Analyse de Discours problèmes et perspectives", in *Langue Linguistique Communication*, Paris, Macheffe, 1973.
- Malingueau, D., *Geneses du Discours*, Bruxelles, Mardaga.
- Maldidier, G. e outros, "Discours et Idéologie: Análise sobre uma Pesquisa", in *Langue Française* n° 15.

- Malinowski, B., "O problema do significado: as linguagens primitivas", in *O Significado de significado*, Rio de Janeiro, Cedac e Richards, Zelar, 1972.
- Oriandi, E.L.P., *A Linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*, Campinas, Poetas, 1987.
- Oriandi, E.L.P., *Discurso e Leitura*, São Paulo/Campinas, Cortez/Ed. da UNICAMP, 1986.
- Oriandi, E.L.P., *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, ed. da UNICAMP, 1986.
- Oriandi, E.L.P., "Protagonistas do/no discurso" e outros, in *Série Estudos* n° 3 a 7, Uberaba, Fista, 1981.
- Osakabe, H., *Argumentação e Discurso Político*, São Paulo, Kaiós, 1977.
- Pêcheux, M., *Analyse Automatique du Discours*, Paris, Dunod, 1969.
- Pêcheux, M., *Les Vérités de la Palice*, Paris, Maspéro, 1975.
- Pêcheux, M., "La semantique et la coupure sémantique: langue, langage, discours", in *Langages* n° 24, Paris, Larousse, 1971.
- Pêcheux, M., "Analyses du discours (langue et idéologie)", in *Langages* n° 37, Paris, Larousse, 1975.
- Pêcheux, M., "Typologie du discours politique", in *Langages* n° 41, Paris, Larousse, 1971.
- Pêcheux, M., "Mises au Point et Perspectives à Propos de l'Analyse Automatique du Discours", in *Langages* n° 37, Paris, Larousse, 1975.
- Pélora, A., "Outras condições de produção específicas", in *Problemas da Redação na Universidade*, Dissertação de Mestrado, Campinas, IEL/Unicamp, 1986.

Prevent-Chauveau, S., "Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours", in *Langue Française* n° 9, Paris, Larousse, 1971.

Rosa-Landi, F., "A linguagem como trabalho e mercado", in *Semiologia e Linguística Hoje*, Rio de Janeiro, Pallas, 1975.

Uggé, S., *Linguagem, Pragmática e Ideologia*, São Paulo, Hucitec, 1982.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E OUTROS ASSUNTOS PERTINENTES

Alencar, E. de, *O Carnaval Carioca através da Música*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

Almeida, R., *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F. Brilguit, 1948.

Anastilo, J., "A Paraliteratura", in *Teoria Literária* n° 12, Rio de Janeiro, Tempo Literário.

Andrade, M. de, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo, Martins, 1942.

Andrade, M. de, *Música, Doce Música*, São Paulo, Martins, 1948.

Arantes, A.A., *O que é Cultura Popular*, São Paulo, Brasiliense, 1981.

Berlink, M.T., "Cossaca leão! Algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular", in *Contexto* n° 1, São Paulo, Hucitec, 1974.

Barcelos, S., *Samba-Dança, Fratura e Paixão: Uma Linguagem diante do Espelho*, Dissertação de Mestrado, PUC-Rio de Janeiro, 1988.

Cabral, S., *As Escolas de Samba: o que, quem, como, quando e porque*, Rio de Janeiro, Feltana, 1974.

- Cravo, A., Balanço da Bossa, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Cândido, S. Igarai, Escola de Samba - árvore que esqueceu a raiz.
- Cândido, A., "A dialética da malandragem", mimeo.
- Carvalho, L.F.M. da, A Jura e o Critério da Platéia, Dissertação de Mestrado, PUC-Rio de Janeiro, 1978.
- Chauí, M., O Que é Ideologia, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular, São Paulo, Art Editora, 1977.
- Krawcheck, V., MPS, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Leopoldi, J.S., Escola de Samba: Ritual e Sociedade, Petrópolis/RJ, Vozes, 1978.
- Matta, R. da, Carnavais, Malandros e Heróis: Para Uma Sociologia do Dilema Brasileiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- Matta, R. da, "O Carnaval como Rito de Passagem", in Ensaios de Antropologia Estrutural, Petrópolis/RJ, Vozes, 1979.
- Matos, C.M. de, O Malandro no Samba: Uma Linguagem na Fronteira, Dissertação de Mestrado, PUC-Rio de Janeiro, 1981.
- Milau, S., O Que é o Amor, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Nova História da Música Popular Brasileira, 2ª edição, São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- Pereira, J.D.S., Cor, Profissão e Mobilidade: o Negro e a Rádio de São Paulo, São Paulo, Pioneira, 1967.
- Pereira, J.D.S., "O negro e a comercialização da música popular Brasileira", mimeo.
- Rangel, L., Sambistas e Chorões, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1962.

Sant'Anna, A.R. de, Música Popular e Moderna Poesia Brasileira, Patró-
polia/RJ, Vozes, 1978.

Sedré, M., Samba, o Dono do Corpo, Rio de Janeiro, Cadernô, 1978.

O Som do Pasquim - Grandes Entrevistas com os Astros da MPB, Rio de
Janeiro, Cadernô, 1978.

Tischer, J.R., Pequena História da Música Popular Brasileira, Patró-
polia/RJ, ed. Vozes, 1974.

Vasconcelos, A., Panorama da MPB.

Vasconcelos, G., Música Popular: de Olho na Fresta, Rio de Janeiro,
Brasil, 1977.

Winkin, J.M., "Estado, Arte e Política em Villa-Lobos, Vargas e Clar-
ice", in Folhetim - Folha de São Paulo, São Paulo, 20/6/82.