

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ – UNIVÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

GUSTAVO FARIA

SAMBA EM DISCURSO:
MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO

LINHA DE PESQUISA: ANÁLISE DE DISCURSO

ORIENTADORA: Prof.^a Dra. GRECIELY CRISTINA DA COSTA

POUSO ALEGRE, MG,

2016

GUSTAVO FARIA

SAMBA EM DISCURSO:
MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO

Trabalho de dissertação, desenvolvido por Gustavo Faria, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Grciely Cristina da Costa, apresentado à banca de defesa final como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí.

Área de Concentração: Análise de Discurso

Orientadora: Profa. Dra. Grciely Cristina da Costa

POUSO ALEGRE, MG,

2016

CDD 410

Faria, Gustavo

Samba em discurso: memória e interpretação / Gustavo Faria.

– Pouso Alegre: Univás, 2016.

87 p.

Orientadora: Greciely Cristina da Costa.

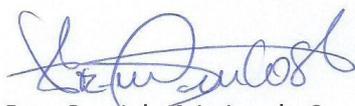
Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Sapucaí, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Linguagem e Sociedade.

1. Samba. 2. Discurso. 3. Sofrimento. 4. Análise de Discurso.

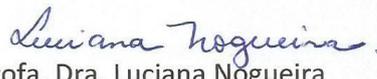
I. Costa, Greciely Cristina da, orient. II. Samba em discurso: memória e interpretação.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a dissertação intitulada **"SAMBA EM DISCURSO: MEMÓRIA E INTERPRETAÇÃO"** foi defendida, em 26 de outubro de 2016, por **GUSTAVO FARIA**, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98008649, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Profa. Dra. Greicyly Cristina da Costa
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientadora



Profa. Dra. Luciana Nogueira
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora



Prof. Dr. Marcos Aurélio Barbai
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Examinador

DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL

Pró-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa (PROPPES)

Av. Prof. Tuany Toledo, 470 – Fátima I – Pouso Alegre/MG – CEP: 37550-000 – Fone: (35) 3449-9231

Aos meus pais – com samba e amor até mais tarde.

AGRADECIMENTOS

“A pesquisa é solitária”. Não me lembro quantas vezes ouvi a frase enquanto cursava as disciplinas do mestrado. Ela vinha em tom de alerta, precaução, advertência – como se não nos fosse direito reclamar companhia durante a leitura; como se não fosse legítima a queixa da solidão que nos angustia enquanto estudamos um objeto de pesquisa extremamente singular, que apenas nós conhecemos.

As professoras diziam: A pesquisa é solitária (!). Os colegas concordavam. Eu, do alto do meu recato, acenava com a cabeça, mas sempre questionando a generalidade da frase.

Minha pesquisa não foi solitária.

Durante todo o percurso, sempre tive pessoas amparando minha angústia acadêmica. A primeira delas foi Mariana, minha companheira, que me apresentou a Análise de Discurso. Lembro-me de suas incansáveis tentativas para me convencer a estudar Michel Pêcheux. Quando apareciam dúvidas sobre alguma leitura, ela prontamente respondia minhas questões. “Estrutura ou acontecimento?”, eu perguntava. “Os dois”, ela respondia, desenvolvendo um raciocínio carinhoso e didático que me encantou desde o começo. Obrigado pela paciência em acompanhar minha trajetória acadêmica; obrigado pela presença em acompanhar meu crescimento.

Por um apelo sentimental, mais do que pelo fato de terem bancado financeiramente este título, devo agradecer a meus pais. Foi por eles que conheci o samba. Obrigado pela roda de samba no quintal; pela fita cassete que tocava Martinho e Jorge Aragão; pelo batuque de dedo no painel do Monza preto que serviu de pandeiro nos passeios de minha infância. Obrigado pela presença e pelo incentivo ao meu estudo. Se samba é sofrimento, também é amor.

Gostaria de agradecer à Andrea, colega de curso, que acompanhou minha pesquisa e esteve presente durante o meu estudo. Sem amigas, eu nada sou capaz de produzir. Obrigado pelas conversas no Skype e nos bares.

Por fim, gostaria de registrar um agradecimento especial à minha orientadora, Prof. Dra. Greciely Cristina da Costa. Obrigado pelo cuidado na leitura e revisão dos meus textos; cada cor cuidadosamente escolhida para determinado propósito: laranja para acréscimos, roxo para apontamentos, vermelho para comentários. Obrigado por sugerir o que era preciso ser riscado e por completar o texto com uma pequena palavra certa que eu nunca me lembraria em momentos de pressão acadêmica. Obrigado pela celeridade nas respostas via e-mail e pelo profissionalismo em atender todas as minhas demandas. Obrigado por não desistir de mim quando eu dava trabalho e por revisar as marcas de impessoalidade no texto, enquanto eu não me decidia entre primeira e terceira pessoa do discurso.

“Hoje em dia é fácil dizer
Que essa música é nossa raiz
Tá chovendo de gente que fala de samba
E não sabe o que diz.”
(Jorge Aragão)

FARIA, Gustavo. Samba em discurso: memória e interpretação. 2016. 87 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Vale do Sapucaí (Univás), Pouso Alegre, Minas Gerais, 2016.

RESUMO

Tendo como filiação teórica a Análise de Discurso, observamos a memória e a interpretação no samba em seu funcionamento discursivo. Buscamos compreender as relações existentes entre música, memória e sociedade a partir do funcionamento do discurso do samba. Para tanto, analisamos discursivamente a temática do sofrimento em músicas, do século XX, levando em conta os efeitos de sentido produzidos pelo discurso do samba. Refletimos sobre a constituição, a formulação e a circulação de tais músicas em discurso, colocando questões sobre os sentidos de “povo” produzidos a partir desse gênero musical e observando a memória discursiva que está em jogo nos sambas. Por isso, também analisamos o modo como tais músicas são interpretadas, considerando a inscrição do sujeito a partir da voz, uma vez que tal aparato também faz parte da constituição dos sujeitos que ali se inscrevem. Com efeito, os sentidos que emergem do samba, principalmente a partir da performance vocálica de Néelson Cavaquinho, são carregados de formas outras de dizer o sujeito-sambista que aquela apresentada pelo imaginário que atribui ao samba o lugar de música alegre.

Palavras-chave: 1. Samba 2. Discurso do sofrimento 3. Análise de Discurso 4. Memória Discursiva

FARIA, Gustavo. Samba in discourse: memory and interpretation. 2016. 87
Dissertation (Masters) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem
Universidade do Vale do Sapucaí (Univás), Pouso Alegre, Minas Gerais, 2016.

ABSTRACT

Theoretically affiliated with Discourse Analysis, we observe the memory and the interpretation of the samba in its discursive functioning. We seek to understand the relationship between music, memory and society from samba's discursive functioning. Therefore, we analyze discursively the theme of suffering in music of the twentieth century, considering the effects of meaning produced by samba's discourse. We reflect on the creation, formulation and circulation of those songs in a discourse, asking questions about the meanings of "people" produced from genre and observing the discursive memory that is in a relation with samba. Therefore, we analyze how these songs are performed considering the inscription of the subject from the voice, since such apparatus are also part of the constitution of the subjects that there are inscribed. In fact, the meanings that emerge of samba, mainly from the vocal performance of Néilson Cavaquinho, are full of other ways to tell the subject- sambista that is presented by the imaginary that gives to the samba the place of joyful music.

Palavras-chave: 1. Samba 2. Discourse of suffering 3. Discourse Analysis
4. Discursive memory

LISTA DE IMAGENS

Figura 1

Captura da tela do Youtube com a exibição do programa *Ensaio* de 1973, com Nelson Cavaquinho..... 78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	17
1.1 Memória Discursiva: uma escalada de sentidos	23
2 O SAMBA E A MEMÓRIA	27
2.1 O Samba Nasce do Povo.....	33
2.2 Sentidos de povo	38
2.3 Samba: Memórias da Escravidão.....	47
3 DISCURSOS SOBRE O SAMBA	52
3.1 Samba em Discurso	53
3.2 Samba: sentidos da palavra.....	55
3.3 Samba: do ambiente rural ao urbano	62
4 A INTERPRETAÇÃO E A SIGNIFICAÇÃO DO SUJEITO-SAMBISTA A PARTIR DA VOZ	67
4.1 A voz de Néilson Cavaquinho: inconfundível, rouca e áspera	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

INTRODUÇÃO

Mais de um século após seu nascimento, o samba ocupa um espaço de reivindicação da cultura popular, representando um gênero musical que fala do povo e para o povo. O samba é um gênero musical que abrange grande parte do território nacional. Com efeito, vale dizer que vamos transitar por uma geografia delimitada – Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo –, com ápice no morro carioca. Esse gênero musical vai contar a história que se passa do lado de fora dos gabinetes do poder, a história que se passa nos botequins, terreiros e escolas de samba.

Em que pese suas diferentes temáticas, bem como as divisões rítmicas que compõem seus subgêneros, partimos do pressuposto de que o samba possui uma regularidade em destinar-se à camada mais pobre da sociedade. Isso pode ser visto dadas as condições de produção desse gênero musical: o samba fala da (e para a) comunidade, para a periferia, para o morro. O samba nasceu no morro, em um reduto carioca conhecido como Pequena África (LOPES e SIMAS, 2015).

Contudo, com a ascensão turística advinda do carnaval – e a difusão da cultura de escolas de samba por meio da mídia –, esse gênero passou também a entreter camadas mais abastadas do seio social, que ocupam camarotes a alto custo nos sambódromos do Rio de Janeiro e São Paulo. A transmissão dos carnavais se tornou objeto de ibope para as grandes emissoras de TV e o samba, que um dia constituiu – além de componente da cultura popular – uma atividade vadia e criminosa¹, hoje desce os morros da periferia para ser explorado/consumido pela lógica capitalista no período não somente carnavalesco. Em muitos veículos de comunicação, o samba deixa o posto de produto cultural para se tornar produto de exportação, estampado em embalagens sorridentes, ao lado de pandeiros e mulatas do cenário carioca. Isso contribuiu para o modo como o brasileiro é representado a partir de uma imagem estereotipada e animalésca do samba, perfilando o indivíduo nacional como um sujeito integralmente alegre, principalmente em virtude de suas músicas.

¹ A Lei da Vadiagem, segundo Lopes e Simas (p. 295, 2015): “aprovada no Código Penal da República sancionado em 1890, foi abundantemente utilizada para coibir as manifestações culturais da população afrodescendente nos anos pós-abolição, servindo inclusive para justificar, do ponto de vista legal, a repressão às rodas de samba e festas de candomblé”.

É frequente relacionar o samba com a alegria, mas constitui um enorme reducionismo afirmar que todo samba se pauta por ela. A bem da verdade, quando adentramo-nos no universo desse gênero musical, deparamo-nos com uma matéria prima repleta de lirismo e sofrimento, que dão tom à obra de artistas como Batatinha e Nelson Cavaquinho. São estes os principais artistas analisados no presente estudo, escolhidos em razão da regularidade com que recorrem ao discurso do sofrer.

Traçado esse panorama mais geral em que se situa o samba e tendo em vista o fato de que o samba, enquanto linguagem, se constitui em discurso, pois produz sentidos e sujeitos em condições de produção específicas, objetivamos compreender como melancolia e sofrimento se relacionam e são significados em algumas músicas. Pretendemos observar os gestos de interpretação que atravessam o discurso do samba e assim estudar quais são as condições de produção dos sambas do século XX. Em suma, o objetivo dessa pesquisa é analisar o funcionamento do discurso do samba e observar a memória à qual se filia o sujeito-sambista nesse discurso. Para tanto, serão mobilizados os conceitos de memória discursiva, narratividade e condições de produção – a seguir apresentados no capítulo relativo aos pressupostos teóricos e desenvolvidos ao longo da pesquisa. É importante situar que vamos nos atentar para os efeitos de paráfrase, polissemia e sinonímia nas letras que serão aqui analisadas, enquanto discurso.

Em primeiro lugar, é necessário apontar que nenhuma interpretação sobre o samba deve ser feita com a exclusão dos saberes das ruas e das religiões afro-brasileiras – fatores/valores que constituem as condições sócio-históricas desse gênero que compõe a cultura nacional. Isso traz à tona como a produção de efeitos de sentido pelo samba é consequência de um choque étnico-racial, cultural e religioso, que denota a mistura, a mestiçagem social.

O início do samba é contemporâneo de um projeto republicano brasileiro de branqueamento racial, criado depois da abolição da escravatura, que contribuiu para marcar as condições de produção desse discurso a partir da posição do sujeito-sambista. O discurso de grandes pensadores daquela época propunha que tal branqueamento ocorreria por meio da imigração da população europeia. Além desse branqueamento racial, havia também o branqueamento cultural, pois não bastava “limpar” o brasileiro da herança africana ou indígena, era necessário impor um padrão civilizatório de recorte europeu ocidental (SIMAS, 2016). O racismo opera na dimensão do físico e do simbólico (FANON, 1983). A opressão simbólica ocorre quando há a subjugação de

todos os códigos culturais daquele que é subjugado. A Lei de Vadiagem, citada na nota de rodapé acima, cumpria esse papel, pois abria margem para criminalizar quaisquer culturas de caráter africano-mestiço-indígena, como o samba, o terreiro e a capoeira.

Antes de observar o funcionamento discursivo do samba, mobilizando os conceitos propostos por Michel Pêcheux e Eni Orlandi, propomos iniciar uma caminhada pelos conceitos conhecidos de “samba” e “povo”. Isso se faz necessário para investigar o modo como é construída e veiculada, por meio de efeitos de sentido, a imagem sócio-histórico-cultural que se tem (e já se teve) sobre o samba.

De início, podemos dizer que a história do samba apresenta teorias e afirmações que nem sempre se encontram em uma perspectiva de confluência. São várias as posições de conflito em que o samba é colocado, nem sempre antagônicas. Por vezes será preciso relacionar elementos pertencentes a campos semânticos diferentes, ocasião em que poderá haver uma quebra do paralelismo, podendo causar incômodo ao leitor que (des)avisadamente espera transparência onde há opacidade – que é constitutiva de todo discurso. Talvez aqui resida uma das maiores dificuldades desta pesquisa.

Considerando que assim como a linguagem, a história do samba não é cristalina, nem consiste objetivo deste estudo entender os conteúdos do samba, o ponto principal é pensar – a partir da Análise de Discurso – como o discurso do sofrimento no samba é capaz de produzir efeitos de sentidos. Além disso, é importante (re)lembrar que esse gênero musical possui dentro de um mesmo estilo sub-estilos, com distintas temáticas e suíngues. Essa lembrança se mostra fundamental para não reduzir o gênero samba de acordo com os estereótipos frequentemente difundidos (samba como pano de fundo para alegria, para a bebida e para uma imagem sexualizada da mulher).

Não nos ocuparemos em conceituar e caracterizar cada um desses vários subgêneros. Uma vez que apresentaremos letras de música como principal material de análise, optamos por observar os temas objetos de composição no samba, focalizando a análise na temática do sofrimento e do povo.

Ao falar de samba, esta pesquisa produz um deslocamento em relação aos estudos culturais, pois não iremos analisar o cantor ou o autor de um ponto de vista empírico, nem tratar do conteúdo das letras; mas, da perspectiva da Análise de Discurso, o que nos interessa é observar, a partir do funcionamento discursivo, o efeito-sentido-sujeito produzido por algumas músicas.

Nosso material de análise é composto por onze músicas, de onze compositores, interpretadas por nove intérpretes, e escritas entre os anos de 1967 e 1998. São elas: “Diplomacia”, “Hora da Razão” e “Depois eu Volto”, de Batatinha; “Folhas Secas”, de Néelson Cavaquinho e Guilherme de Brito; “Moleque Atrevido” e “Identidade”, de Jorge Aragão; “Opinião”, de Zé Ketti; “Nosso Nome: resistência”, de Nei Lopes, Sereno e Zé Luíz; “Canta, Meu Povo Canta”, de Originais do Samba; “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme; “Voz do Povo”, de João do Vale.

O trabalho estrutura-se da seguinte maneira. No primeiro capítulo, trazemos os aparatos teóricos que vão sustentar o presente estudo, como as condições de produção do discurso de nascimento do samba, a memória discursiva que remete à verticalidade das filiações musicais e as paráfrases que expõem as relações de sentido estabelecidas nos recortes selecionados para análise.

No segundo capítulo, partindo de uma seleção de sete letras de samba, buscamos analisar a memória discursiva à qual se filia o discurso do samba que funciona no material de pesquisa, com destaque para a memória da escravidão. Isso será feito sob a perspectiva de Courtine, Pêcheux e Payer – que nos possibilitarão analisar como a memória se diz na língua e nas letras interpretadas pelo sujeito-sambista. Além disso, vamos discutir o vocábulo “povo” no discurso do samba, problematizando sua regularidade sob uma perspectiva política, e desenvolvendo, por fim, as análises desse discurso.

No terceiro capítulo, observamos os *discursos sobre* o samba, percorrendo os efeitos de sentido produzidos pela etimologia da palavra e a memória à qual se filia. Isso será feito através da análise de duas letras de samba.

Em linhas gerais, com essa pesquisa foi possível perceber que o samba está investido na produção de uma certa imagem de “povo”, pois apresenta como efeito de sentido destinar-se à camada mais popular da sociedade; isso é marcado por uma tensão entre um suposto mo(vi)mento de nascimento e o da contemporaneidade, pois, apesar de possuir esse intento de ser música de povo, alcança todas as classes sociais. Vimos, também, que as letras de samba que abordam a temática de sofrimento e melancolia se filiam a uma memória discursiva que nos remete às mazelas sofridas pela população pobre e negra – do período de colonização do Brasil até o início do século XXI. Sinalizamos, ainda, que esse sofrimento em funcionamento nas letras, dada a sua

regularidade, produz sentidos distintos e tem sua causa nos mais diversos lugares. Por fim, pudemos observar os gestos de interpretação que atravessam o discurso do samba; esses gestos direcionam sentidos que fazem parte das relações sociais que estão em jogo em tal discurso.

No capítulo IV, buscando uma relação com a teoria de Pedro de Souza, falaremos da performance-discursiva e da ideia de um canto-discurso a partir da materialidade da voz de Nélson Cavaquinho.

CAPÍTULO I

Luto por um pouco de conforto
Tenho o corpo quase morto
Não acerto nem pensar
Mesmo com tanta agonia
Ainda posso cantar
Meu desespero ninguém vê
Sou diplomado em matéria de sofrer
Falsa alegria, sorriso de fingimento
Alguém tem culpa desse meu padecimento

(Diplomacia - Batatinha)

1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A presente pesquisa filia-se à Análise de Discurso, fundamentando-se, principalmente, nos estudos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi.

Transitando pela conjuntura intelectual em que reside a Análise de Discurso, são reunidas três teorias que se esbarram e se aliam (HENRY, 1969): a teoria da sintaxe e da enunciação; a teoria da ideologia; e a teoria do discurso. Assim, a Análise de Discurso considera a língua e a história em uma perspectiva de confluência, colocando questões para a Linguística e para as Ciências Sociais. Tal recorte teórico é fundamental para lidar com as questões deixadas de lado por tais áreas de conhecimento.

A zona de confluência se dá no campo da leitura, que, por sua vez, “precisa de um artefato teórico para que se efetue” (ORLANDI, 2010, p.25). Aqui a Interpretação merece uma atenção especial, pois será tomada por uma outra perspectiva, diferente da Hermenêutica, pois, para a Hermenêutica, a interpretação se define como um método de decodificação, enquanto para a Análise de Discurso a interpretação está ligada à ideologia, isto é, ao modo de se produzir sentidos como evidentes. Nesse sentido, a Análise de Discurso analisa gestos de interpretação, não conteudistas, levando em conta fatores normalmente ignorados pela hermenêutica.

No que concerne às questões preteridas pela Linguística e pelas Ciências Sociais, enquanto a Linguística ignorava a historicidade – ocupando-se apenas da língua –, as Ciências Sociais apenas buscavam possíveis sentidos que saíam da linguagem, que era tomada, reduzidamente, como uma espécie de veículo de comunicação.

Por um processo cuidadoso de observação, a Análise de Discurso vai levar em conta a relação entre sujeito e ideologia no campo da significação.

Esse sujeito a ser estudado é constituído de uma linguagem opaca, não transparente, e é produzido por ela. Vale ressaltar que tal concepção não era adotada nos saberes anteriores, uma vez que no início da constituição das Ciências Humanas a linguagem era considerada transparente, inequívoca, ocasião em que se acreditava ser possível perpassar pelos sentidos do sujeito. Contudo, tal conclusão não mais se sustenta, pois a ideologia que afeta o sujeito o constitui de maneira inexorável.

Orlandi (1994, p. 54) explicita a noção de sujeito e de linguagem pensando sua relação com o inconsciente e a ideologia:

Mais particularmente, o momento de constituição das Ciências Sociais e Humanas, no século XIX, é marcado por uma noção de sujeito (psicológico, calculável, visível) e de linguagem (transparente, com seus conteúdos sociológicos, psicológicos, etc.) incompatíveis com a noção de sujeito e linguagem atuais, que já não asseguram uma continuidade entre essas diferentes disciplinas. Trata-se de sujeito e linguagem pensados na relação com o inconsciente e com a ideologia, onde não há transparência, controle nem cálculo que possa apagar o equívoco, a imprevisibilidade e a opacidade constitutivos dessas noções sobre as quais se sustenta o conjunto de saberes que constituem o que chamamos Ciências Sociais, ou Humanas.

Dado que a linguagem não é transparente, mas dotada de uma opacidade, sujeita a falhas e ao equívoco, a Análise de Discurso busca compreender o processo de significação e de constituição do sujeito considerando o modo como tanto o inconsciente como a ideologia estão ligados neste processo.

No que tange à relação com o imaginário, entre discurso e ideologia, se faz necessária uma compreensão desse sujeito que se constitui. Tal figura não corresponde àquele sujeito biológico, ascético ou ideal. Ao contrário disso, temos um sujeito que resulta da interpelação ideológica, que ocupa uma posição discursiva, é um efeito de linguagem. Como observa Orlandi (1994), ao introduzir a noção de sujeito e de situação (contexto, exterioridade), a Análise de Discurso afirma o descentramento do sujeito. Nessa perspectiva, a ideologia aparece como um pressuposto de constituição, na relação do sujeito com a linguagem, com o inconsciente e com o sentido.

A Análise de Discurso não procura o conteúdo ideológico do sujeito. Orlandi afirma que “a ideologia não é ‘x’, mas o mecanismo de produzir ‘x’.” Para tanto, trabalhamos com dois eixos – o da formulação (intradiscurso) e o da constituição (interdiscurso) – a fim de perceber os efeitos imaginários. É aqui que se pode introduzir a memória discursiva e formações discursivas em que os dizeres do sujeito se inscrevem. Nesse terreno, por meio de um mecanismo de esquecimento, os efeitos de sentido são sustentados pelo já-dito e “admitidos como naturais”. O sujeito se esquece de que não é a origem do que diz, escapando-lhe, também, o domínio sobre o sentido, que será interpretado por outro locutor igualmente afetado pela ideologia. Já em relação às formações discursivas:

se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico (PÊCHEUX & FUCHS, 1990, p.166-7).

Portanto, esse processo de estudo não leva em conta uma mera junção dos saberes históricos e linguísticos, tampouco se preocupa em fornecer o conteúdo das questões sugeridas por eles. Partindo de outro ponto de referência, o que se busca ser entendido é justamente a opacidade da língua e a relação com o histórico, que faz com que esse sujeito se signifique a partir do seu momento de inscrição no discurso. Nessa perspectiva, deve-se retomar a compreensão de Pêcheux (1969) para dizer que o discurso é efeito de sentidos entre locutores.

É, também, importante dizer que a linguagem mantém uma relação com a sua exterioridade, como observa Orlandi (2010, p.16):

Levando em conta o homem na sua história, considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade.

Nesse sentido, a Análise de Discurso propõe uma nova maneira de se relacionar com os saberes do século XIX, estabelecendo seus pilares de filiação teórica, quais sejam: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. É oportuno ressaltar que todas essas teorias são tomadas por uma abordagem diferente, que procura entender as posições dos sujeitos no campo discursivo. Sendo assim, essas teorias contribuem para a elaboração da Análise de Discurso. Todavia, seus pressupostos teóricos são deslocados à medida que reapropriados no campo do discurso.

Apesar da contribuição linguística para a disciplina analítico-discursiva, a linguagem não é entendida de maneira similar pelos analistas de discurso. Orlandi ressalta que não se trata apenas de transmissão de informação, nem há uma linearidade na disposição dos elementos de comunicação. Também com ressalvas será entendido o

materialismo, que na busca pelo real da história, na Análise de Discurso, não excluirá a participação da linguística em tal processo; bem como a psicanálise, pois a partir dela, nos estudos discursivos, se buscará compreender um sujeito afetado pelo inconsciente, pela ideologia e pela memória discursiva.

Conforme Orlandi (2010, p.22):

A Análise de Discurso faz um outro recorte teórico relacionando língua e discurso. Em seu quadro teórico, nem o discurso é visto como uma liberdade em ato, totalmente sem condicionantes linguísticos ou determinações históricas, nem a língua é totalmente fechada em si mesma, sem falhas ou equívocos.

Dada essa opacidade (não-transparência) da linguagem, o que é silenciado pode dizer muito mais do que aquilo que não é. A Análise de Discurso possibilita a compreensão do simbólico e do político, por meio de gestos de interpretação que levam em conta os efeitos sujeito e de sentido. Tomando a interpretação como gesto necessário que liga língua e história na produção dos sentidos, Orlandi (2012) situa esses gestos tanto na dimensão do sujeito como na da sociedade com suas instituições, precisando diferentes mecanismos interpretativos na relação com as diversas linguagens, nas distintas posições do sujeito.

Na perspectiva discursiva, a interpretação não será tratada de uma maneira conteudista, como aquela vista na tradição escolar. O analista não se propõe decodificar um conteúdo do texto. Por outro lado, vai se ancorar em um dispositivo teórico e, por meio de gestos analíticos, num batimento entre descrição e interpretação, busca compreender a discursividade, a fim de observar e dar visibilidade à produção de efeitos de sentido.

Para a Análise de Discurso, não há interpretações corretas, há interpretações possíveis. Orlandi afirma que “o trabalho do analista é, em grande medida, situar (compreender) o gesto de interpretação do sujeito e expor seus efeitos de sentido” (2012, p. 83).

Em resumo, foram tais considerações que fundaram a Análise de Discurso e a definiram da maneira como a conhecemos hoje. Por meio da ratificação de outros teóricos da área, a disciplina adquiriu devida importância, sendo fundamental para

compreender a sociedade por meio da observação dos mais diversos campos de significação em que os sujeitos se constituem. É a partir daí que Orlandi ressalta a necessidade de se tratar da Análise de Discurso como um “outro modo de saber”, fugindo das classificações deterministas que reduzem a disciplina ao patamar de instrumento ou de ciência aplicadora.

Ressalta-se que tal teoria é fundamental para compreender a temática do sofrimento e do social no samba e seus efeitos de sentido produzidos, uma vez que nos possibilita refletir sobre o modo como os sentidos de sofrimento, de melancolia se constituem no discurso do samba. Permite-nos considerar o samba como um lugar de equívoco, lugar de tensão entre o dito, o já-dito e o não-dito.

Dentro da perspectiva teórica da Análise de Discurso há noções que visamos para a análise: a de memória discursiva, importante para compreender o que se repete, retorna ou é reproduzido discursivamente ao longo da história, construindo uma memória sobre o samba no que se refere mais especificamente ao sofrimento; condições de produção, para considerar o sujeito e a situação a fim de entender as formações imaginárias que se constituem através do que já foi dito e do que já foi ouvido sobre o sofrimento no samba; e narratividade, como processo discursivo do samba.

A narratividade corresponde ao funcionamento da memória discursiva em uma narrativa, ou em outras palavras, no modo como a memória se diz no discurso (ORLANDI, 2013, p. 28). Com base em Orlandi (2013), propomos considerar a narratividade como um processo discursivo do samba que faz falar uma memória, isto é, tal como a referida autora, refletiremos sobre o modo como a memória se diz, incide sobre uma formulação na narratividade instituída pelo discurso do samba.

Em relação à memória discursiva, Pêcheux (1999, p. 52) aponta que:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

No que concerne às condições de produção, Orlandi explica que elas dão conta, em sentido amplo e estrito, do contexto imediato da enunciação, bem como da conjuntura sócio-histórica.

Ainda sobre a noção de condições de produção, Pêcheux explicita como o termo produção é tomado na Análise de Discurso em sua definição de efeito produzido. De acordo com o autor:

Chamaremos condições de produção do discurso, o conjunto da descrição das propriedades relativas ao destinador, ao destinatário e ao referente, sob condição de dar imediatamente certo número de precisões. Primeiro uma precisão sobre o termo produção [...] O termo produção se opõe aqui a circulação. De outro lado, esse uso do termo pode ser muito perigoso porque, justamente, a partir de uma epistemologia esclarecida do ponto de vista marxista, podemos perguntar-nos sobre o sentido desse conceito importado da economia. Eu explico em três palavras: o termo "produção" pode ser utilizado pelos linguistas ou pelos psicolinguistas para falar da produção de uma frase ou de uma expressão; é um dos sentidos do termo. O segundo sentido é a definição econômica do termo, a produção de um produto econômico, instrumento de produção, relação de produção, modo de produção, etc. Encontramos, enfim, um terceiro uso do termo que foi, eu penso, introduzido em grande parte pelo trabalho de Althusser, mas não somente por ele: falamos da produção de um efeito. Entendemos por isso um elemento que intervém na reprodução das relações de produção no nível político ou ideológico, e suscetível de ser em seguida ele mesmo a causa de outro fenômeno, de outra transformação na configuração, seja no nível econômico ou no nível das superestruturas [...] é nesse terceiro sentido essencialmente que é preciso aqui entender o termo produção. (Produção remetendo a efeito e condições pelas quais esse efeito é produzido ou não produzido) (PÊCHEUX, 2011[1973]: p. 214-215).

A mobilização desse conceito é necessária para compreender o movimento dos sentidos no (e pelo) samba, que aqui vamos analisar, porque é a partir de certas condições que eles se constituem.

Para cumprir com os objetivos dessa pesquisa, vamos adotar como método de análise a formulação de paráfrases, dado que, por meio delas, é possível trabalhar com as relações de sentido, com o “equivoco”, em jogo no discurso; ou seja, as famílias parafrásticas permitem trazer à tona “o efeito da falha da língua inscrevendo-se na história” (ORLANDI, 2009, p. 16), permitem observar o efeito metafórico e o modo com os sentidos são produzidos.

Pêcheux na obra *Discurso: estrutura ou acontecimento?* afirma que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 1997, p.

53). Em outra obra, *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, Pêcheux (2009) ressalta que o sentido de uma formulação não existe “em si mesmo”, preso ao significante. Segundo o autor, tal sentido é resultado de posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico em que essas afirmações são produzidas. (PÊCHEUX, 1997 p. 160).

Intimamente relacionado ao conceito de formação discursiva, em seu percurso teórico, Pêcheux formula e revisita o conceito de Formação Discursiva, juntamente com outros conceitos a ele relacionados. Em *Semântica e discurso* (PÊCHEUX, 2009, p.146), o autor afirma que toda formação discursiva deriva de condições de produção específicas. Para a Análise de Discurso, importa entender que os efeitos de sentido se dão no interior de uma Formação Discursiva na medida em que cada sequência deriva de uma matriz do sentido, que se encontra no interior dessa formação, fortemente vinculada à ideologia.

Nessa perspectiva, os pressupostos teóricos que apresentamos contribuirão para refletirmos sobre a relação entre música, memória e sociedade, com o propósito de identificar e analisar a regularidade da temática da melancolia e do sofrimento em músicas de samba do século XX, a fim de compreender o processo de significação no qual essa temática se inscreve, e compreender de que modo o samba produz seus efeitos de sentido.

1.1 Memória Discursiva: uma escalada de sentidos

No conto de fadas João e o Pé de Feijão, popularizado na versão de Joseph Jacobs em 1890, um menino planta acidentalmente feijões que germinam e despontam no céu. Diante do colossal pé de feijão, o garoto resolve escalá-lo, e, acima das nuvens, encontra um castelo habitado por um gigante.

Para mobilizar o conceito de memória discursiva, trazemos a narrativa de Jacobs para estabelecer uma relação metafórica entre o imenso pé de feijão e o eixo interdiscursivo.

No cenário trazido pelo conto inglês, não era possível – do chão – avistar o topo do pé de feijão, dada a sua gigantesca altura. Para tanto, era preciso escalar o robusto caule até chegar ao final. Tal processo se assemelha muito ao caminho que percorremos

na Análise de Discurso. Os sentidos produzidos por um dizer podem remeter ao ponto mais extremo do eixo interdiscursivo sem que possamos situá-lo, localizá-lo cronologicamente, precisamos escalar certa espiralidade da memória à qual se filia esse dizer, uma vez que, conforme salienta Orlandi (2006), o interdiscurso é irrepresentável.

Para a Análise de Discurso há diversas formas de se encarar a memória. Como lembra Payer (2006, p. 26):

Mas se essa memória tem “um papel”, ela é também “memória com buracos” (Pêcheux). “Memória com eclipses” (Fennetaux, apud Courtine, 1999). “Memória saturada”, “memória de ‘línguas de madeira’, cujos ecos surdos nos chegam, trazidos pelos ventos do Estado” (Courtine). “Memória do dizer”, como “memória constitutiva” e como “memória institucionalizada”, “arquivo” (Orlandi). “Memória lacunar” (Pêcheux, Courtine, Mariani). “Memória subterrânea”, “contra-memória”, “memória coletiva” (Robin). “Memória social e institucionalizada” (Mariani), “memória representada” (Zoppi-Fontana). Memória histórica...

O fato é que o discurso possui saberes preexistentes que se encontram em uma estrutura vertical. Ao inscrever-se, o sujeito distingue-se de uma rede de formulações preexistentes (COURTINE, 1981), e, em seguida, “re-inscreve seu dizer nesta mesma rede de formulações” (INDURSKY, 2003).

Conforme Indursky (2003, p. 103), “a existência vertical dos enunciados e sua capacidade de serem repetidos é explicada pela noção de estrutura”. Essa noção de estrutura parte dos eixos de intradiscurso e interdiscurso. Enquanto este último corresponde à memória discursiva, aquele é representado pela formulação do sujeito – a forma que tomou em determinado enunciado. Temos, portanto, um eixo vertical – do interdiscurso –, e um eixo horizontal – do intradiscurso. Um discurso vai se constituir a partir do cruzamento desses dois eixos, sendo que tal cruzamento é “ponto de encontro de uma memória com uma atualidade” (PÊCHEUX, 1990, p. 17).

Para Indursky (2003, p. 104):

Nesse ponto de encontro de uma memória (o interdiscurso) com uma atualidade (o intradiscurso) instaura-se o efeito de memória: os sentidos são rememorados, atualizados, re-significados. (...) Desse entrecruzamento resulta o efeito de memória, que é fortemente lacunar, possibilitando que os sentidos deslizem, derivem, se transformem, se re-signifiquem.

Ainda na perspectiva de Indursky (2003, p. 107):

Mas não é só efeito de memória que ocorre. Ao lado da retomada, da repetição que está implicada em cada formulação, podem ocorrer deslizamentos de sentido, os quais são responsáveis pela reorganização da memória. Esses movimentos, que conduzem ao retorno da memória, permitem, igualmente, estabelecer uma ruptura com a rede de formulações à qual o enunciado está relacionado e inaugurar uma nova rede de formulações. Ou seja, esse rompimento indica que o sentido derivou, tornando-se outro.

Trata-se, pois, do acontecimento discursivo tal como trabalhado por Pêcheux. De acordo com o autor, no que se refere à relação entre memória e acontecimento:

A memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática, e prolonga-se, conjecturando o termo seguinte, em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa regularização e produzir retrospectivamente uma outra série que não estava, enquanto tal, e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização anterior (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Em seu estudo, Pêcheux explica que um discurso se constitui por estrutura e acontecimento, não devendo haver um afastamento ou uma exclusão entre estes dois. Em outras palavras, o discurso se constitui da articulação da estrutura com o acontecimento.

É com base nesses pressupostos teóricos que buscaremos refletir sobre a relação entre música, memória e sociedade, com o propósito de identificar e analisar a regularidade da temática da melancolia e do sofrimento em músicas de samba do século XX, a fim de compreender o processo de significação no qual essa temática se inscreve, e compreender de que modo o samba produz seus efeitos de sentido.

CAPÍTULO II

Meu samba é a voz do povo

Se alguém gostou

Eu posso cantar de novo

Eu fui pedir aumento ao patrão

Fui piorar minha situação

O meu nome foi pra lista

Na mesma hora

Dos que iam ser mandados embora

Eu sou a flor que o vento jogou no chão

Mas ficou um galho

Pra outra flor brotar

A minha flor o vento pode levar

Mas o meu perfume fica boiando no ar

(A Voz do Povo – João do Vale)

2 O SAMBA E A MEMÓRIA

Ao longo de sua constituição, o samba se (pre)ocupou com os mais variados temas: louvação, mortalidade, pobreza, comida, crítica social, amor, corporalidade, cotidiano, riso, trabalho, tradição, e tantos outros que não cabem aqui como título de exemplo. Não é nossa intenção analisar a memória discursiva à qual remete cada um desses temas, dada a extensão do percurso.

O objetivo do presente capítulo é analisar o intradiscurso na relação com o interdiscurso – portanto, a memória – da temática do sofrimento no samba, observando de que modo sentidos de sofrimento se inscrevem na narratividade do samba, isto é, de que modo a memória se diz em relação ao sofrimento. Por isso indagamos: a que dizer se filia o *sofrer* que eclode com tanta regularidade nas músicas deste gênero?

O sujeito-sambista, ao enunciar, não se dá conta de que o sofrimento trazido possui raízes às quais ele não tem acesso. É como se estivesse ao lado de uma imensa árvore, da qual ele não avista a copa, como o pé de feijão de Joseph Jacobs anteriormente referido. Nessa perspectiva, “o enunciável é exterior ao sujeito enunciadador” (COURTINE, 1999, p. 18).

A cada vez que uma letra de samba recorre ao sofrimento como lugar de enunciação, o sujeito-sambista, esquecendo-se de que não é a origem daquele dizer, traz à tona um já-dito. Conforme Courtine (1999, p. 19),

convém tão logo acrescentar que, nesse interdiscurso, o sujeito não tem nenhum lugar que lhe seja assinalável, que ressoa no domínio de memória somente uma voz sem nome.

Desse modo, a cada vez que o sujeito-sambista se refere ao sofrimento, se inscreve na ordem da repetibilidade e (re)formula o pré-construído – de que samba é música de gente pobre, gente batalhadora, que sofre pela falta de dinheiro ou pelo amor não correspondido.

Ainda na perspectiva de Courtine (1999, p. 20):

Citação, recitação, formulação do pré-construído: é assim que os objetos do discurso, dos quais a enunciação se apodera para colocá-los sob a responsabilidade do sujeito enunciador, adquirem sua estabilidade referencial no domínio de memória como espaço de recorrência das formulações.

Cumprir trazer, junto ao conceito de memória, a narratividade, definida como o “modo como a memória se diz” (ORLANDI, 2013, p. 28); e, uma vez que “a língua é a materialidade do discurso” (ORLANDI, 2011, p. 19), também é importante identificar a presença de uma língua específica na configuração do sujeito-sambista, que ocupa uma posição no discurso. Para tanto, é importante retomar o estudo de Payer, que é relevante para se compreender os sentidos mobilizados no universo discursivo do samba.

Buscando compreender, de maneira muito peculiar, a memória da língua do imigrante italiano funcionando, na contemporaneidade, entre brasileiros provenientes da história da imigração, a autora vai analisar uma memória que é viva na língua e no discurso, uma memória inquieta que eclode na relação entre tempo e espaço. Nessa direção, afirma Payer (2006, p. 127):

Já não falamos agora de direito constituído e expresso em letra, mas do direito relacionado ao valor destes elementos na constituição histórico-política do sujeito, enquanto sujeito nacional e, gostaríamos de dizer, enquanto cidadão – sujeito de expressão que realiza práticas históricas fundamentais através da linguagem.

Fazendo referência a Canguilhem, Orlandi (2003, p. 25) retoma que é preciso “trabalhar o sentido – definido não como algo em si mas como ‘relação a’”. É com base nessa definição de sentido, que interrogamos: como a memória se diz em relação ao sofrimento? É isso que buscaremos explicitar por meio das análises a seguir.

No nosso material de análise, composto por onze músicas, de onze compositores, interpretadas por nove intérpretes, e escritas entre os anos de 1967 e 1998, observamos três funcionamentos que são regulares do ponto de vista discursivo, que colocam o sofrimento em relação ao sujeito, à alegria e ao amor, produzindo diferentes efeitos de sentido.

Em primeiro lugar, apresentamos a música *Diplomacia*, do sambista baiano Batatinha.

Meu desespero ninguém vê
Sou diplomado em matéria de sofrer
Falsa alegria, sorriso de fingimento
Alguém tem culpa desse meu padecimento
Luto por um pouco de conforto
Tenho o corpo quase morto
Não acerto nem pensar
Mesmo com tanta agonia
Ainda posso cantar

Em relação às condições de produção, essa música foi escrita em 1996, por Batatinha, sambista baiano, em uma conjuntura política-histórica-social na qual o autor tinha dificuldades para apresentar seu trabalho. No Brasil, Fernando Henrique Cardoso governava como presidente da República e implementava uma política neoliberal. A disparidade econômica e desigualdade de renda ainda estavam em bastante evidência. No cenário musical, o que parecia ganhar força eram músicas de tom sarcástico, satírico e irreverente, fato que explica o aparecimento de alguns fenômenos de popularidade, como a banda Mamonas Assassinas, que teve seus integrantes mortos em um acidente de avião, quando o jato em que voavam caiu sobre a Serra da Cantareira, em São Paulo, no dia 2 de março desse mesmo ano.

Na década de 1990, a indústria fonográfica baiana voltou sua atenção para o Axé Music, gênero musical da Bahia que foi responsável por popularizar novos hits de carnaval, e despontou no rádio com bandas de sucesso, como É o Tchan e Terrasamba. O disco “Diplomacia”, de Batatinha, surgiu na contracorrente desse movimento. Ao invés da alegria e da melodia acelerada que caracterizavam o Axé Music, o sambista seguiu sua linha por meio de um samba sofrido, estilizando sentidos de melancolia que o constituíam naquele momento – em meados da década de 1990. O disco foi gravado com a contribuição de alguns artistas que interpretaram as músicas de Batatinha. Tão logo se iniciaram as gravações, uma notícia surgiu, acometendo o clima do estúdio: Batatinha fora diagnosticado com câncer. Diante desses fatos, é válido dizer que tais condições de produção são imprescindíveis para analisar a música trazida aqui.

A letra projeta a imagem de um sujeito-sambista que é um sofredor; como se sofrer fosse uma condição. Ele não sofre por causa de nada, mas é revestido pelo sofrimento. Ele é o próprio sofrimento.

A palavra “diplomado” atribui ao exercício do sofrimento um patamar de profissionalidade, como se afirmasse saber tudo sobre o sofrer. Ele é não é qualquer sofredor, mas um sofredor *diplomado*. Diplomado é quem possui diploma e, comumente, a existência de um diploma está condicionada a um estudo anterior. Na letra, esse estudo anterior pode funcionar em efeito de sinonímia como uma *luta anterior*. Ele lutou para ser sofredor. Nesse sentido, o sujeito-sambista vai falar do lugar de quem é um sofredor diplomado, de quem lutou/estudou para sofrer, como se ocupasse uma posição de autoridade. Ele é diplomado, sabe tudo sobre, possui experiência e conhecimento, mas não possui conforto.

Os versos “Falsa alegria, sorriso de fingimento / Alguém tem culpa desse meu padecimento” trazem à música a existência de uma alegria externa, que não o constitui. Ele (só) é alegre fingindo, e a culpa disso está em alguém. Esse “Alguém” – enunciado como um pronome indefinido – parece não ser conhecido pelo sujeito-sambista. Por meio desses versos, o discurso parece tentar silenciar (e, ao mesmo tempo, enfatizar) esse “Alguém”. Por que é preciso dizer que alguém é culpado? Haveria um culpado? Alguém poderia ser substituído por quem ou pelo quê? Retomando as condições de produção, notamos que ele fala de uma conjuntura a partir da qual é preciso ter algum conforto.

Os próximos versos direcionam os sentidos para o sofrimento de quem, numa luta vã contra a tristeza, assume a posição de lutador derrotado que se contenta com mero “pouco de conforto”. A posição de sofredor constituído e diplomado vai e retorna na música como algo do qual o sujeito se orgulha. Ele não acerta, é tomado de agonia, mas ainda pode cantar. E é no verbo “cantar” que reside o consolo, pois, quando o sujeito-sambista faz esse tipo de formulação, silencia o fato de que gosta do sofrimento. Ele canta o sofrimento pessoal, mas, a partir do momento em que torna isso partilhado, parece representar, com autoridade, uma posição sofredora entre aqueles que são seus “ouvintes”.

Nessa perspectiva, cumpre citar Orlandi (2010, p.39):

segundo o mecanismo de antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor “ouve” suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem. Esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte. Este espectro varia amplamente desde a previsão de um interlocutor que é seu cúmplice até aquele que, no outro extremo, ele prevê como adversário absoluto. Dessa maneira, esse mecanismo dirige o processo de argumentação visando seus efeitos sobre o interlocutor.

Na canção, o sujeito-sambista projeta no discurso uma formação imaginária a seu respeito. Portanto, há uma antecipação de como ele vê a si próprio. O sofrimento funciona em relação a quê? Na letra, o sofrer não está relacionado à alegria nem ao amor, mas, sim, ao próprio sujeito. Portanto, não há nenhuma referência a um motivo para esse sofrimento. Há, de outro modo, uma referência a si próprio.

A imagem de sofredor em jogo é daquele que se coloca como especialista do sofrer. O “meu”, pronome possessivo em primeira pessoa, funciona como vestígio da posse do sofrimento. Trata-se, portanto, de um sofrimento com relação a si mesmo. Há uma projeção de uma imagem de si, daquele que sofre.

Em outra música de Batatinha, Hora da razão, os versos constituem outro discurso:

Se eu deixar de sofrer
 Como é que vai ser
 Para me acostumar

Se tudo é carnaval
 Eu não devo chorar
 Pois eu preciso me encontrar

Sofrer também é merecimento
 Cada um tem seu momento
 Quando a hora é da razão

Alguém vai sambar comigo
 E o nome eu não digo
 Guardo tudo no coração

Nessa letra em discurso, há um deslocamento do sentido de sofrer de um discurso para outro, pois em um, o sentido de sofrimento está ligado e é determinado por um sentimento negativo, que causa dor e mostra uma condição desfavorável ao padecimento. Já, na canção acima, em uma outra formação discursiva, o sentido de sofrimento é racionalizado, não tendo ele o peso da dor, mas como constitutivo do sujeito que se pergunta como vai ser, no carnaval, para se acostumar a não chorar. O sujeito-sambista institui um “Tratado sobre o sofrer”. Com isso, produz um efeito de sentido de padecimento-merecimento, estando em funcionamento um dizer que se inscreve em outra formação discursiva, diferente daquela em que sofrer é algo negativo, doloroso.

Com base nas duas músicas trazidas acima, observa-se uma regularidade. Nelas, o sofrimento é da ordem do constitutivo, e se relaciona ao sujeito.

Na música “Depois Eu Volto”, também de Batatinha, observamos outro funcionamento do sentido como “relação a”.

É carnaval
 É hora de sambar
 Peço licença ao sofrimento
 Depois eu volto pro meu lugar

É carnaval
 É hora de sambar
 Peço licença ao sofrimento
 Depois eu volto pro meu lugar

Dona tristeza, dê passagem à alegria
 Nem que seja por um dia
 Pois respeito sua posição
 Mas hoje eu reclamo com toda razão
 Mas hoje eu reclamo com toda razão

A canção acima apresenta um sofrimento que se opõe à alegria, esta, por sua vez, metaforizada no carnaval. Diferentemente das outras músicas trazidas acima, aqui o

sofrimento não é constitutivo do sujeito; ele funciona feito uma alegoria de carnaval, que é (re)colocada em seu lugar sob a permissão do próprio sofrimento. O não dito em funcionamento consiste no fato de que o carnaval, para o sambista brasileiro, é significado a partir de uma formação discursiva que significa um período de vacância – de fidelidade amorosa, de trabalho árduo, de responsabilidade, de melancolia, mas, sobretudo, de alegria.

O primeiro verso, “É carnaval”, aponta para um efeito de sentido que determina que não se pode sofrer no carnaval; que talvez esse período do ano seja o único momento para viver a felicidade. Ao mesmo tempo, evoca-se também um sentido de que até no carnaval se canta (e vive) o sofrimento.

O pronome possessivo “meu” coloca em jogo o lugar do sujeito-sambista, na medida em que toma para si a posição de sofredor, como se o seu habitat natural fosse necessariamente triste, um receptáculo de melancolia.

No discurso que está em jogo, existe o sambar e o cantar, e existe o “meu sambar” e o “meu cantar”, que é reivindicado por meio dos últimos versos: “Mas hoje eu reclamo com toda razão”.

Há, ainda, um não-dito em funcionamento que diz que o brasileiro aproveita o carnaval para abrir mão de suas responsabilidades enquanto cidadão, membro de família e tantas outras posições que ocupa. Levando em conta a outra relação que está em jogo, percebe-se que o discurso desse samba fura a regularidade do sofrimento como fator constitutivo do sujeito, posto que estabelece uma relação do sofrer com a alegria.

Portanto, a partir da noção de Memória Discursiva explorada anteriormente, notamos que o samba funciona como lugar de memória tanto de alegria como de sofrimento. Veremos à frente, como se configura enquanto lugar de memória do povo.

2.1 O Samba Nasce do Povo

No século XIX, o samba era associado diretamente à vadiagem – fato recorrente no discurso dos sambistas – principalmente por estar ligado à cultura negra, tão discriminada histórica e socialmente. “Foi duramente perseguido/ Na esquina, no

botequim, no terreiro”, como bem o define Nelson Sargento na canção “Agoniza mas não morre”.

A música e a dança, que alternam/complementam o significado da palavra samba, eram quase restritas aos pobres que habitavam os morros do subúrbio – em sua maioria negros –, tudo isso enveredado por religiões e costumes de origem africana. O movimento que deu origem ao samba urbano no Brasil veio junto com o processo migratório para o sudeste brasileiro no início do século XX. Em virtude da industrialização, e, principalmente, da violenta repressão motivada pela Revolta dos Malês (1835) e da Guerra do Paraguai (1864-1870), muitas pessoas compuseram um notório êxodo que partia do nordeste. Os baianos que chegavam ao Rio de Janeiro se alojavam nos morros, espaço que recebeu o nome de Pequena África – de acordo com Luiz Antônio Simas (2015, p. 220), “região que se estendia dos arredores da antiga Praça Onze até as proximidades da atual Praça Mauá”. Mais do que um berço onde nasceu o samba em sua forma urbana – em contraponto ao antigo modelo, nascido na região do Recôncavo do Estado da Bahia no século XVII, que considerava como Samba os diversos tipos musicais introduzidos pelos escravos africanos – esses lugares figuravam como marcadores sociais, étnicos, geográficos, econômicos e ideológicos no cenário carioca.

A cidade do Rio de Janeiro, por seu espaçamento físico, representa diametralmente polos opostos: uma classe financeiramente abastada se situa nos vales da cidade, ocupando a área próxima à orla; um misto de desdém da aristocracia carioca com desigualdades historicamente acumuladas, tudo isso somado a outros fatores sócio-históricos da época, alocaram a população mais pobre nos morros da cidade. Isso marcou o início do processo de favelização, que viria a se acentuar mais tarde nos centros urbanos do sudeste, especialmente em São Paulo. Em um jogo de sentidos marcado por questões de raça e etnia, aqui se inicia a primeira relação de força talvez um pouco mais explícita nas condições de produção desse gênero musical – dada a resistência da população periférica que, após habitar os morros, se recusou a habitar outro espaço, impondo um contraste à fotografia do território carioca.

Esse fato é discursivizado no e pelo samba “Opinião”, de Zé Ketí:

Podem me prender
 Podem me bater
 Podem até deixar-me sem comer
 Que eu não mudo de opinião
 Daqui do morro
 Eu não saio, não
 (...)
 Fale de mim quem quiser falar
 Aqui eu não pago aluguel
 Se eu morrer amanhã, seu doutor
 Estou pertinho do céu

As elipses nos três primeiros versos da música apontam para as relações de força ocupadas por lugares enunciativos diferentes, colocando as seguintes questões: Quem são “Eles” que prendem e batem? Que posição ocupa o sujeito-sambista nessa relação, configurando esse “Eu” em funcionamento?

O sujeito-sambista parece trazer à música uma instituição opressora – o Estado, que por meio da polícia, busca desocupar os ocupantes do morro, os moradores da favela. A princípio, a canção criticava o governo do Estado do Rio de Janeiro que, através de uma política de higienização, buscava retirar as favelas do morro. Isso aponta para o fato de que o morro tem, sim, uma cor. Uma cor negra.

Essa música foi escrita por Zé Keti, em 1964, em uma conjuntura política-histórica-social que foi marcada pelo Golpe Militar no Brasil. Após o golpe, no final de 1964, estreou em um teatro de Copacabana um espetáculo que trazia o sambista João do Vale, Nara Leão e Zé Ketti. Esse espetáculo foi fruto de uma iniciativa que “catalisava toda a insatisfação em face do regime instaurado” e ganhou o nome de Teatro Opinião (LOPES e SIMAS, 2015).

Diante disso, é possível afirmar que, na música, um gesto de interpretação possível direciona o sentido para que “Eles” que prendem e batem sejam os militares, os oligarcas, os de opinião contrária, que, por meio de uma política repressora do governo daquela época, exerciam um choque de ordem. Na canção, há a indeterminação de uma pessoa ali convocada, pois, diante da política de silenciamento implementada à época, não se podia falar. O sujeito-sambista, nessa relação, ocupa um “Eu” (posição que se

marca no texto pelo pronome) de quem mora na favela e não quer ir embora, de quem não concorda com o regime, de quem apanha por não concordar com o golpe, de quem mora no morro e possui costumes de origem africana, de quem herdou a cor dos povos escravizados e não tem parcela na sociedade.

Esse “Eu” que não quer ir embora faz vir à tona o fator econômico, o imaginário de casa própria como equivalente de vida digna. Podemos ressaltar a presença da questão racial nas condições de produção em que se sustentam os sentidos advindos do discurso do samba, uma vez que era da cor negra a população que residia nos morros no ano de 1964, na cidade do Rio de Janeiro. O fato de o sujeito-sambista dizer, no quarto verso, que “não muda de opinião” pode representar uma resistência à política militar advinda com o Golpe, responsável por uma massiva opressão contra a parcela pobre da população. O “sofrer” está no não dito: quando o sujeito-sambista diz que não muda de opinião, ele diz também enfrentar uma vida **sofrida**, sem qualidade, sem água encanada, sem alimentos fartos, desde que fique no seu lugar – o morro. Sua dignidade está em não pagar aluguel. O que está não dito é que a população pobre sofre quando o Estado toma as rédeas da sua vida, pois acredita que a vida não será melhor fora do morro. Faz-se possível, também, perceber o não dito de que, apesar de todas as dificuldades de se viver no morro, o morador da favela dá um jeito, ainda que seja se apegando na fé, trazendo à tona o fato de que a religião é o consolo do sofredor – esse efeito de sentido é perceptível a partir dos dois últimos versos: “Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu”.

Entre dominante e dominado, opressor e oprimido, Estado e cidadão, rico e favelado, população e povo, insurgem divisões que significam as relações elididas na canção. Pode-se notar um efeito metafórico, dado pela extensão de “Eles”, que estavam elididos, para “seu doutor”, explícito no penúltimo verso. A referência ao pronome de tratamento “seu doutor” no lugar do pronome indefinido “Eles”, ou seja, uma palavra por outra, dá um corpo àqueles que prendem, batem, deixam sem comer.

Com efeito, já-ditos são convocados pelo pronome de tratamento “seu doutor”. Em nossa sociedade, eles remetem a posições que ocupam lugares de autoridade: *Médico, Advogado, Coronel, Diplomado, Policial, Conhecedor de leis, Homem de prestígio, Homem que fez doutorado*. Todas elas configuram uma imagem social de superioridade. Ou seja, o lado oposto do sujeito-sambista.

O nascimento do samba representa, sobretudo, a luta de classes. A existência do samba é, por si só, a existência de um político que se impõe. Tem-se aqui o político como dissenso – a divisão que rompe as cenas, enunciações e discursos – e a linguagem como mecanismo necessário para significar essa divisão, que é política.

O sujeito produzido no (e pelo) samba, que chamaremos de sujeito-sambista ao longo deste estudo, se coloca como parte dominada, e justifica sua permanência no morro com argumentos que registram uma independência ilusória. Essa ilusão (se) erige a partir do fato de que o dominado é criado pela própria dominação, indissociável dela, portanto. Contudo, confia em uma autonomia para reverter o status de parte mais fraca, como se houvesse uma mágica em si mesmo. A partir da linguagem, ele se coloca na posição inferior da relação. Essa conclusão pode ser explicitada a partir do samba “Nosso Nome: Resistência”, de autoria de Nei Lopes, Sereno e Zé Luiz:

Olha nosso povo aí
 Conjugando no presente o verbo resistir
 Nossos corpos densos resistindo à opressão
 Nossos nervos tensos suportando a humilhação

Na canção, os efeitos de sentido de opressão e humilhação remetem à divisão política que adveio com a diáspora negra, quando negros vieram da África para o Brasil a fim de servirem como escravos. Essa divisão passou por um processo de branqueamento étnico-cultural implementado pelo governo republicano brasileiro (um exemplo disso foi a já citada Lei da Vadiagem). Os sentidos de opressão apontam para o fenômeno de atribuir ao negro uma cultura branca, mais digna, mais cristã. Essa opressão, disfarçada de catequismo caridoso, ainda produz sentido – por meio da indústria da moda, da publicidade e de outros setores do capitalismo, que imputam ao negro uma forma branca-padrão de beleza, de religião, de comida e de outros aspectos socioculturais.

A letra produz sentido como se gritasse: “nossos corpos fora de moda resistindo aos olhos claros, aos cabelos loiros e às peles brancas das modelos”. A humilhação opressora cantada pelo sujeito-sambista propõe a inexorabilidade da resistência, diante de cada pequena situação de racismo ou branqueamento topada pelo povo negro no correr dos dias. Assim como em outras canções, aqui o sofrimento aparece “não dito”.

O sambista ocupa uma posição discursiva – é um sujeito histórico-ideológico, que fala de um lugar social, a partir de um marcador espacial e temporal, a partir de certas condições de produção que fazem com que seu dizer se signifique, produza efeitos de sentido. De acordo com Pêcheux (1969, p.82), “discurso é efeito de sentido entre locutores”; ele possui uma relação com a exterioridade que lhe é constitutiva, com o processo social. É a partir daí que os sentidos emergem do (e no) samba.

O sujeito-sambista, ao enunciar, se inscreve ou inscreve seu dizer em uma formação discursiva que determina o que é dito, sendo que a formação discursiva corresponde ao modo como o processo de determinação histórica dos sentidos está em jogo no discurso. Segundo Orlandi (2010, p. 43), uma formação discursiva “se define como aquilo que em uma formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada – determina o que pode e deve ser dito”.

Para proceder à análise das relações que estão em jogo entre Samba, Sofrimento e Povo, mobilizamos a noção de narratividade, tal como proposta por Eni Orlandi (2013, p. 27), correspondendo à

maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas. Espaços de interpretação encarnados.

A partir de tal lugar, o discurso do samba vai dizer sobre os mais variados temas, fato trazido à tona pela memória discursiva, que vão da louvação à crítica social. A narratividade enquanto um processo discursivo do samba reside no âmbito do Povo, pois o samba Fala do povo e pelo povo, considerado por nós como a parte menos favorecida da sociedade, bem como veremos adiante.

2.2 Sentidos de povo

De acordo com o dicionário *on-line* Michaelis de 2015, tem-se como um dos possíveis significados da palavra Povo “as pessoas menos notáveis e menos privilegiadas de uma nação ou localidade; a plebe”. Tal recorte foi feito a partir do seguinte verbete:

povo

po.vo

sm (lat populu) 1 Conjunto de pessoas que constituem uma tribo, raça ou nação: Povo brasileiro. 2 Conjunto de habitantes de um país, de uma região, cidade, vila ou aldeia. 3 Sociol Sociedade composta de diversos grupos locais,

ocupando território delimitado e consciência da semelhança existente entre seus membros pela homogeneidade cultural. 4 Pequena povoação. 5 As pessoas menos notáveis e menos privilegiadas de uma nação ou localidade; a plebe. 6 Grande número; quantidade. 7 Família: Como vai o seu povo? sm pl As nações. Aum pej: povaréu. Dim pej: poviléu e povoléu. P. da lira: grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas. P. de Deus: o povo escolhido; o povo judeu. P. natural: o mesmo que povo primitivo. P. primitivo, Sociol: o que forma sociedade isolada, semicivilizada, quando comparada com as civilizações urbanas industrializadas da atualidade.

O dicionário da língua portuguesa de 1789, composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, apresenta como um dos principais significados da palavra Povo: “Povo miúdo, a plebe, gentalha”. Essa é uma significação produzida que aponta para a evidência de que o samba é (!) do povo. Não do povo todo, da totalidade dos habitantes de uma nação, mas do povo pobre, do povo batalhador, do povo que trabalha e faz samba para cantar os sofrimentos da vida.

É esse o principal conceito do qual vamos nos ocupar. Contudo, situar e observar a multiplicidade de sentidos da palavra “povo”, e refletir sobre a maneira pela qual esses sentidos derivam de diferentes interpretações não constitui tarefa simples – ainda mais quando nos baseamos na noção de interpretação proposta por Orlandi (2004, p.9) que é adotada neste estudo. De acordo com a autora:

A interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação. Mais interessante ainda é pensar os diferentes gestos de interpretação, uma vez que as diferentes linguagens, ou as diferentes formas de linguagem, com suas diferentes materialidades, significam de modos distintos.

Em relação mais especificamente à interpretação da palavra povo, Agamben (2014, p.35) acentua que historicamente:

Toda interpretação do significado político do termo “povo” deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, também sempre indica os pobres, os deserdados, os excluídos. Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto um sujeito político constitutivo como a classe que, de fato se não de direito, está excluída da política.

Quando Marx (1848) levantou a categoria de luta de classes, pressupunha essa ambiguidade inerente ao termo “Povo”, delimitada por contradições que configuram uma guerra interna entre as parcelas que formam o povo, caracterizando o que Agamben classifica como “fratura biopolítica fundamental”.

Rancière (1996) afirma que a classe dominante tem uma tendência de não tomar a parte de desvantagem que lhe cabe nas relações sociais. Há um esquecimento, uma necessidade de distinção que exclui a responsabilidade de quem não se reconhece como povo. A possibilidade de fugir de determinada desvantagem surge a partir da desigualdade de classe. Diferenciando os Oligoi (riqueza de poucos), Aristoi (virtude) e Demos (liberdade), Rancière propõe uma divisão que não é igualitária na pólis, já que o povo não possui nenhum atributo próprio.

Considerando a perspectiva do autor, esbarramos em um outro problema: Quem é o povo? Quem compartilha do mesmo território? Quem reivindica o mesmo espaço político? Quem representa uma parcela de classe menos favorecida, representante da pobreza?

Para Rancière (1996, p. 24), “o povo não é uma classe entre outras. É a classe do dano que causa dano à comunidade e a institui como ‘comunidade’ do justo e do injusto”. Ao lado da regularidade com que foi empregado, isso fez com que o termo “Povo” passasse a funcionar como sinônimo de pobre (ou de morador da favela) no samba, assumindo sentidos de dominado, contrariando o discurso de que o samba não tem classe social.

Por outro lado, falar em povo é a possibilidade de se dirigir ao todo. Tem-se aqui uma contradição, pois, ao mesmo tempo, “ser povo” é ser uma parcela específica da sociedade, fazendo parte dos que não têm nada, e ser o todo da sociedade. O litígio é fundador porque aqueles que não contam, os sem-parcela, reivindicam para ser contados. Eles não podem ter outra parcela, a não ser nada ou tudo (RANCIÈRE, 1996, p.24). Isso registra, portanto, a opacidade da palavra “povo” e o lugar de equivocidade que ela ocupa. Ainda que seja possível se dirigir à totalidade quando se fala em “povo”, tal recorte é ilusório, como discutem os autores mencionados.

Entretanto, no (e para o) contexto social do samba, não podemos classificar como povo apenas a camada pobre da sociedade, mas também todos aqueles que contribuem de alguma forma para a instrumentalização dela, ocasião em que se incluem, na opinião de Brandão (1995, p. 108):

os subalternos, os pobres, os trabalhadores manuais, autônomos ou não. Associada a uma dimensão própria de produção de tipos de culturas inerentes à sua dimensão não marginal mas subalterna na sociedade [...] e oposta à

grande tradição erudita, acadêmica e intelectualmente elitista própria das classes e dos sujeitos não subalternos, não marginais, não etnicamente desvalorizados por aqueles que detêm o poder legítimo de definir e aplicar critérios de qualificação social e cultural.

Por vezes a expressão “cultura popular” é empregada como a constituição de uma atividade exercida pelo povo, resultado de suas produções, caminhando ao lado do folclore e da tradição.

Para Azevedo (2003, p. 27), “a noção de ‘cultura popular’ tem sido considerada esquemática, teórica, ambígua e imprecisa”. Segundo Brandão (1995, p. 126), “alguns estudiosos chegam a preferir que esta expressão encantadora e pouco útil seja deixada de lado”, pois só é capaz de se referir a “um complicado emaranhado de coisas diferentes, com lugares e significados muito desiguais na vida e no pensamento social”.

Para Chauí (1986, p.24), a cultura popular é frequentemente tomada como

a expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente pelos dominados.

Essa abordagem de Chauí sobre cultura popular sustenta o presente estudo, uma vez que o samba é aqui tomado como expressão dos dominados. No Brasil, a “cultura dominante” controla o mercado fonográfico em razão de políticas mercadológicas baseadas em experiências externas. Atualmente, o samba – enquanto cultura popular – sofre um processo de exclusão, potencializado na década de 1990, traduzido pela ínfima presença do samba no seio do mercado musical brasileiro; isso pode significar o que o povo quer consumir, o que o povo deve consumir, qual o momento de investir nele.

Tal entendimento encontra guarida no dizer de Azevedo (2003, p. 28), que lembra a necessidade de

compreender que a cultura popular, pelo menos a brasileira, é viva e porosa, ou seja, é capaz de dialogar, de receber influências das elites e também de influenciá-las. Embora, indiscutivelmente, corra por vezes o risco de se descaracterizar, isso não significa necessariamente destruição, mas apenas um processo natural de ressignificação.

Seguindo essa linha de pensamento, é possível perceber como uma pretensa modernidade cosmopolita na música brasileira contribuiu para que a música da “cultura dominante” se sobressaísse no Brasil. A resignificação de que trata Azevedo faz vir à tona os diversos acontecimentos discursivos que constituem a cultura popular.

Conforme Bosi (1996, p. 207):

(...) a cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão de tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras-tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e chorar, de agredir e consolar (...).

Por meio da teoria de Bosi, é possível estabelecer um diálogo com a classe trabalhadora, posto que o samba não é isolado da luta de classes. Dessa forma, o povo é discursivizado de uma maneira que o sofrimento andar sempre ao lado dele, nas romarias, nas danças, nas crenças, na agricultura e nas demais atividades culturais.

São esses os conceitos de cultura popular tomados por este estudo que de certa maneira incidem e/ou fazem parte das condições de produção do samba em discurso. Falar em cultura popular é uma maneira de fazer referência a povo.

Em álbum intitulado “O Poeta do Povo” (1965), João do Vale incluiu a canção “Voz do Povo”, que trazia o trecho: “Meu samba é a voz do povo/ Se alguém gostou/ Eu posso cantar de novo”. Por meio de uma metáfora no primeiro verso, percebemos como a palavra Povo é tomada no contexto do samba e da cultura popular. O sambista não se refere à toda população, ao conjunto integral de indivíduos dentro de um mesmo território, aos membros de uma nação. Por outro lado, ele significa Povo como uma parcela que precisa (re)afirmar sua voz, por um processo de identificação entre o sujeito-sambista e aqueles que lhe conferem legitimidade para ocupar uma posição de porta-voz.

Para Pêcheux (1982, p. 17), o porta-voz é

ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce “falando em nome de...” é antes de tudo um efeito visual, que

determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar.

Pêcheux trabalha a figura do porta-voz na cena política. Em nosso trabalho, observamos que é pela voz do sujeito-sambista que se dá um efeito de “falando em nome de” tendo em vista que o sujeito-sambista fala em nome do povo como se o representasse. O elo que atribui tal posição ao sujeito-sambista é percebido pela utilização do pronome possessivo “Meu”, empregado no primeiro verso da canção, caracterizando-o como possuidor na primeira pessoa do singular que à medida que se coloca como um ator visível e testemunha ocular do acontecimento dá a ver aqueles que ele representa.

Sentido muito semelhante é encontrado na letra “Canta, Meu Povo, Canta”, do grupo Originais do Samba (1983):

Apesar dos pesares, **meu povo** ainda canta,
 Canta a esperança, canta o amor,
 E vê um canto de paz, nos ares,
 Vindo de um peito mais **sofredor**.
 (...)
 Canta meu povo, canta, espalha o teu cantar,
 Que venha de cada canto, o canto,
 O canto de **libertar**

A canção acima carrega, novamente, a questão racial. Mais do que isso, precisamos dizer que o samba está ligado à etnia e à raça, não só à geografia. Na canção, as expressões “Meu povo”, “sofredor” e “libertar” (grifo nosso) configuram um efeito de identificação e pertencimento – o “Eu” que canta deseja libertar o seu povo sofredor. A expressão “Apesar dos pesares”, no primeiro verso, carrega um não-dito em relação à memória discursiva – diz das adversidades existidas/existentes na vida do negro. Em outras palavras, **pesares**, aí, poderia ser dito e ou interpretado de outra forma, levando em consideração as condições de produção em sentido amplo:

Apesar **de o seu povo ter sido escravizado,**

Apesar **da rejeição da sociedade às suas culturas,**

Apesar **da intolerância existente contra as religiões de matriz africana,**

Apesar **de toda a história de discriminação e segregação,**

meu povo ainda canta.

Esses dizeres que vêm à tona, embora não-ditos na música, reverberam de um lado a história do povo negro e, por outro lado, a resistência desse mesmo povo. Interpretação possível a partir da substituição parafrástica de **canta** por **resiste**, **luta**, **sobrevive**, como segue abaixo:

*Apesar dos pesares, meu povo ainda **resiste**.*

*Apesar dos pesares, meu povo ainda **luta**.*

*Apesar dos pesares, meu povo ainda **sobrevive**.*

E do segundo verso:

***Prega** a esperança, canta o amor.*

***Reivindica** a esperança, canta o amor.*

***Exige** a esperança, canta o amor.*

No segundo verso recortado há o seguinte dizer: “Que venha de cada canto, o canto (...)”. Valendo-se da polissemia – multiplicidade de sentidos para uma mesma palavra – o discurso do sujeito-sambista evoca uma divisão entre centro e periferia, significando “canto” como extremidade, margem, escanteio, ao mesmo tempo em que resgata o gesto musical do cantar, expressão artística realizada a partir da voz. Daí, é possível se extrair as seguintes paráfrases:

*Que venha de cada **margem**, o canto*

*Que venha do **escanteio**, o canto*

*Que venha da **periferia**, o canto*

Que venha do morro, o canto

Que venha da favela, o canto

A partir do conjunto de paráfrases acima, percebemos que os sentidos caminham para duas direções: a) o “canto” que se significa como lugar esconso, retirado ou solitário; e, a partir disso, povo que está no canto é convocado a cantar. Esses sentidos são possíveis a partir do emprego das palavras “margem” e “escanteio”. b) O “canto” que significa o lugar retirado e solitário como sinônimo de favela. Essa rede de significações é possível graças às condições de produção do samba, que remetem ao morro, filiando-se a uma memória discursiva que nos leva à Pequena África, território suburbano carioca onde nasceu o samba. Esses sentidos são possíveis à medida que palavras tais como “periferia”, “morro” e “favela” aparecem numa relação com o já-dito.

Além disso, nesses movimentos parafrásticos, notamos uma regularidade de lugares sociais. É o lugar do trabalhador, do morador do morro, que se relaciona com o “povo” em razão dessa posição “sem parcela” que ocupa. O que está não dito é que o trabalhador e o morador do morro precisam cantar – seja para cumprir com uma alegria convocada, seja para ficar em evidência e ser notado.

O silêncio diz respeito ao modo como povo precisa cantar para incomodar e ser notado, como se insistisse – “Ei, estamos aqui! Existimos. Existimos apesar de morar aqui no morro. Existimos apesar de sermos pobres. Existimos apesar de comer na cozinha enquanto o patrão come na sala”.

Nessa canção, percebe-se, novamente, o pronome possessivo “meu” funcionando também como vocativo, como se conferisse ao sambista o pertencimento a essa parcela da sociedade que se identifica e é identificada como Povo. Nesse discurso, o sujeito-sambista também parece ocupar o lugar de porta-voz, tal como definimos anteriormente, de um discurso, evocando um canto de liberdade.

Essa liberdade é alcançada pela prática do canto, que funciona na letra em efeito de sinonímia em relação à abolição da escravatura, à quebra das correntes que escravizam o negro; esse efeito é produzido a partir da correspondência de significados semelhantes entre palavras sinônimas. Logo, de acordo com o discurso em análise, trata-se de um povo que precisa cantar para superar as adversidades e se ver livre. Essa

interpretação é possível dadas as condições de produção desse discurso – o sujeito fala de uma posição histórico-social marginalizada, do subúrbio carioca, da zona norte do Rio de Janeiro, remetendo o interlocutor ao Morro da Cachoeirinha, origem de alguns dos integrantes do grupo autor da canção. A liberdade mencionada no samba carrega um já-dito, situado no eixo interdiscursivo – é possível associar a evocação da liberdade à memória da escravidão, da segregação, da marginalização, da exclusão, que marcam uma posição política ocupada pelo negro ao longo dos séculos, e reiterada insistentemente no (e pelo) enredo dos sambas.

O canto não se resume à formulação de causas e consequências, eximindo-se de qualquer explicação. Silêncio constitutivo: se há a necessidade de cantar a liberdade, é porque há uma amarra, algo anterior (prisão) que justifique tal discurso, pois toda formulação carrega um não-dito que produz sentidos. Segundo Luxemburgo (1900, online), “quem não se movimenta, não sente as correntes que o prendem”. Essa máxima representa a necessidade de resistência pelo povo, que aparece no discurso do samba como uma tentativa de bloquear o branqueamento que lhe é imputado.

De acordo com Orlandi (2010, p. 52), no discurso, “o silêncio adquire uma identidade positiva, índice, entre outros, que se traduz na presença das figuras do silêncio especificamente textuais, da elipse”.

Ao se analisar, à luz da Análise de Discurso, a palavra “povo” nos sambas recortados, pode-se considerar que ela, definida pelo dicionário, representa a parcela menos favorecida da população. Mas, para além desse significado, pode-se encontrar a formação de um sujeito-sambista que fala de si como parte desse povo, portanto, como parte do povo.

Esse povo é um povo que sofre, escravo do mito da democracia racial, de uma tentativa de apaziguamento já antecipada por Gilberto Freyre em “Casa Grande e Senzala”. A “democracia racial”, como um discurso constituído historicamente no Brasil, não é dita diretamente, mas está funcionando o tempo todo, como um “não-dito” que produz sentidos nos sambas em discurso. Portanto, a escravidão – enquanto condição de produção em contexto amplo para os discursos aqui analisados – reclama sentidos históricos, políticos e sociais que passam diretamente pela relação do povo com o samba.

2.3 Samba: Memórias da Escravidão

As primeiras formas do samba estão ligadas às danças de origem africana, nas quais a “umbigada” era a principal característica. Nessas danças a música era pautada pela percussão de instrumentos trazidos pelos povos bantos que, vindos da África, representaram cerca de dois terços dos enviados para as Américas como escravos entre os séculos XV e XIX; são eles os responsáveis pela introdução de instrumentos como a cuíca, o berimbau e o reco-reco no cenário musical brasileiro (LOPES e SIMAS, 2015, p. 32-33).

Antes de chegar ao Rio de Janeiro, o samba morava na região do Recôncavo Baiano, onde, nos canaviais, os escravos negros cantavam músicas que transmitiam seu sofrimento e expressavam as dores de sua condição – guardando grande semelhança com os negros da região do Mississippi nos Estados Unidos da América, que cantavam suas dores durante a colheita de algodão –, como apontam Roberto Mendes e Waldomiro Júnior no livro *Chula: comportamento traduzido em canção*. Em eventos festivos, sob a permissão dos senhores que assistiam às danças, os escravos tinham a permissão de *fazer samba*, incorporando culturas outras à performance corporal – a exemplo da viola portuguesa e do pandeiro árabe (MENDES E JÚNIOR, 2008, p. 17).

Na perspectiva de Lopes e Simas (2015, p. 123):

A escravidão deixou marcas profundas na cultura brasileira. O repertório do samba tradicional, tanto no ambiente rural quanto no meio urbano, guarda inúmeras reminiscências desse tempo. As menções aos senhores e senhoras (“sinhô”, “sinhá”, “ioiô”, “iaia”) são algumas delas.

A memória da escravidão constitui inúmeros *discursos sobre* o samba: samba como “música do povo”, “música de negro”, “música de pobre”, dentre tantos outros já-ditos que aparecem numa relação com a memória discursiva da escravidão. São sentidos que (se) estraçalham sobre (e pelo) samba, carregando a memória das diferenças historicamente acumuladas que podem ser vistas pela constante prática do racismo no cotidiano da sociedade brasileira. Esse *discurso sobre* pode ser visto na música “Identidade”, de Jorge Aragão, abaixo:

Elevador é quase um templo
 Exemplo pra minar teu sono
 Sai desse compromisso
 Não vai no de serviço
 Se o social tem dono, não vai...

Quem cede a vez não quer vitória
 Somos herança da memória
 Temos a cor da noite
 Filhos de todo açoite
 Fato real de nossa história

Se o preto de alma branca pra você
 É o exemplo da dignidade
 Não nos ajuda, só nos faz sofrer
 Nem resgata nossa identidade

Na primeira estrofe, o sujeito-sambista se dirige àquele que possui a mesma cor que a sua, aconselhando-o a não entrar no elevador de serviço. Isso pode ser percebido, primeiramente, pelo verso “sai desse compromisso”. O compromisso a que se refere o sujeito-sambista se trata do fato de haver, nos prédios e condomínios ao longo do Brasil, um elevador social no qual podem entrar os moradores, e um elevador de serviço no qual *devem* entrar os empregados. Filiando-se à memória da escravidão, o negro é tomado como estrangeiro, atingido por um dizer que lhe diz: o importante é ser branco, nem que seja na alma.

Quando o enunciador pede para um negro que ele desfaça do compromisso de entrar no elevador de serviço, atualiza a memória de que o negro é empregado, funcionário. O silêncio que está em jogo diz respeito ao fato de a maioria da população negra ainda ocupar as cadeiras dos serviços primários, os elevadores de serviço e as lavanderias, sendo tratados como meros empregados ou, quando muito, num infeliz eufemismo capitalista, como “colaboradores”. Nessa formulação, escapa-se a ciência do fato de que o preconceito não (se) extingue pela mera denominação. Nessa perspectiva,

o sujeito-sambista refuta o “elevador de serviço”, instaurando um litígio, um dissenso, e flutuando, por conseguinte, um político que se impõe.

Na segunda estrofe, o sujeito-sambista reforça a importância de “não ceder a vez”, de reivindicar os direitos do negro que foram tolhidos ao longo da história, a exemplo da liberdade, evocada pela memória da escravidão. Vide os versos: “Somos herança da memória”, “Filhos de todo açoite”, “Fato real de nossa história”. O discurso do samba traz a luta como memória, lembrando a história de seus antepassados que foram escravizados, vendidos como mercadoria, traficados entre continentes para servir a senhores de engenho. A memória a que se refere evoca as torturas da escravidão, como as algemas, berlindas, cepos e açoites, que marcaram a pele e a vida do negro.

Pelo verso “Quem cede a vez não quer vitória” o sujeito-sambista alerta para a necessidade de não abrir mão das conquistas dos negros antepassados, colocando a superação do racismo em um patamar de partida, produzindo o efeito de sentido de que é preciso “não ceder” para “ganhar o jogo”, evitando, assim, as práticas racistas do dia-a-dia que (re)colocam a memória da escravidão em funcionamento. Esses dizeres, embora não estejam formulados na música, funcionam pelo silêncio que os significam.

Na terceira estrofe, o sujeito-sambista repudia o negro que recusa a sua própria cultura e adere a costumes e preceitos da parcela branca que impõe seus valores a uma classe dominada. O que está silenciado é o fato de que, na sociedade, existem pessoas que apenas toleram o negro que se submete a essa imposição de valores, adquirindo uma dignidade plástica, artificial, “dignidade branca”. Por fim, ressalta que isso em nada contribui para continuar a luta pelo reconhecimento como ser humano digno, frisando que ser um “negro de alma branca” não resgata a sua verdadeira identidade – preta, africana, batalhadora, forte e resistente.

Da canção Identidade, de Jorge Aragão, podemos efetuar as paráfrases seguintes:

*(P1) O negro não deve abrir mão da sua cultura em benefício de **imposições brancas**.*

*(P2) Devemos lutar contra o racismo em respeito aos nossos **antepassados**.*

*(P3) O elevador de serviço é um **racismo velado** na sociedade contemporânea.*

(P4) *Elevador de serviço é um instrumento de segregação que não pode ser encorajado pelo povo negro.*

(P5) *Elevador de serviço é para negro.*

(P6) *Elevador de serviço é racismo.*

(P8) *A identidade do negro é algo a ser admirada.*

(P9) *É preciso não ceder a vez para ganhar a partida.*

As paráfrases acima dão a compreender que, apesar de toda a luta da população negra e da independência/liberdade galgada ao longo dos séculos, o racismo ainda perpetua no seio social como prática maciça e contundente. As primeiras paráfrases se inscrevem em uma formação discursiva que nega/resiste a um racismo que se apresenta por meio de instrumentos do cotidiano, a exemplo do elevador de serviço.

A P5, por sua vez, evoca um já-dito de que “Elevador de serviço é para negro”, se inscrevendo, portanto, em uma Formação Discursiva diferente da P6, a qual traz o sentido oposto: “Elevador de serviço é racismo”.

A P8 sinaliza para o fato de que, em uma sociedade ocidental cada vez mais padronizada – especialmente com relação aos padrões de beleza e comportamento – é preciso que o negro se orgulhe da identidade que o constitui: sua aparência, seus costumes, suas preferências, sua religião – silenciando o fato de que isso não está acontecendo.

Por fim, a P9 trabalha com o sentido que equipara a resistência ao elevador de serviço a uma partida esportiva – o sujeito ganhará a partida caso recuse a utilização do referido instrumento. Isso faz vir à tona o fato de que o negro sempre está abrindo mão da sua identidade em prol dos costumes brancos – e perdendo, constantemente, o jogo.

CAPÍTULO III

Sofrer
não faço outra coisa da vida
a minha alma sofrida
quer descansar sem saber
como abandonar de vez
essa pele ferida
maltratada e curtida
tudo o que a vida me fez

(Sofrer – Paulinho da Viola)

3 DISCURSOS SOBRE O SAMBA

A Análise de Discurso, dispositivo teórico ao qual se filia este estudo, tem por um dos seus principais objetivos evitar um teor conteudista no modo de compreensão da linguagem em funcionamento na sociedade, na produção de efeitos de sentido e de sujeito engendrados pelos discursos. Nessa perspectiva, frente à necessidade de situar o Samba em uma conjuntura sócio-político-histórico-ideológica, ressaltamos que neste capítulo optamos por observar as discursividades *sobre* o respectivo gênero musical.

Observar o *discurso sobre* nos permite explicitar diferentes posições discursivas em relação aos sentidos de samba. Posições essas que constituem um discurso sobre o samba.

Para Orlandi (2008, p.44), o *discurso sobre* é “uma das formas cruciais de institucionalização dos sentidos”. Afirma a autora:

É no ‘discurso sobre’ que se trabalha o conceito de polifonia. Ou seja, o ‘discurso sobre’ é um lugar importante para organizar as diferentes vozes (dos discursos de). Assim, o discurso sobre o samba, o discurso sobre o cinema são parte integrante da arregimentação (interpretação) dos sentidos dos discursos do samba, do cinema etc.

A partir disso, propomo-nos a pensar o *discurso sobre* em nosso trabalho, sob a perspectiva das várias vozes, diferentes posições discursivas que podem se esquadriñar sobre o samba, falando dele como música – especialmente – de negro, música de pobre, música de gente feliz, música de carnaval, dentre tantas outras vozes que se organizam sob essa noção.

De acordo com Bethânia Mariani (1998, p. 60),

Os *discursos sobre* são discursos intermediários, pois ao falarem sobre um discurso de (“discurso-origem”), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o falar sobre transita na correlação entre o narrar/descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor.

O samba está investido na produção de uma certa imagem de brasileiro, de povo, de negro, dadas as formações imaginárias construídas nas e pelas músicas. Nesse plano, observa-se como o discurso sobre – sendo um discurso intermediário – produz significações sobre o samba que falam de um lugar de autoridade.

Segundo Costa (2014, p. 33), em consonância com a perspectiva de Orlandi e de Mariani, o *discurso sobre* é a maneira como um discurso faz falar discursos outros. Neste sentido, para a autora, é importante relacionar o discurso sobre aos conceitos de interpretação e formação imaginária, observados dentro de determinadas condições de produção.

Portanto, o presente capítulo não possui o intento de esquadrihar a História do Samba, mas, sim, os processos discursivos em funcionamento nas situações em que o Samba é mencionado – como ele se situa, quais os efeitos de sentido produzidos sobre ele pelo discurso dos sujeito-sambistas, pelo discurso lexicográfico, pelo discurso de estudiosos do samba. São esses discursos que compõem o que estamos nomeando de diferentes discursos sobre o samba.

3.1 Samba em Discurso

O primeiro aparecimento oficialmente reconhecido da palavra *samba* na língua portuguesa se deu em 1888, para designar “uma dança popular; sinônimo de xiba, cateretê, baiano, fandando, candomblé etc.” (SOARES, 1954). Um ano depois, foi considerado como “uma espécie de bailado popular” (BEAURPAIRE-ROHAN, 1956). Nessa perspectiva, a palavra “samba” já surge dicionarizada em relação de sinonímia com o canto e a dança. Mas não se trata de qualquer canto e qualquer dança, há uma especificação na definição que aponta primeiro para o popular e, em seguida, para a indústria musical, marcando a especificidade dessa dança.

Em 2001, o Dicionário Houaiss definia *samba* da seguinte maneira:

Dança de roda semelhante ao batuque, com dançarinos solistas e eventual presença da umbigada, difundida em todo o Brasil, com variantes coreográficas e de acompanhamento instrumental.

Acrescida da acepção: “gênero de canção popular de ritmo geralmente 2/4 e andamento variado, surgido a partir do século XX” (HOUAISS E VILLAR, 2001). Portanto, o termo *samba* aparece definido como dança nesses diferentes dicionários, de diferentes épocas. Logo, há um processo discursivo por acréscimo, uma incorporação de manifestações artísticas que vão constituindo o sentido de samba, significando-o.

Segundo Lopes e Simas (2015, p. 247):

No Brasil colonial e imperial, as várias danças de origem africana, nas quais a umbigada era a principal característica, foram referidas como “batuque” ou “samba”, vocábulo de origem certamente bando-africana.

Complementam Lopes e Simas (2014, p. 247):

Segundo as primeiras hipóteses, o étimo do termo “samba” seria o verbo quimbundo *semba*, na acepção de “rejeitar”, “separar” (cf. Lopes, 2012: 226), em referência ao movimento físico produzido na umbigada, que é a característica principal das danças dos povos bantos, na África e nas Américas.

A umbigada, a que se referem as acepções trazidas acima, corresponde a uma coreografia combinada de diversas danças afro-brasileiras. O nome do estilo se dá em razão dos umbigos dos dançarinos, que eventualmente se chocam no passo da dança, normalmente para substituir um solista. A umbigada teve início nos estados de Bahia, Maranhão e São Paulo, chegando ao Rio de Janeiro apenas ao final do século XIX.

Cumpramos, ainda, mais um ensinamento dos autores referidos acima para dizer que:

Nas danças de roda banto-brasileiras, o gesto é mais um entrechoque de ventres – aí, sim – na clássica umbigada, e de peitos. Daí alguns estudiosos terem buscado a etimologia do termo “samba” em uma outra acepção do verbo *semba*, que é a de “separar, apartar, ocorrente na língua bunda (mbunda), do grupo Chokwe-Lunda, correspondente no quioco (chokwe) a *semba*, “cortar, separar”.

Vimos, portanto, que a etimologia da palavra samba, remete-nos à ideia de dança popular de origem afro-brasileira. Contudo, sabemos que tal acepção não é capaz de

esgotar os sentidos produzidos pela palavra, conforme passaremos a explicar no subcapítulo seguinte.

3.2 Samba: sentidos da palavra

O escritor Mário de Andrade, ícone da Literatura Modernista brasileira, realizou uma pesquisa na década de 1930 com objetivo de analisar os sentidos evocados pela palavra *samba*. Observando que o termo era usado em contextos diversos, produzindo, portanto, sentidos diferentes, o autor de Macunaíma (CARNEIRO, 2005, p. 329) trouxe a conceituação de *samba*, para dizer que a palavra poderia se referir tanto ao evento onde ocorre a dança (“ontem o samba esteve bom”), como a música executada (“minha vez de tocar o samba”), além de indicar o grupo formado para dançar o samba (“S. me disse que o samba de São Paulo não vem hoje”). De acordo, ainda, com Mário de Andrade, os termos “samba” e “batuque” eram usados indistintamente (*op. cit., id.*). Na década de 1940, o autor estendeu o conceito da palavra para determinar que *samba* também correspondia a uma “dança de salão, aos pares, com acompanhamento de canto, em compasso 2/4 e ritmo sincopado” (ANDRADE, 1989, p. 453).

Desse modo, pode-se observar que a palavra *samba*, nessas diferentes definições/acepções, passa por um processo discursivo, em que a palavra vai recebendo, por acréscimo, vários sentidos. Em que pese possa dar a entender que a palavra funcionaria aqui como mero receptáculo conteudista, ressaltamos que o nosso propósito é pensar essa “recepção” sob a perspectiva discursiva.

É importante dizer que o deslizamento é algo próprio do funcionamento da metáfora, definida na Análise de Discurso como transferência de sentidos, uma palavra por outra. Conforme Pêcheux (1990b, p. 96):

chamaremos efeito metafórico o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que esse deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do ‘sentido’ designado por x e y; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos naturais, por oposição aos códigos e às línguas artificiais, em que o sentido é fixado de antemão.

Nesse sentido, vale ressaltar a importância de se tomar a metáfora por uma perspectiva discursiva, não conteudista. Não falamos aqui da metáfora como figura de linguagem ou recurso estilístico exclusivo do exercício da Literatura. De outro lado,

pensaremos a metáfora como mecanismo essencial da análise na construção dos gestos de interpretação que dão a ver a multiplicidade de sentidos. Mais do que uma palavra empregada em sentido diferente do próprio por analogia, trataremos a metáfora como transferência, uma palavra por outra (PÊCHEUX, 2009, p. 16), dispositivo de (res)significação.

De acordo com Orlandi (1996, p.21):

O sentido é sempre uma palavra, uma proposição por outra: os sentidos só existem nas relações de metáfora dos quais certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório.

Levando em consideração essas relações metafóricas, ressaltamos que não há sentido sem deslize e sem interpretação; e essa interpretação é constituída da própria língua em sua articulação com ideologia. Isso pode acontecer por via de associações de sentido, de forma e/ou de som, conforme afirma Mariani (2004, p. 68):

A emergência de um dizer outro pode se dar por via de associações de sentido e/ou de forma e/ou de som, fazendo o sujeito falar (ou escrever, ou ler, ou ouvir ou compreender) aquilo que não esperava falar (ou escrever, ou ler, ou ouvir ou compreender).

Portanto, o efeito metafórico corresponde a um fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual. Essa transferência é constitutiva do processo de significação. A partir de uma injunção na interpretação, somos instados a significar.

De acordo com Pêcheux (1988), todo discurso é suscetível a tornar-se outro. Portanto, *samba* pode significar uma dança, um evento, um grupo musical ou a execução de uma música com determinadas características.

Propomos dizer que as acepções trazidas acima sobre a palavra *samba*, a exemplo da pesquisa do escritor Mário de Andrade, correspondem a um conjunto de *sentidos imediatos*.

Entendemos como *sentido imediato* o deslocamento para uma formação discursiva próxima, derivando de um ponto em comum: a dança, o evento, o batuque e o grupo musical possuem entre si uma contiguidade, um avizinhamo. Todos eles, apesar de constituírem sentidos distintos, derivam diretamente do exercício da música,

ou, em termos discursivos, poder-se-ia dizer de práticas discursivas ligadas à música na sociedade. Ressaltamos que nosso intuito ao propor pensar em *sentido imediato* não é fechar a interpretação, tampouco classificar o funcionamento do discurso, mas mostrar que esse funcionamento se inscreve em uma formação discursiva que pode ser composta por sentidos que se movimentam ao redor de um traço comum de contiguidade, de aliança e avizinhamento quando se trata do significado de samba. Isso porque “na medida em que o dispositivo da FD está em relação paradoxal com seu ‘exterior’: uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar” (PÊCHEUX, 2009, p.314).

Entendemos assim que há, também, *sentidos mediatos*, os quais insurgem em deslocamentos para formações discursivas distantes. Nesse sentido, haverá formas em que a palavra *samba* não está diretamente ligada à produção da música na relação com as práticas discursivas em sociedade, mas, sim, a sentidos outros que essa música pode engendrar em outras situações. Como é o caso do enunciado a seguir, esse deslocamento mediato pode ser visto na expressão “isso pode dar samba!”, recorrente no cotidiano da linguagem coloquial brasileira. A expressão, quando convocada no exercício de uma composição musical, possui um sentido imediato – pois deriva da formação discursiva da palavra *samba* em que “samba” está ligado à música em sua significação.

De outro modo, se em uma determinada situação, essa mesma expressão – “isso pode dar samba!” – pode provocar um deslocamento para uma formação discursiva secundária, sentido subsidiário da palavra *samba*, constitui portanto um sentido mediato.

Ressalta-se que esse sentido mediato não se trata daquele sentido dicionarizado, ou dominante em relação a um imaginário social do que é o samba. Para tanto, trazemos o seguinte recorte – fala do cineasta francês Georges Gachot, diretor do filme “O Samba” (2014):

Eu achava que o samba estava distante da minha ideia de beleza na música. [...] Eu era muito influenciado pelos clichês que existem fora do Brasil sobre o samba. Então um dia [...] percebi que o samba não tem o respeito que merece no exterior, e meu filme deveria corrigir isso. **Samba** não é só carnaval, caipirinha, mulheres na praia. (grifo nosso)

Na primeira linha do excerto extraído, a palavra *samba* faz vir à tona um *sentido imediato*, produzindo um efeito de sentido ligado diretamente ao exercício musical. De outro lado, observa-se que na última linha a palavra *samba* veio em *sentido mediato*, dado seu deslocamento para uma formação discursiva diferente, produzindo um efeito de sentido ligado ao comportamento-samba, a uma formação imaginária que entende o *samba* como estilo de vida, em negação a uma relação de sinonímia existente (já-dito) entre *samba*, *carneval*, *caipirinha* e *mulheres na praia*. Aqui, repleto de silenciamentos, os sentidos mediatos que estão em jogo dizem respeito ao modo como o *samba* é representado no exterior a partir de um determinado comportamento que foi imaginariamente construído em relação ao *samba*.

Portanto, propomos pensar que os deslizamentos não são todos da mesma ordem, remetendo a sentidos *imediatos* e *mediatos*. Os primeiros correspondem ao deslocamento de um termo para uma formação discursiva contígua, numa relação de avizinhamo de sentidos. Os segundos advêm da possibilidade de haver múltiplos sentidos para o *samba*, que vão além dos definidos por especialistas da música e dicionários. Efeito da polissemia que extrapola sentidos que poderiam ser descritos como imediatos. Entretanto, como dissemos acima, essa compreensão não tem como finalidade fechar a interpretação, mas, mostrar como as formações discursivas são atravessadas, constituídas por diferenças, por contradições e por um incessante movimento. Sendo assim, falar em sentidos imediatos e mediatos é apenas uma forma de explicitar esse movimento. Orlandi, referindo-se ao modo como o conceito de formação discursiva foi inicialmente compreendido como regiões fechadas e estabilizadas, mostra que na realidade as formações discursivas são atravessadas, constituídas pelas diferenças, contradições e movimento. De acordo com ela, as

formações discursivas não são definidas a priori como evidências ou lugares estabilizados, mas como regiões de confronto de sentidos. Tem-se necessidade das formações discursivas como sítios de significância (na relação com a diferença) [...] Delimitam-se por aproximações e afastamentos. Mas em cada gesto de significação (de interpretação) elas se estabelecem e determinam as relações de sentido, mesmo que momentaneamente (ORLANDI, 2014, p. 13).

Do trecho recortado acima, destacamos o seguinte dizer: “*Samba não é só carnaval, caipirinha, mulheres na praia*” a fim de apontar para um dos mais conhecidos *discursos sobre* o *samba* que diz respeito ao modo como esse gênero musical é significado como alegre, produzindo efeitos de sentido que fizeram do *samba* uma

fotografia caricata do brasileiro, representado no exterior como um povo feliz, malandro, que sabe aproveitar a vida.

Esse discurso provoca um efeito de totalização: samba é igual brasileiro, e vice-versa. Nesse sentido, o samba é alegre, o brasileiro é alegre. Contudo, como veremos a seguir, a partir de sentidos *do samba*, esse *discurso sobre* não representa de maneira unânime como esse gênero musical é significado em suas letras e melodias. A essa conclusão parece ter chegado Georges Gachot (2011) quando enuncia:

“Samba não é só carnaval, caipirinha, mulheres na praia.”

Dela podemos extrair a seguinte paráfrase – adiante nomeada como (P).

(P1) Samba é só carnaval, caipirinha, mulheres na praia

O movimento parafrástico acima dá a ver a presença de um discurso outro à medida que elide a negação presente no discurso de Gachot, que se articula a um imaginário social dominante, pois há um discurso dominante sobre samba, que reforça uma certa imagem de brasileiro, de carnaval, bebidas e mulheres e vêm à tona nesta paráfrase. Ao mesmo tempo, põe em cena a relação do samba com alegria.

É importante fazer um parêntese aqui para destacar o papel do discurso outro que, como explica Pêcheux,

enquanto espaço virtual de leitura ou presença virtual na materialidade descritível, marca, no interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço e de memória histórica, como o próprio princípio do real sócio-histórico) (PÊCHEUX, 1990 p.55).

Daí a importância de se trabalhar com a formulação de paráfrases de modo a explicitar esse discurso outro.

Outras paráfrases possíveis para esse mesmo enunciado poderiam ser ainda formuladas:

(P2) Samba não é só feriado, bebida e sexo

(P3) Samba não é apenas alegria libertina

(P4) Samba é muito mais que felicidade efêmera

(P5) Carnaval, caipirinha e mulheres na praia não são unanimidade no universo do samba

(P6) Feriado, bebida e sexo não são suficientes para representar o que o samba significa.

A partir dessas paráfrases, é possível observar que se trata de um *discurso sobre* o samba que, sob diferentes perspectivas, nega o modo como ele é insistentemente significado como sinônimo de alegria e diversão. O enunciador fala de um lugar de quem já conhece a história desse gênero musical, reprovando a imagem do samba que é vendida/levada ao exterior.

O samba “Moleque Atrevido”, de Jorge Aragão, do qual recortamos os seguintes versos, também produz um *discurso sobre* o samba que nega os discursos de quem significa samba de outra maneira, atribuindo a ele o sentido de música de identidade intelectual. No entanto, o sujeito-sambista não fala aqui do samba como sinônimo de alegria, mas do modo como ele é significado como uma música de raiz.

Hoje em dia é fácil dizer
 Que essa música é nossa raiz
 Tá chovendo de gente
 Que fala de samba e não sabe o que diz

Do respectivo trecho, podemos analiticamente elaborar as seguintes paráfrases:

(P1) Atualmente, pessoas que não são sambistas se dão o direito de dizer que o samba é música de brasileiro, sem, contudo, ter participado da sua história

(P2) Há muitas pessoas que opinam sobre o samba sem ter conhecimento sobre a sua constituição

(P3) Quem reivindica o direito de falar sobre samba, tem que conhecer a história (em processo) desse gênero musical

(P4) Eu posso falar sobre samba, porque participei da constituição de sua história

(P5) Só pode falar sobre samba, quem entende de samba

(P6) *O samba é música raiz para apenas quem tem parte na sua história*

(P7) *A legitimidade de chamar o samba de música de raiz só pode ser reivindicada por aqueles que conhecem a sua história*

O discurso da canção aponta para o fato de que existe uma disputa pelos sentidos de samba. Esse conjunto de movimentos parafrásticos caminha para o sentido de que, para falar sobre samba, é preciso estar numa posição de autoridade: de quem estudou o samba, de quem viveu o samba, de quem já sofreu por gostar de samba. Para o sujeito-sambista, não basta falar sobre samba, é preciso ter o *direito de* falar sobre samba.

A P1 dá a ver que esse direito foi alcançado apenas por quem teve uma participação na história do samba, carregando uma memória de luta e resistência que pode remeter ao final do século XIX, quando o exercício de tocar/dançar samba era mal visto na sociedade, associado à cultura negra – tão oprimida pelas elites. Tal sentido carrega o já-dito de que samba é música de negro, novamente fazendo vir à tona os sentidos pertencentes à questão racial.

A partir das paráfrases seguintes, erijam-se sentidos que sinalizam o fato de pessoas, só agora, a partir de um preconceito “virtualmente superado”, considerarem o *samba de raiz* como algo não só reconhecido, mas como fator que atribui um status de intelectualidade a quem escuta e fala sobre ele. O silêncio que está em jogo diz respeito a reivindicação de uma *fala sobre* que não quer nada em troca, mas resiste em compartilhar o mesmo espaço de quem – apenas por mero desejo de identidade cultural – também quer falar sobre samba. A partir disso, vemos outro já-dito: há pessoas que falam de samba raiz apenas para se parecer *blasé*. Por fim, as paráfrases apontam para a legitimidade do sujeito-sambista, que não ocupa essa posição à toa: ele lutou, viveu, sofreu e, por isso, pode falar sobre samba.

Conforme Lopes e Simas (2015, p. 263), a expressão *samba de raiz* foi

Difundida a partir do fim dos anos 1990, designativa do tipo de composição, do gênero samba, tido como mais próximo das origens, em relação ao pagode e às formas diluídas que lhe sucederam. O repertório é basicamente constituído de exemplares do que outrora se conheceu como “samba de morro”, além de outros do universo radiofônico, em geral surgidos até meados do século XX. (...) Assumida como movimento, a descoberta do samba “de raiz” parece ser uma faceta da busca da identidade cultural através da música popular experimentada por boa parte da juventude escolarizada nas grandes cidades brasileiras. Geralmente, ao chegar à universidade, o jovem, adquirindo conhecimentos que o levam a questionar determinadas situações

estabelecidas, e convenientemente estimulado, rejeita o consumo dirigido e massificado. Essa parece ser a força impulsionadora do samba de raiz, a qual, no entanto, mitificou esse tipo de repertório, transformando-o no que modernamente se categoriza como cult, ou seja, algo ou alguém admirado com espírito de seita, de um grupo de “iniciados”. Não obstante, a mitificação foi também absorvida pela sociedade de consumo; o que correu, como habitualmente, dando margem a rotulações confusas ou duvidosas.

Os discursos acima, evocados pelas paráfrases, produzem sentido porque há outros *discursos sobre* o samba que fazem circular, por meio de outras vozes, sentidos contrários. O sujeito-sambista, ao mesmo tempo que sofre, canta o sofrimento alheio e partilha o sofrimento. Tanto a composição de Jorge Aragão quanto a fala de Georges Gachot respondem a um já-dito em funcionamento que, ora coloca o samba como música raiz de todo brasileiro, ora o transforma em sinônimo de felicidade para quem o escuta.

3.3 Samba: do ambiente rural ao urbano

Como vimos anteriormente, o samba, da maneira como conhecemos hoje, com letra nas canções e tocado por instrumentos de percussão modernos, nasceu no Rio de Janeiro, no “território baiano” conhecido como Pequena África (ALENCAR, 1981, p. 79), contíguo aos primeiros terreiros cariocas e fluminenses de candomblé. Por isso, a Bahia se destacou como uma das principais referências nas canções sambistas. Dessa raiz surgiu o “samba de roda”, criado na casa de “Tia Ciata” e considerado um protótipo do samba rural e do samba baiano.

Após o “samba de roda”, de notável raiz baiana, ganhou atenção folclórica uma nova corrente, concentrada na região do estado de São Paulo e chamada de samba-rural. Para Lopes e Simas (2015, p. 251):

Chamada de “samba rural” ou “samba de bumbo” pelos folcloristas, ela se desenvolveu principalmente nas cidades situadas ao longo do Tietê, a partir da capital do estado, até o curso médio do rio. Atualmente, concentra-se nas cidades de Pirapora, Santana do Parnaíba e Mauá. Pirapora do Bom Jesus, ou simplesmente Pirapora, por ser cidade-santuário e local de romaria, assim como a igreja da Penha carioca, foi o grande ponto de convergência dos sambadores paulistas do interior e da capital. Durante a festa do padroeiro, entre os dias 3 e 6 de agosto, os romeiros negros que lá chegavam, principalmente oriundos das cidades de Tietê, Piracicaba, Sorocaba, Capivari

e Rio Claro, depois de cumprir seus compromissos devotos, confraternizavam com muita música e dança.

Tal cenário pode ser visto por meio do samba “Batuque de Pirapora”, de Geraldo Filme, do qual recortamos os seguintes versos:

Eu era menino
 Mamãe disse: vamos embora
 Você vai ser batizado
 No samba de Pirapora
 (...)
 Mamãe, mulher decidida
 Ao santo pediu perdão
 Jogou minha asa fora
 Me levou pro barracão
 Lá no barraco
 Tudo era alegria
 Nego batia na zabumba
 E o boi gemia
 Iniciado o neguinho
 Num batuque de terreiro
 Samba de Piracicaba
 Tietê e campineiro
 Os bambas da Paulicéia

O samba narra a história de um menino que fora vestido de anjo pela mãe e levado a uma procissão, após uma promessa que ela havia feito. Contudo, durante o evento religioso, não se sentindo à vontade ali e vendo o filho deslocado, a mãe faz um convite ao menino para ir ao samba de Pirapora, onde havia um barracão com batuques de terreiro, e onde, por fim, o menino se sentiu à vontade.

O sujeito-sambista se coloca em primeira pessoa, como personagem e testemunha da experiência narrada. A linguagem coloquial, com gírias e diminutivos, demonstra a alegria do sujeito-sambista perante o segundo evento, qual seja: o sambarural. Podemos observar que o samba indicia um movimento que parece ao mesmo

tempo enaltecer e suplantando uma determinada cultura, à medida em que reconhece e depois abandona os valores e as crenças cristãs, optando pelo samba e pela religião de matriz africana, consagrados pela imagem do terreiro – que pode significar um local de oração para as religiões do Candomblé e da Umbanda, ou um quintal de uma casa, de terra batida, onde se costuma fazer rodas samba.

Dos versos recortados, há várias referências ao negro e à sua cultura, produzindo um efeito de sentido que valoriza os costumes de origem africana, a exemplo da religião – entendida pela palavra “terreiro” (espaço de terra batida à porta das habitações, onde se realizam festejos; local onde se celebram ritos dos cultos afro-brasileiros) (HOUAISS E VILLAR, 2001). No terceiro verso, há o verbo “batizar”, do fato de que o sujeito-sambista dispõe de maneira paralela a religião cristã e as religiões afro-brasileiras. Apesar de estar em uma procissão católica, cristã, de pessoas brancas, que tem o batismo como um dos sacramentos, a mãe do menino se vale do verbo “batizar” para se referir ao samba de Pirapora, caindo na equivocidade e dando espaço para o funcionamento de um jogo ideológico. Isso também pode ser percebido por meio do verso “Jogou minha asa fora”, como se a mãe jogasse fora toda a cultura branca-cristã que lhe fora imputada no seio social.

Ao final dos versos, o sujeito-sambista se remete à identidade e à localidade do samba rural, trazendo os espaços paulistas que deram vida à essa corrente – “Piracicaba”, “Tietê”, “campineiro” e “Paulicéia”. A partir da formulação enunciada pelo sujeito-sambista, é possível proceder às seguintes paráfrases:

(P1) Tentaram nos fazer cristãos, mas foi no samba-rural que encontramos nossa alegria.

(P2) Não somos da religião cristã, mas da afro-brasileira.

(P3) Meu lugar não é na procissão, mas no terreiro.

(P4) Já fui em procissão, mas não gostei.

(P5) Não tente imputar a cultura branca para o negro de raiz africana.

Essa cadeia de paráfrases busca uma direção de sentidos que (se) remetem para as religiões afro-brasileiras. Tais religiões funcionam como componentes ideológicos e políticos do sujeito-sambista que (se) exercita (n)o samba rural. Esses movimentos

parafrásticos escalam um eixo interdiscursivo até a época de colonização do Brasil, fazendo-nos observar um jogo entre silêncio e memória.

Desde o descobrimento do país, por Portugal, o homem branco buscou imputar sua religião à camada colonizada: índios e negros. A estes fora ofertado o cristianismo europeu, como tentativa de colonização nos ditames do cânone português.

A independência do negro, adquirida formalmente, mas ainda escrava do preconceito, não foi capaz de lhe garantir o exercício de sua fé sem represálias. Há um não-dito que produz o sentido de que, do senhor de engenho que escravizava o negro da fazenda, até a patroa dos dias de hoje que paga o salário da empregada do apartamento, a cultura branca está sempre se impondo à negra por meio da imposição religiosa.

O samba urbano, descendente direto do samba rural, desenvolveu-se nas ruas e nos mercados, em consequência da cultura dos terreiros que povoavam a cidade. Posteriormente, essa corrente do samba foi acentuada e evidenciada pela indústria musical, a partir de gravações que deram publicidade ao samba no formato que conhecemos hoje.

No Rio de Janeiro, o samba urbano surgiu a partir dos eixos dos bairros do Estácio e de Oswaldo Cruz. Conforme apontam os autores supracitados (2015, p. 182):

O advento do samba urbano [...] veio ligar duas intenções: em uma ponta, o sonho de afirmação e inclusão da maioria negra que compunha o contingente dos primeiros grupamentos de samba; em outra, a estratégia governamental de organizar e controlar as manifestações de massa.

Por possuir inúmeros subgêneros – *samba amarrado*, *samba autêntico*, *samba chulado*, *samba corrido*, *samba da Lapa*, *samba de almocreve*, *samba de breque*, *samba de enredo*, dentre tantos outros –, não vamos nos ocupar com o conteúdo do samba urbano em suas mais diversas formas, dado que muitos deles serão ainda analisados neste estudo de acordo com uma perspectiva temática ancorada no sofrimento. A relação de sentido que faz com que sejam considerados subgêneros se dá pelo fato de todos compartilharem instrumentos em comum, constituindo um gênero maior – o samba. No entanto, a diferenciação de ritmos e o modo com os mesmos instrumentos são tocados de maneira diferente fazem com que constituam, justamente, múltiplos sentidos.

CAPÍTULO IV

Quando eu piso em folhas secas
Caídas de uma mangueira
Penso na minha escola
E nos poetas da minha estação primeira

Não sei quantas vezes
Subi o morro cantando
Sempre o sol me queimando
E assim vou me acabando.

Quando o tempo avisar
Que não posso mais cantar
Sei que vou sentir saudade
Ao lado do meu violão
Da minha mocidade

(Folhas Secas – Nelson Cavaquinho)

4 A INTERPRETAÇÃO E A SIGNIFICAÇÃO DO SUJEITO-SAMBISTA A PARTIR DA VOZ

Neste capítulo, vamos abordar *discursos sobre* o samba que produzem efeitos de sentido ligados ao sofrimento. Nos capítulos anteriores, foram apresentados os sentidos produzidos a partir de um *discurso de*. Vimos, também, os aparatos teóricos que sustentam o *discurso sobre* – por meio dos estudos de Orlandi (2010), Costa (2014) e Mariani (1998). Oportuno dizer, mais uma vez, que o *discurso sobre* é a maneira pela qual um discurso faz falar discursos outros.

Nessa perspectiva, vamos proceder à análise do *discurso sobre* com base nos discursos dos intérpretes sobre os sentidos de sofrimento e melancolia, amparando-nos no estudo de Souza (2011).

Em entrevista à Elizeth Cardoso, Eneida de Moraes, Oswaldo Sargentelli e Sérgio Porto, gravação que deu origem ao álbum *Depoimento de um Poeta* (1970), Nelson Cavaquinho recebe a seguinte pergunta da entrevistadora:

Eneida de Moraes - Nelson, por que é que você nunca fala em felicidade? Não há nenhuma composição sua que tenha essa mensagem que afinal é de esperança. Por que isso? Você não me parece um sofredor, seu tipo não é de sofredor...

Nelson Cavaquinho – Na minha música eu não guardo essa parte em falar de felicidade, mas eu gosto de quando um amigo chega e dirige-se a mim e diz, “Olha, eu estou tão feliz...” Por não falar em felicidade não é por isso que eu não goste de felicidade.

Nota-se que pelo dizer da entrevistadora se estabelece uma relação entre felicidade e esperança à medida que ela enuncia que falar em felicidade é apresentar uma mensagem de esperança. Em seguida, diz da imagem do sujeito intérprete como não parecendo sofredor a partir da negação. Ou seja, há um outro discurso aí ecoando, o de que Nelson Cavaquinho é um sofredor.

Repare-se que o cantor não responde à questão colocada. Na pergunta, a entrevistadora aponta o sofrimento como antônimo de felicidade, uma vez que observa que o tipo do compositor não é de sofredor. De fato, a regularidade da temática do sofrimento é objeto de inquietação na obra de Nelson Cavaquinho, daí a pergunta

realizada. Contudo, o entrevistado não a responde. De maneira confusa, entonação embaralhada e quase gaguejando, simplesmente diz que gosta de felicidade. No último enunciado há a recorrência do vocábulo “não”, fato que indicia um possível mecanismo de negação.

Outro fato que merece atenção é que, respondendo à primeira pergunta da entrevistadora, o cantor inclui um outro sujeito no seu dizer, deixando visível o não-dito existente na situação.

Em relação ao enunciado:

“(...) Eu gosto de quando um amigo chega e dirige-se a mim e diz, ‘Olha, eu estou tão feliz...’”

Pode-se extrair possíveis as paráfrases (P):

(P1) Participo da felicidade, mas apenas por meio dos meus amigos

(P2) Conheço a felicidade, mas não a vivo

(P3) Meu contato com a felicidade se dá por meio de meus amigos

(P4) A felicidade do meu amigo não me causa incômodo ou sofrimento

Essas paráfrases dão visibilidade a certas possibilidades de dizer que por sua vez apontam para possíveis efeitos de sentido no que diz respeito à projeção. A felicidade é projetada na pessoa do amigo e talvez seja da ordem da constatação: “Estou tão feliz”. A regularidade, portanto, talvez seja o sofrimento. O ser/estar feliz seria irrompido, produzido por meio de uma esperança.

Ainda na mesma entrevista, porém falando com outro entrevistador – Oswaldo Sargentelli – Nelson Cavaquinho responde às seguintes perguntas:

Oswaldo Sargentelli – Ô, mestre... Tá na fossa, é?

Nelson Cavaquinho – **Não. Não** estou na fossa, **não**.

Oswaldo Sargentelli – Por que esse olhar tão triste?

Nelson Cavaquinho – Ah, eu sempre fui assim, né?

Oswaldo Sargentelli – Você estaria disposto a apreciar o samba gago? Aquele samba em que o violão vem na base da gagueira? Ou tá na pesada ainda, naquela do Ziriga...

Nelson Cavaquinho – Pesada... Pesada é mais beleza!

Novamente, agora com outro entrevistador, a temática do sofrimento é evocada, porém com os termos “fossa” e “gagueira” funcionando como sinônimos de sofrimento materializado pela música. Nas respostas, novamente há a regularidade da negação.

Nelson Cavaquinho não foi o único compositor a ter o sofrimento como tônica de suas letras, tendo essa predileção questionada por alguém. O cantor e compositor baiano conhecido como Batatinha (Salvador, 1924-1997) também trazia o lirismo como condição de produção de sofrimento e de musicalidade contrapondo seu sofrimento com o samba bem humorado de outros músicos conterrâneos e contemporâneos. Enquanto Riachão (Salvador, 1921) esbanjava alegria em letras e melodias no auge do samba baiano, Batatinha cantava:

“Sou profissional do sofrimento
Professor do sentimento
Do amor fui artesão”

É possível notar como o sofrer é profissionalizado em suas letras, adquirindo um caráter de dignidade, como se o sujeito-sambista tivesse mesmo orgulho em sustentar um sofrimento. Em outro samba, há a seguinte passagem – que explicita a mesma característica:

“Meu desespero ninguém vê
Sou diplomado em matéria de sofrer”

O documentário *Batatinha e o Samba Oculto da Bahia* apresenta a vida de Batatinha e sua importância para o samba baiano e para a cultura popular, expondo entrevistas com músicos, amigos e familiares do sambista. Em uma dessas entrevistas, em resposta à pergunta do entrevistador que questionava o lirismo nas letras do cantor, a família diz não entender as composições tristes de Batatinha, pois ele era considerado um homem feliz.

Há aqui uma semelhança muito grande entre os perfis de Nelson Cavaquinho e Batatinha – ambos não eram considerados tristes e sofredores, mas ambos traziam o sofrimento como a tônica de suas músicas. Cumpre ressaltar que, pela perspectiva

discursiva, não consideramos o sujeito enquanto indivíduo, mas como efeito de linguagem, constituído de linguagem e como resultado da interpelação ideológica. Isso quer dizer que ao nos referirmos ao sujeito, já o compreendemos afetado pela ideologia, ocupando uma posição ideológica no discurso. Desse modo, estamos analisando os efeitos de sentidos produzidos e o sujeito-sambista constituído no e pelo discurso sofrimento.

Para tanto, baseamo-nos nos estudos de Souza para embasar o presente capítulo, como dito anteriormente. No texto “Sobre o Discurso e o Sujeito na voz”, o autor propõe para a Análise de Discurso a localização do sujeito na sua relação com a voz ressoada, problematizando a origem de tal enunciação. Com esse propósito, estabelece que no campo enunciativo e discursivo a maneira como o som é tomado se difere daquela adotada pela Fonética Acústica. Enquanto para esta última o som como fonação remete à sistematicidade linguística, para a Análise de Discurso o que é observado é o sujeito que se constitui pela voz. Nesse sentido, a pesquisa considera o contexto em que a enunciação estrutura-se entre a palavra cantada na fronteira com a palavra falada (SOUZA, 2011).

Assim, a primeira premissa da qual parte o autor está ligada à popular questão do cenário discursivo: “Quem fala na fala?”. Antes de respondê-la, ele apresenta imediatamente uma conclusão, asseverando que a relação entre voz e discurso é indissociável, ocasião em que o sujeito se constitui a partir das consequências de tal relação.

Souza passa a mostrar, então, uma transição com relação aos crivos de importância entre Fonética e Fonologia – esta última se instalando no lugar da primeira, uma vez que o fonema se mostra mais útil para a linguística do que os processos fisiológicos de produção da língua. São os estudos de Fonemas que traçam as diferenças entre os sons.

O autor dá uma atenção aos meios tecnológicos que possibilitaram o registro da fala, como gravações e fitas cassetes, em invenções que datam desde 1960 até a nossa contemporaneidade, em que os aparelhos digitais registram com cada vez mais definição os meandros da voz (falada ou cantada) em dado contexto. Assim, observa Souza (2011):

Da fita cassete aos gravadores digitais alcançam-se alternativas precisas de mídiatização da fala. Permanece, porém, a mesma modalidade de percepção: das linhas, curvas e manchas desenhando espectrogramas, o que se deixa de escutar é o gesto corporal a que remetem os mesmos dados. Se como disse Roland Barthes, na escrita o que se perde é o corpo, paralelamente digo que na transcrição da fala é o corpo como movimento vocal que se perde.

Desse modo, o processo fisiológico de produção da fala interfere no sentido interpretado pelo sujeito. Percebemos que as pessoas com boa oratória possuem características falantes em comum, que vão do timbre ao tom, passando pela articulação da mandíbula. Dessa forma, é indispensável prestar atenção na dinâmica da voz, que atuará em uma relação evidenciada pelo que o autor chamou de prosódia.

Conforme Souza (2011, p. 206):

Diante disso, independente das palavras ditas, a voz importa como marca singular da subjetivação, como acontecimento do discurso. Trata-se da voz como aquilo em que necessariamente o discurso se assenta para protocolar nela e por ela a possibilidade da subjetivação e do efeito de sentido.

Diante disso, percebe-se uma importância dada ao gesto vocal pelo autor, que enumera situações em que a voz é levada em conta como elemento essencial de significação – filmes, peças de teatro, discursos políticos e depoimentos de testemunhas no cenário jurídico. Assim, assevera que “a voz ostenta o falante já sendo sujeito”. Levando em conta tais considerações, o autor passará a estudar com notória atenção a performance da voz das cantoras na Era do Rádio.

Com Benveniste (1976) tal situação se aprofundará ainda mais. Em *Problemas de Linguística Geral*, o autor dedica um capítulo à diferenciação da comunicação animal e da linguagem humana. É defendida explicitamente a tese de que um sistema organizado enunciativo do discurso é exclusivo do ser humano. Tal fato é perceptível quando se analisa as palavras utilizadas para nomear o capítulo: comunicação e linguagem. Nesse sentido, os dois não seriam sinônimos, uma vez que a linguagem pressupõe a necessidade de uma relação social e histórica para o funcionamento da língua (e da fala). Benveniste apresenta sutilmente uma exceção parcial, quando fala das abelhas, que por meio de danças circulares conseguem estabelecer uma forma limitada de comunicação – mas não de linguagem. No mesmo caminho prossegue linguistas

como Jakobson (1970, p. 12), o qual sugere a dimensão carnal da fala assentada no corpo.

Em outro estudo, “A Propósito do Corpo Feminino na Voz: a dor que se transmuta nas cantoras do rádio”, Souza (2009) toma por estudo a performance vocálica das cantoras da Era do Rádio, analisando a posição-sujeito das cantoras que se constituíam a partir da voz cantante – não tanto pelo conteúdo do que cantavam, mas principalmente pela forma como significavam, produziam sentidos, por meio da performance vocálica, do canto.

Para Souza (2009, p. 137):

Nesta época não bastava possuir uma voz. Era preciso mostrar-se singular em seu canto, mediante a maneira de colocar a voz e o modo de explorar as diferentes notas de uma melodia. Era preciso ostentar, no ato de cantar, além do corpo que espontaneamente dominava a técnica de abandonar-se às notas e à cadência dos versos de uma canção, sobretudo, servia-se da voz para produzir em si o sujeito que canta.

Souza assevera que o modo pelo qual essas cantoras interpretavam as canções representava uma espécie de militância feminista, uma vez que na Era do Rádio o espaço feminino ainda era restrito. E aqui não se pode confundir com o espaço privado e os reveses pessoais de cada cantora. Diz-se, portanto, de todo o ambiente de subjugação feminina e da maneira com que se constituía um discurso de afirmação a partir da performance vocálica das cantoras analisadas. Nesse ponto, cumpre destacar que o autor, enquanto pesquisador, descarta “as abordagens funcionalistas que definem a voz como um modo de expressão de sentimentos” (SOUZA, 2009, p.141). Assim, a pesquisa se sustenta pelo referencial teórico da Análise de Discurso, levando em conta a posição discursiva ocupada por tais cantoras.

Observa Souza (2009, p. 141):

Parto então do universo discursivo no qual as cantoras emergem, isto é, no contexto em que tudo o que uma mulher pode dizer publicamente de si vem como já-dito, já inscrito em domínios de memória que o ato de cantar leva instantaneamente ao esquecimento.

A partir daí, essa performance vocálica é tomada, inclusive, como discurso de resistência, em face do espaço limitado que ocupavam as mulheres da referida época. Para tanto, o autor explora aspectos fonoaudiólogos para analisar a posição-sujeito das cantantes da Era do Rádio. Analisando, principalmente, as cantoras Dalva de Oliveira e Maysa Matarazzo, Souza explora as críticas e comentários da época sobre as duas cantoras, recortando manchetes e comentários que ilustram o machismo naquele contexto. Sobre Dalva, dizia-se: “*Rainha do des pudor; Boa cantora, péssima esposa; Não é mãe: teve filhos.*”

Sendo assim, a performance das cantoras da Era do Rádio pode ser tomada como um acontecimento discursivo, dadas as particulares condições de produção na qual se inseriam, bem como a posição-sujeito ocupada por elas a partir do momento em que se significavam a partir da voz.

O estudo de Souza assim contribui para a análise da interpretação dos sujeitos que cantam o samba. A voz, muitas vezes trêmula, rouca, e inclusive baixa, de Batatinha e Nelson Cavaquinho, bem como os acordes menores feitos nos violões que os acompanham, marcam – na secura de um pandeiro – a produção de sentidos a partir de uma performance-discursiva, um canto-discurso.

4.1 A voz de Néelson Cavaquinho: inconfundível, rouca e áspera

Neste capítulo vamos analisar como o cantor carioca Néelson Cavaquinho se significava (e significava o sofrimento), enquanto sujeito-sambista, a partir da voz. Não possuímos a intenção de registrar aqui uma biografia detalhada do artista. No entanto, traremos algumas informações sobre a sua vida pessoal, que foram coletadas por José Novaes (2003) em seu livro *Néelson Cavaquinho: Luto e Melancolia na Música Popular Brasileira*. As informações referentes aos hábitos pessoais do sambista foram fornecidas por Guilherme de Brito, Joaquim Vaz de Carvalho e Paulo César Pinheiro, parceiros-admiradores do artista enquanto vivo.

Em primeiro lugar, trazemos a seguinte consideração: o tom melancólico das composições e melodias de Néelson Cavaquinho se aproxima daquele visto anteriormente neste estudo, nas músicas de Batatinha – sambista baiano. Ainda que a

semelhança seja grande, o sofrimento na música de Néelson é corporalizado por meio da voz rouca.

A confusão (ou a semelhança) entre os dois já foi vista pela ótica de vários críticos, jornalistas e acadêmicos. Nessa perspectiva, trazemos o estudo de Novaes (2003, p. 172) para apresentar uma primeira distinção entre os dois sambistas, principalmente no que se refere ao discurso do sofrimento:

Os efeitos e afetos da melancolia, tal como cantada por Batatinha, são aqueles encontrados na música de Néelson. Há, todavia, um aspecto que em Néelson Cavaquinho não é comum, para dizer o mínimo: a referência ao corpo, cansado, alquebrado, “quase morto”, em agonia. Como se nele se concentrassem os efeitos daninhos da dor, enquanto a alma permaneceria incólume.

Portanto, ainda que a temática de sofrimento e melancolia esteja presente nas composições escritas e melódicas dos dois sambistas, existe uma diferença quanto ao sentido de sofrimento que se é cantado e também no modo como foi cantado esse sofrer.

Nascido no Rio de Janeiro em 1911, Nelson Cavaquinho teve seu primeiro contato com a música por meio de seu pai – músico da Polícia Militar. Ainda na Juventude aprendeu a tocar cavaquinho (instrumento de cordas característico do samba) e daí recebeu seu apelido. Na vida adulta, optou pelo violão, distinguindo-se dos outros músicos dada sua maneira inconfundível de tocar as cordas – utilizando apenas dois dedos da mão direita. Casou-se com cerca de 20 anos de idade e foi introduzido pelo pai no trabalho policial. Ocupava suas noites fazendo rondas a cavalo. Nesse contexto, conheceu as rodas de choro e fez contato com grandes sambistas de sua época, como Cartola e Carlos Cachça. Teve grandes sucessos, gravados por nomes notórios do samba e da indústria fonográfica, como Zeca Pagodinho e Beth Carvalho. Morreu aos 74 anos em razão de um enfisema pulmonar.

Apesar da resumida biografia que trazemos acima, importa-nos, principalmente, os meandros e detalhes da vida de Néelson Cavaquinho que construíram/constituíram a sua voz. Interessa-nos investigar neste capítulo como a interpretação de sua música – por ele próprio – produz sentidos de melancolia e sofrimento, que ultrapassam o discurso da composição escrita, constituindo, pois, um outro discurso. Para tanto, é necessário caracterizar a voz de Néelson. A identidade da sua voz corresponde ao

somatório de características que são próprias a ela: inconfundível, rouca, áspera, embargada, embebida, soturna, baixa, em tom menor.

Para proceder à análise, devemos repetir o mesmo procedimento feito nos capítulos anteriores e investigar em que condições essa voz foi construída. Não iremos trazer aqui um estudo de fonoaudiologia, mas buscar as condições de vida do artista que contribuíram para o canto de Néilson Cavaquinho. Em sua obra, Novaes (2003, p. 152), referindo-se à vida pessoal do artista, aponta:

Era notória sua capacidade de se perder (para os outros) na cidade do Rio; conhecia e frequentava as mais estranhas bibocas desconhecidas nos subúrbios, além dos pontos mais conhecidos no Centro – como o Bar Amarelinho – ou na Zona Sul, que frequentou durante algum tempo, assiduamente, por conta das apresentações no Opinião. Sua resistência à fadiga, ao sono, à fome, era fantástica: podia passar dois, três, quatro dias perambulando pela cidade, dormindo aqui e ali, algumas poucas horas, às vezes simplesmente deitando a cabeça nos braços cruzados em cima da mesa do bar, por meia ou uma hora e logo a levantando, pedindo uma cerveja, reempunhando o violão para continuar. Ao voltar para a casa, após uma dessas sortidas boemias, ficava “de molho” outros tantos dias, só comendo e dormindo – comidas pesadas como feijoadas, de que gostava muito –, retemperando-se para a próxima.

Em outro relato concedido por Guilherme de Brito, parceiro de Néilson cavaquinho, temos o seguinte (2003, p. 185):

O artista Nelson Cavaquinho foi objeto de incompreensão. As acusações de irresponsabilidade e leviandade o perseguiram durante toda sua vida, por suas noitadas de boemia. Mesmo quando casado, com filhos, família constituída precisando ser sustentada, ou quando faltava aos compromissos que assumia. Os detalhes da história são precisados: os amigos às vezes tendo que acompanhá-lo à sua casa e lá passar a noite para conduzi-lo, no dia seguinte, ao cumprimento da obrigação, porque senão Néilson sairia para outra ronda dos bares, noitadas de boemia, que durava vários dias por vezes. Parecia viver num outro tempo, só seu, em que as obrigações e compromissos ele os estabelecia, e eram todos com sua arte e sua música, e do modo livre pelo qual os encarava.

Dessas informações, entendemos que a rouquidão que dá tom à sua voz pode ser fruto dos excessos da vida boêmia. A bebida e, principalmente, o cigarro (drogas conhecidas pelo sambista) prejudicam a mucosa do trato vocal e causa alterações nas pregas vocais. Também, possivelmente, será essa a mesma causa para o baixo alcance vocálico, o tom menor que caracterizava suas músicas, uma vez que Néilson Cavaquinho

cantava quase sempre em tons menores, pinçando – com dois dedos da mão direita – acordes tristes no seu violão.

Na teoria musical, o campo harmônico é o responsável para dar tom à melodia que será cantada. Em outras palavras, é a compatibilidade harmônica de acordes (conjunto de notas) dentro de um mesmo tom. Dependendo do campo harmônico, um acorde maior pode caracterizar uma melodia alegre, enquanto um menor pode ser um tom de melodia triste, melancólica – independente da letra da canção.

O samba é uma música tonal. Temos como Sistema Tonal um movimento progressivo, caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão busca uma resolução. Uma nota busca sempre outra nota. Isso será determinado pelo campo harmônico. Logo, se uma música tem sua melodia no campo harmônico menor, espera-se que seus acordes sejam menores. A música possui uma gramática, uma matemática, uma lógica, que precisa ser atendida para que exista uma harmonia melódico-musical.

As músicas de Néelson Cavaquinho eram compostas, em grande parte, no campo harmônico menor, a exemplo da canção Luz Negra (1970), em Ré Menor. Usualmente, é o canto que dita o tom da música a ser tocada, para que os outros instrumentos acompanhem. No samba, bem como nos outros gêneros musicais, espera-se primeiro saber a altura e o tom da voz do vocalista, para que só então o cavaquinho e o violão entrem em cena. Dessa forma, se o campo harmônico menor se caracteriza pela melancolia, e a voz de Néelson residia nesse respectivo campo harmônico, podemos concluir sem dificuldades que sua voz era, musicalmente, triste.

Das muitas peculiaridades de Néelson Cavaquinho, uma se faz necessária como condição de produção vocálica: ele não gostava de trabalhar. Tal fato pode ser percebido pelas composições autorais, em que o trabalho é deixado de lado em prol do exercício musical (este, por sua vez, não era encarado como trabalho, mas como atividade lúdica e poética). Isso pode ser percebido a partir dos dizeres de Sérgio Cabral apresentados no estudo de Novaes (2003, p. 150):

Nelson Sargento, compositor de Mangueira, refere-se a certa ocasião em que tentaram dar a Néelson um trabalho de pintor de paredes, logo desistindo ao verificar sua total falta de adaptação, interesse, jeito e vontade para tal. A mesma coisa pode ser dita quanto à inadequação de Néelson Cavaquinho para administrar sua produção artística de modo a “vencer” na vida profissional. (...) Nelson nunca se prestou a isso: não procurava as rádios e os

programadores para tocar suas músicas, não “caitituava”, como se diz na gíria do meio.

Nélson Cavaquinho cantava seu sofrimento de modo que é possível analisar possíveis significações da sua voz – não que ele esteja empiricamente investido dessas significações, mas que os sentidos possíveis para seu canto podem ser os seguintes.

Em primeiro lugar, ao escutarmos Nélson Cavaquinho, percebemos tratar-se de um sujeito que não parecia cuidar da própria voz, sentido ao qual somos remetidos por sua rouquidão tônica e pela voz de baixo tom, descritos por vezes como “voz áspera e embebida” (NOVAES, 2003, p. 112). Nessa perspectiva, vem à tona o fato de que Nélson Cavaquinho não tinha o canto como uma atividade que lhe exigisse cuidado e preparo fonoaudiólogo; ele não se abstinha de fumar ou beber para ter uma boa voz. Ele cantava porque gostava de cantar, e isso lhe bastava. Ele não fazia da sua performance-vocálica uma profissão que lhe exigisse privações e abstenções.

A imagem do sambista não correspondia a de um profissional da música, como é possível ver se desenhar no trecho de um fascículo dedicado ao sambista, na obra Nova História da Música Popular Brasileira (1978, p. 1):

Tome um homem seu violão, cante ele pelas ruas como um antigo trovador da Idade Média a beleza das flores, a efemeridade da vida e a angústia metafísica da morte, e esse será o retrato de Nélson Cavaquinho.

Sua imagem é a de um homem com seu violão, pelas ruas feito um trovador que canta a beleza das flores, fala da brevidade da vida e da iminência da morte. Esse é um retrato do artista que o afasta da imagem do samba alegre, carnavalesco, farrista, e o situa em uma outra formação imaginária: um poeta errante.

Nesse sentido, o sofrer, cantado por Nélson Cavaquinho, adquire novos contornos a partir da disфонia característica de sua voz. Suas músicas são caracterizadas por versos curtos, escritos de maneira poética, mas cantados sem floreios.

A performance vocálica de Nélson Cavaquinho é simples e direta. O verso cantado dura o mesmo tempo de sua respiração, a palavra falta na medida do oxigênio. Essa falta de ar, esse verso asmático, se relaciona ao sofrimento a partir do modo como ele interpreta suas canções. A cada música, Nelson Cavaquinho sofre para respirar,

como se estivesse – ao mesmo tempo – sofrendo pelo envelhecimento, pelo amor, pela morte, pelo trabalho.

A música eleita para análise foi “Folhas Secas” em sua gravação para o Programa Ensaio em 1973². A música é executada por Nélson Cavaquinho e Guilherme de Brito, seu parceiro – que canta apenas a terceira estrofe da música. Enquanto Nélson, nas duas primeiras estrofes, não consegue terminar o verso sem parar bruscamente para respirar, seu parceiro canta a terceira estrofe sem as respectivas pausas.

Importa, para essa análise, não apenas a letra, mas toda a interpretação do cantor. O objetivo da análise é melhor visualizar a construção de sentidos da melancolia na voz de Nelson Cavaquinho.

A imagem a seguir foi copiada da tela de visualização do Programa Ensaio com Nelson Cavaquinho. Nela, percebe-se que a tristeza já se começa a constituir pela apresentação das imagens capturadas pela câmera e editadas para a exibição na TV Cultura. O olhar do cantor, sempre baixo, como quem olha o chão. Seu rosto grave, quase nunca sorri. As imagens em preto e branco transformam-se em potencializadoras do contraste entre luz e sombra. Além disso, em seu rosto, Nelson Cavaquinho exhibe as rugas do cenho franzido e da boca vertida para baixo, o contrário do sorriso.



Figura 1- Captura da tela do Youtube com a exibição do programa Ensaio de 1973, com Nélson Cavaquinho

Observemos a letra:

Quando eu piso em folhas **se//cas**
Caídas de **u//ma** mangueira

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qUQ8xu9rteY>. Acesso em 7 de setembro de 2016.

Penso na minha escola
E nos **poe//tas** da minha **esta//ção** primeira

Não sei quantas vezes
Subi o **mo//rro** cantando
Sempre o **sol//** me queimando
E assim vou me **a//cabando**.

Quando o tempo avisar
Que não posso mais cantar
Sei que vou sentir saudade
Ao lado do meu violão
Da minha mocidade

Na apresentação da letra podem se recuperar barras que dividem as palavras. Tal apresentação já é parte do movimento analítico, mostrando em quais momentos o cantor retoma o fôlego para terminar o verso na apresentação eleita. Podemos ver que muitas vezes ele é impossibilitado de terminar a palavra cantada sem ter a necessidade de parar para respirar. Questão muito incomum para os cantores, que tendem a cantar as palavras completamente sem se valer de uma pausa respiratória.

O cenário descrito pela música Folhas Secas é construído pela dificuldade da vida de quem nasce e se cria sem luxos: a subida penosa do morro, pisando nas folhas secas – folhas que se desprendem da árvore e, jogadas pelo chão, perdem a cor e o viço – sob o sol que queima a pele. Enquanto sobe, o sujeito da música pensa na Estação Primeira de Mangueira, nos poetas da escola, nas vezes que subiu o morro cantando. Mas não se prende na forma do carnaval ou do desfile. Pensa nos poetas e na escola de samba para trazer, sim, seu processo de envelhecimento, entrega-se à melancolia da ideia de não mais cantar. O tempo, que seca as folhas, também haveria de tirar do cantor a condição de cantar.

Em suma, podemos dizer que o processo de significação na música também está ligado à voz do intérprete como percebemos no canto de Nelson Cavaquinho. A falha da voz, que colabora com a significação do cantor como um sujeito que sofre, ocorre no primeiro, segundo e quarto verso da primeira estrofe de “Folhas Secas”; também observamos o mesmo sentido no canto do segundo, terceiro e quarto verso da segunda

estrofe da mesma canção. Com efeito, os sentidos que emergem da voz de Nélson Cavaquinho são carregados de formas de dizer o sujeito-sambista que o colocam em uma posição de sofredor a partir de sua voz disfônica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, percebemos que a Análise de Discurso permite compreender os sentidos da produção musical à medida em que observa as relações que estão em jogo entre música, memória e sociedade, a partir do funcionamento discursivo do samba. Nessa perspectiva, uma música se constitui enquanto discurso pois produz significação e essa significação é constituída sócio-historicamente. Isso significa que é afetada pela memória, se constrói em condições de produção específicas.

No caso do samba, vimos que essas condições de produção estão diretamente ligadas aos locais em que surgiu esse respectivo gênero musical, resistindo a um processo de desafricanização e branqueamento que foram característicos do final do século XIX e início do século XX. Concluimos que o samba é, antes de tudo, uma prova de que a democracia racial não existe no Brasil.

Vimos que existe um imaginário social que coloca no samba o sujeito alegre, como o presente nos carnavais. Apesar dessa imagem, há – regularmente – outra imagem que é a do sambista melancólico. Essa melancolia tem como origem os mais diversos temas, como o envelhecimento, o lírico-amoroso, a mortalidade e a pobreza. Essa imagem do brasileiro tem como mecanismos de circulação meios muito semelhantes aos mecanismos de circulação do samba alegre e festivo, mas seus processos de significação e identificação não são os mesmos.

Outrossim, objetivamos por esse trabalho analisar o sentido da melancolia e do sofrimento em sambas do século XX, principalmente quando cantados por Néelson Cavaquinho. Para tais análises foi necessário mobilizar o aparato teórico da Análise de Discurso, principalmente sob a perspectiva dos estudos de Michel Pêcheux e Eni Orlandi. Ao longo dos capítulos, identificamos e analisamos a regularidade da temática da melancolia e do sofrer. A partir daí, pudemos compreender o processo de significação no qual essa temática se inscreve e compreender de que modo o samba produz seus efeitos de sentido.

No capítulo introdutório, estudamos quais eram as condições de produção dos sambas do século XX, chegando a conclusão de que geográfica e socialmente o samba foi produzido – primeiramente – pela gente pobre e negra, nas localidades mais pobres da capital carioca, filiando-se a uma memória baiana e africana.

Em seguida, explicamos a Memória Discursiva, orientando-nos pela teoria de Pêcheux, Orlandi, Payer e Courtine. Percebemos que a narratividade do samba é dada pelo modo como a memória se diz, e que ele se filia a saberes preexistentes ligados à escravidão e à imigração dos povos negros no Brasil.

Vimos, também, que o samba é investido de/representado por uma certa imagem de Povo. Dessa forma, observamos a polissemia da palavra Povo e as maneiras como ela se significou em determinadas circunstâncias. A partir daí, chegamos à conclusão de que o samba, quando fala de povo, destina-se à camada mais pobre da sociedade.

No terceiro capítulo, amparamo-nos no trabalho de Costa para analisar os *discursos sobre* o samba, percorrendo os efeitos de sentido produzidos pela etimologia da palavra e a memória à qual esse gênero musical se filia. Nesse sentido, observamos que o *discurso sobre* o samba o significa como música de negro, música de pobre, música de gente feliz, música de carnaval, dentre tantas outras vozes que se organizam sob essa noção. Isso foi feito através da análise de duas letras de samba.

Além disso, observamos os gestos de interpretação que atravessam o discurso do samba, pensando o gesto de interpretação do compositor e o gesto do intérprete. Para tanto, focalizamo-nos a performance vocálica de Néilson Cavaquinho, analisando o modo como a sua interpretação musical produz sentidos de melancolia e sofrimento que vão além da composição escrita.

Por fim, foi possível perceber de que modo as relações sociais estão em jogo no discurso do samba, refletindo como melancolia e sofrimento se relacionam e são significados em algumas músicas, produzindo efeitos sujeito e de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um povo?** Análise de uma fratura biopolítica. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1547789-o-que-e-um-povo-analise-de-uma-fratura-biopolitica.shtml>. Acessado em 12 de outubro de 2015

_____. **Meios sem fim:** notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do samba.** 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. p. 166 il. (MPB reedições, 5).

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: MinC; São Paulo: Edusp, 1989.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e Danado do Samba.** São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BATATINHA e o samba oculto da Bahia. Direção: Pedro Abib. Elenco: José Carlos Ngão, Rita de Cássia, Amos Heber, Ismael Marques. Ano: 2007

BATATINHA. **Diplomacia** – Antologia de um Sambista. Londres: EMI Music, 1998.

BAUREPAIRE-ROHAN, Visconde de. **Dicionário de vocábulos brasileiros.** 2. ed. Salvador: Progresso, 1956.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral II.** 3 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização.** 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 207

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Em Campo Aberto:** escritos sobre a educação e a cultura popular. Cortez, 1995, p. 126. *Apud* AZEVEDO, Ricardo.

CARNEIRO, Edison. **Antologia do negro brasileiro.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência:** aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, G. C. **Sentidos de Milícia:** entre a lei e o crime. Editora Unicamp, p. 33. Campinas: 2014.

COURTINE, J. J. (1999). O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURKY, Freda. (org.). **Os**

múltiplos territórios da análise do discurso. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques ; MARANDIN, Jean-Marie. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, Bernard et alii. **Matérialités discursives.** Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

COURTINE, Jean-Jacques. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyses du discours. **Langages**, n. 62, p. 9-127, juin, 1981.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas.** Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

GEORGES GACHOUT. **Entrevista concedida ao Festival do Rio Internacional Cinema,** 2014.

GERALDO FILME. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes** - GERALDO FILME. São Paulo: Sesc, 2000.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “Análise Automática do Discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 13-38

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva: 2001.

INDURSKY, Freda. **Lula lá:** estrutura e acontecimento. *Organon*, v. 17, n. 35, 2003. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/organon/article/view/30020> Acessado em 26 de março de 2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

_____. **A lingüística e suas relações com outras ciências.** In: JAKOBSON, R. *Lingüística; poética; cinema.* São Paulo: PERSPECTIVA, 1970, p. 11-64.

_____. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

JOÃO DO VALE. **O Poeta do Povo.** Rio de Janeiro: Philips, 1965.

JORGE ARAGÃO. **Chorando Estrelas.** São Paulo: RGE, 1992.

_____. **Tocando o Samba.** Rio de Janeiro: Indie Records, 1999.

LOPES, Nei; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba.** 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LUXEMBURGO, Rosa. <https://www.marxists.org/portugues/luxemburgo/> Acessado em 1 de setembro de 2016.

MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: Os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**, 1998, p. 60.

_____. **Silêncio e Metáfora, algo para se pensar**. Trabalho apresentado no II Congresso da Metáfora na linguagem e no pensamento (Instituto de Letras, UFF, setembro de 2004)

MARX, K.; Engels, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 1 ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula: comportamento traduzido em canção**. Salvador: Fundação ADM, 2008.

NELSON CAVAQUINHO. 1979. **Depoimento de Um Poeta**. Rio de Janeiro: Discos Castelinho, 1970.

NELSON SARGENTO. **Sonho de Um Sambista**. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1979 Nova História da Música Popular Brasileira. Fascículo dedicado a Néelson Cavaquinho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 1.

NOVAES, José. **Nelson Cavaquinho: luto e melancolia na Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Intertexto, 2003.

ORIGINAIS DO SAMBA. **Canta, Meu Povo, Canta**. São Paulo: RCA Records, 1983

ORLANDI, E. P. **Discurso, Imaginário Social e Conhecimento**. Brasília, DF. Ano 14, n.61, jan./mar. 1994.

_____. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004a.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas, SP: Pontes, 2004b.

_____. **Análise de Discurso**. In: Suzy Lagazzi-Rodrigues & Eni P. Orlandi (orgs). **Discurso e textualidade**. Campinas, SP, Pontes, 2006.

_____. **Discurso e texto**. **Formulação e Circulação dos Sentidos**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2008a.

_____. **Terra à vista – Discurso do confronto: Velho e novo mundo**, [1990], 2008b.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2010a.

_____. **As Formas do Silêncio**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010b.

_____. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: DIAS, Cristiane. **Formas de mobilidade no espaço e – urbano: sentido e materialidade digital** [online]. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, consultada no portal Labeurb – <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/> Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade-NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

_____. A palavra dança e o mundo roda: Polícia!! *in* **Cidade, Linguagem e Tecnologia: 20 anos de História**. Org. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Laboratório de Estudos Urbanos Nudecri – Unicamp, 2013

_____. (Org.) [et al.]. **Gestos de interpretação: da história no discurso**. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PAYER, M. O. **Memória da Língua: imigração e nacionalidade**. São Paulo: Escuta, 2006.

PÊCHEUX, M. **Análise automática do discurso (AAD-69)**, [1969], 1997.

_____. (1973). A Aplicação dos conceitos da linguística para a melhoria das técnicas de análise de conteúdo. In: **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2011.

_____. Delimitações, Inversões, Descolamentos. Publicado originalmente na revista *L'Homme et la Société*. 63-64. 1982: 53-69. Trad. José Horta Nunes. **Cad. Est. Ling.** Campinas, (19): 7-24, jul./dez. 1990a

_____. Análise automática do discurso. In Gadet, Fr. E Tony, Hak. **Por uma análise automática do discurso**. Campinas, Ed. Da Unicamp, 1990b.

_____. **Papel da memória**. (Nunes, J.H., Trad. e Intr.). Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, Pontes, 1990.

_____. Le rôle de la mémoire. In: ACHARD, Pierre; Gruenais, D.; JAULIN, D. (orgs). **Histoire et linguistique**. Paris, Ed. CNRS, 1985. Trad. Bras.

_____. **Semântica e discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. *Langages*, n. 37, p. 7-80, Paris, mars 1975. Trad. Bras. GADET, F. ; HAK. T. (org). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1990.

POVO. **Dicionário da língua portuguesa** composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro (Volume 1: A - K). Silva, Antônio de Moraes, 1755-1824.

POVO. **Dicionário On line Michaelis** –
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=povo> – Acessado em 12 de outubro de 2015

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: política e filosofia**. 1. ed. São Paulo, SP: Ed. 34, 1996.

SILVA, S. M. S. S. (Org). **Os Sentidos de Povo**. São Carlos, SP: Claraluz, 2006

SIMAS, L. A. **Programa Ciência e Letras**. 2016. Acessado em 18 de agosto de 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=70XiuY4WAqg>

SOARES, Antonio Joaquim de Macedo. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 2 vols. Rio: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1954.

SOUZA, P. A propósito do corpo feminino na voz: a dor que se transmuta nas cantoras do rádio. In: Carmen Susana Torquist, Clair Castilho Coelho, Mara Coelho de Souza Lago, Teresa Kleba Lisboa. (Org.). **Leituras de resistência? Corpo, Violência e Poder**. 1ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009, p. 137-157.

_____. Sobre o discurso e o sujeito na voz. **Língua e instrumentos linguísticos**, v. 34, p. 197-209, 2014.

ZÉ KETTI. **Sucessos de Zé Ketti**. Pernambuco: Mocambo, 1967.