

FRANCISCO ANTONIO ROMANELLI

**“FILOSOFIA DE BOTEQUIM”: O DISCURSO DA
MALANDRAGEM RESISTENTE NO SAMBA DE ATAULFO
ALVES**

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ
POUSO ALEGRE
2018**

FRANCISCO ANTONIO ROMANELLI

**“FILOSOFIA DE BOTEQUIM”: O DISCURSO DA
MALANDRAGEM RESISTENTE NO SAMBA DE ATAULFO
ALVES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS, para obtenção do Título de Doutor em Ciências da Linguagem.

Área de Concentração: Análise de Discurso

Orientadora: Prof.^a Dra. Andréa Silva Domingues

**POUSO ALEGRE, MG
2018**

CDD – 410

Romanelli, Francisco Antonio

“Filosofia de botequim”: o discurso da malandragem resistente no Samba de Ataulfo Alves / Francisco Antonio Romanelli. - Pouso Alegre, MG, 2018.

193 f.

Orientadora: Prof. Dr^a Andréa Silva Domingues

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) - Universidade Vale do Sapucaí - UNIVÁS, 2018.

1. Análise de discurso. 2. Discurso do Samba. 3. Filosofia de botequim. 4. Pensamento sincopado. 5. Ataulfo Alves. 6. Discurso da mineiridade. 7. Discurso da malandragem. I. Domingues, Andréa Silva. II. Título.

Reservados os direitos de autor. Permitida, no entanto, a reprodução, total ou parcial deste em outros trabalhos acadêmicos, desde que isentos de finalidades econômicas e que sejam citados fonte, paginação e autoria.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a tese intitulada "**FILOSOFIA DE BOTEQUIM**": O DISCURSO DA MALANDRAGEM RESISTENTE NO SAMBA DE ATaulfo ALVES foi defendida, em 8 de agosto de 2018, por **FRANCISCO ANTÔNIO ROMANELLI**, aluno regularmente matriculado no Doutorado em Ciências da Linguagem, sob o Registro Acadêmico nº98010309, e aprovado pela Banca Examinadora composta por:



Prof. Dra. Andrea Silva Domingues
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Orientadora



Prof. Dra. Elizabete Maria Espindola
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora



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



Prof. Dra. Débora Raquel Hettwer Massmann
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS
Examinadora



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

DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL

Ao mundo do Samba que, injustiçado, mas com lágrimas, suor e dores, convertidos em arte, amor, dedicação, legou à nação brasileira grande parte de sua significação identitária, construindo bases sólidas da sua arte popular, dedico este trabalho, com humildade e reverência.

Agradeço a todo o pessoal do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Vale do Sapucaí, da área administrativa, da pedagógica ou de apoio estrutural, técnico e acadêmico – notadamente às queridas professoras das disciplinas por mim cursadas –, pelos ensinamentos, amor, simpatia e empenho que me foram tão carinhosamente devotados.

Em especial, agradeço à querida mestra Professora Doutora Andréa Silva Domingues, pela sábia orientação, pela paciência, pelos doutos conselhos e por ter, desapegada e dedicadamente, partilhado comigo a luz de seu saber, aparando, com ternas paciência e compreensão, as múltiplas arestas de minha teimosia e de minha ignorância.

Agradeço, ainda, às professoras e aos professores que compuseram minhas bancas de qualificação de área e de qualificação e de defesa da tese pelas correções oportunas e sábias, que em muito enriqueceram o trabalho final e ampliaram meus saberes e horizontes de conhecimentos na vastidão dos estudos que constitui a Análise de Discurso.

Grato sou, também, aos colegas que comigo se irmanaram no correr desse percurso e que, com carinho e generosa amizade, nele cultivaram um ambiente saudável e prazeroso, pleno de boa convivência e de fraterna partilha de momentos, ações, ideias e conhecimentos.

Agradeço, por fim, à minha família, pela paciência, apoio e carinho frente às minhas constantes ausências, meus eventuais nervosismos e em razão do significativo tempo que lhes subtraí para dedicar aos estudos e pesquisas.

A todos, sou eterno devedor.

*O teu começo vem de muito longe.
O teu fim termina no teu começo.
Contempla-te em redor.
Compara.
Tudo é o mesmo.
Tudo é sem mudança.
Só as cores e as linhas mudaram.
Que importa as cores, para o Senhor da Luz?
Dentro das cores a luz é a mesma.
Que importa as linhas, para o Senhor do Ritmo?
Dentro das linhas o ritmo é igual.
Os outros veem com os olhos ensombrados.
Que o mundo perturbou,
Com as novas formas.
Com as novas tintas.
Tu verás com os teus olhos.
Em sabedoria.
E verás muito além.*

(Cecília Meireles, XXI, em “Cânticos”)

RESUMO

ROMANELLI, Francisco A. “Filosofia de botequim”: o discurso da malandragem resistente no Samba de Ataulfo Alves. 2018. 193 f. Tese (Doutorado). Universidade Vale do Sapucaí – UNIVÁS, Pouso Alegre, MG, 2018.

Nesta pesquisa busco encontrar sentidos no discurso *sobre* a resistência do chamado mundo do Samba, por meio de um subgênero típico nomeado “samba malandro”, em recortes de canções do sambista, compositor e intérprete, Ataulfo Alves. Para tanto, defendo que o samba/sambista urbano carioca construiu tal discurso ao se opor às condições opressivas de existência em uma historicidade peculiar e opressiva, nas décadas iniciais do Século XX. O estudo dessa construção discursiva é justificado não só pelos efeitos de sentido que vêm sendo impressos no cotidiano do brasileiro em geral, mas também porque, associada às necessidades do instante sociocultural em que se manifestou, e ainda se manifesta, forma e reforma a memória discursiva, contribuiu e contribui na instituição de formações discursivas que definem o povo brasileiro. O discurso do “samba malandro”, inaugurado por Noel Rosa, se construiu pelo uso de certa característica de compor, ritmar e interpretar canções, obtida na tradição ancestral negra do uso da síncopa como elemento de interpretação da vida em sentido amplo, enquanto aponta para uma maneira distinta de pensar e denunciar agruras do cotidiano. A essa maneira de pensar, me permito chamá-la de “pensamento sincopado”. Ao ser trazida para o real, textualizada em letras de canções, produz o que também me permito chamar de “filosofia de botequim”. De maneira específica, indago tais sentidos, propondo que Ataulfo Alves, compositor-intérprete, apesar de aparentemente “alinhado” aos sistemas político, social e econômico dos momentos de suas composições, praticava a aqui chamada “filosofia de botequim”. O desenvolvimento da análise desse discurso, incrustado em recortes textuais de suas canções, apropria-se de dispositivos teóricos da Análise de Discurso chamada “de linha francesa”, inaugurada por Michel Pêcheux, ressalvando-se, no entanto, a formulação teórica desenvolvida, em terras brasileiras, por Eni Puccinelli Orlandi. Tais dispositivos majoritariamente se relacionam aos conceitos de silêncio, formações ideológicas, língua e linguagem, posição sujeito sambista, formações discursivas e memória discursiva. Percorro, na historicidade específica, o mundo do Samba e seu contato, extraconfinamento, com o chamado “mundo branco”, da indústria cultural e das elites e busco, em Ataulfo, influências das memórias trazidas de sua vivência infantil, o discurso da “mineiridade” (visto como palavra-discurso), bem como formações discursivas sobre a questão de gênero, atraindo o olhar para os discursos referentes à posição da mulher no Samba e do confronto **aos** e denúncia **dos** sistemas social, político e econômico opressores. Isso se faz, primordialmente, por recortes nos textos das letras das canções “Meus tempos de criança”, “Ai, que saudades da Amélia” e “Laranja madura”. Cumprido tal trajeto, demonstra-se por fim que, integrando-se às formações ideológicas do discurso do samba malandro que o interpelaram como sujeito “sambista-mineiro-malandro” no meio da malandragem e da filosofia de botequim do samba carioca, Ataulfo Alves se inscreveu no discurso do samba carioca malandro e resistente. Permitiu-se o uso intencional de linguagem dúbia, figurada, muitas vezes embasadas em ditos de sabedoria popular e na filosofia do cotidiano, próprios da tradição ancestral negra. Por sua multiplicidade de sentidos, pôde permitir interpretações que apontam para efeitos da resistência ao sistema opressor enquanto questionava mazelas da vida nos/dos morros.

Palavras-Chave. Samba. Pensamento sincopado. Filosofia de botequim. Ataulfo Alves. Discurso da Mineiridade. Discurso da Malandragem

ABSTRACT

In this research, I seek to find meanings in the discourse on the resistance of the so-called Samba world, through a typical subgenre named "samba *malandro*" ["trickster samba"], in songs composed and performed by Ataulfo Alves. In order to do so, I argue that samba and the samba composer of Rio de Janeiro constructed such a discourse by opposing the oppressive conditions of existence in a peculiar and oppressive historicity in the early decades of the twentieth century. The study of this discursive construction is justified not only by the effects of meaning that have printed in the daily life of the Brazilian in general. In addition, because of the needs of the sociocultural instant in which it has manifested and still manifests, forms and reform of a discursive memory, contributed and contribute to the institution of discursive formations that define the Brazilian people. The speech of the samba *malandro*, inaugurated by Noel Rosa, is a reflect of a certain characteristic of composing, marking with rhythm and interpreting songs, obtained in the black ancestral tradition of the use of syncopation as element of interpretation of life in a broad sense, while pointing to a distinct way of thinking and denouncing everyday hardships. By this way of thinking, I may call it "syncopated thinking". When brought to the reality, by lyrics, it produces what I also call "barroom philosophy". Specifically, I investigate these senses, proposing that Ataulfo Alves, composer-interpreter, although apparently "aligned" with the political, social and economic systems of the moments of his compositions, practiced the so-called "barroom philosophy". The development of the analysis of this discourse, embedded in textual cuts of his songs, appropriates the theoretical devices of the Speech Analysis called "de French line", inaugurated by Michel Pêcheux, excepting the theoretical formulation developed in Brazilian lands by Eni Puccinelli Orlandi. Such devices are mostly related to the concepts of silence, ideological formations, typical language and language, sambist subject position, discursive formations and discursive memory. I travel through the specific historicity of the Samba world and its contact, out confining, with the so-called "white world" – the cultural industry and the cultural elites. And I seek in Ataulfo, influences of the memories brought from her childhood experience, discourse of "*mineiridade*" (seen as word-discourse), as well as discursive formations on the gender issue, attracting the look to the discourses referring to the position of the woman in Samba and the confrontation and denunciation of oppressive social, political and economic systems. This is done, primordially and respectively, by cuts in the texts of the lyrics of the songs *Meus tempos de criança* ["My times as a child"], *Oh, que saudades da Amélia* ["Oh, I miss Amelia"] and *Laranja Madura* ["Mature orange"]. Following this path, it is finally demonstrated that, by integrating himself with the ideological formations of the samba *malandro* discourse, that called him as a "*sambista-mineiro-malandro*" [a kind of trickster sambist that was born in Minas Gerais state] subject. In the midst of the *malandragem* and the samba philosophy of the samba in Rio, Ataulfo Alves inscribed himself in the speech of samba carioca *malandro* and resistant. It allowed the intentional use of dubious, figurative language, often based on sayings of popular wisdom and the philosophy of daily life, typical of the black ancestral tradition. By its multiplicity of meanings, it allowed interpretations that point to effects of resistance against the oppressive system while questioning the ills of the life of/in the hills.

Key words. Samba. Syncopated thinking. Barroom Philosophy. Ataulfo Alves. *Mineiridade* and *Malandragem* discourse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “BATUQUES” PRELIMINARES.....	9
CAP. 1 – SAMBA: DISCURSO E RITMO	27
1.1 Ataulfo Alves: mineiro assujeitado ao discurso do Samba carioca.....	27
1.2 O discurso do samba: língua e linguagem do ritmo e da síncopa.....	32
1.3 Ideologia e política: construindo o discurso do samba.....	47
CAP. 2 – ATAULFO: DISCURSO EM RITMO DE SAMBA.....	56
2.1 A historicidade no discurso de Ataulfo.....	56
2.2 Trajetória musical de Ataulfo Alves.....	75
2.3 O discurso do samba metalinguístico de Ataulfo.....	78
CAP. 3 – O DISCURSO MINEIRO NO SAMBA MALANDRO CARIOCA.....	101
3.1 Desde os tempos de criança: o sotaque mineiro de Ataulfo Alves.....	102
3.2 Amélia: mulher submissa, mulher do samba ou mulher de bamba?.....	114
3.3 Na beira da estrada, a laranjeira: Ataulfo, um malandro mineiro no Samba?	145
INCONCLUSÕES: QUANDO O SAMBA SUSPENDE SEU DISCURSO	173
REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO: “BATUQUES” PRELIMINARES

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

(Jacques Rancière, 2009)

1. Problematização: por que filosofia de botequim?

A pesquisa, em que se fundamenta esta tese, procurou os sentidos que derivam do discurso *sobre* a resistência que se materializou no mundo do Samba¹, por meio de um subgênero típico a que se chamou de “samba malandro”, conforme se deduz de textualizações do cancionário de Ataulfo Alves em forma de pensamento popular, ou filosofia do cotidiano, recortando-se dos respectivos textos (tomando-se o texto como “unidade de análise” [ORLANDI, 2011a, p. 159]), ou seja, das letras das canções que serão apresentadas, o objeto do *corpus* de análise.

Para tanto, defendo, neste trabalho, as seguintes teses:

1) o samba urbano carioca, a partir da formatação que se usa chamar de “samba de sambar do Estácio”², construiu um discurso de resistência contra as condições opressivas de existência dos pobres em um espaço sócio-histórico delimitado, que abrangia, primordialmente, morros e a chamada “região da Praça Onze”, na cidade do Rio de Janeiro, nas décadas iniciais do Século XX;

¹ Neste trabalho, chamo de “mundo do Samba”, com “S” maiúsculo, o modo de vida que, como mecanismo de resistência à aculturação caolha imposta pela ideologia dominante, acabou se transformando em um sistema próprio de viver e de pensar, restrito ao universo pobre dos morros e de alguns bairros próximos ao centro do Rio de Janeiro, formado principalmente pelos ex-escravos ou descendentes. Esse modo de vida se organizou em torno da tradição negra e se manifestou através de reuniões festivas, musicais, dançantes, gastronômicas, esportivas, de culto religioso, de aconselhamento, atendimento medicamentoso e convivência social. Os encontros geralmente se davam nas então chamadas “Rodas de samba” ou nos candomblés. Tais encontros compreendiam toda a gama de relações e inter-relações sócio-históricas do fim do século XIX, nos anos limítrofes à abolição da escravidão, até meados do século XX, no citado espaço geográfico específico do Rio de Janeiro, onde o samba urbano, gênero hoje tido como símbolo musical do país, e grafado com inicial, “s”, minúsculo, se gestou e se firmou (ROMANELLI, 2015b).

² Adiante, no fluir do texto, o termo será esclarecido.

2) esse discurso se materializou por meio de certa característica de compor, ritmar e interpretar canções, que derivou, em maior intensidade, para o chamado “samba malandro” e para o Carnaval de rua, característica essa calcada na tradição ancestral negra do uso da síncopa³ como um elemento de interpretação da vida em sentido amplo;

3) o “samba malandro”, fio discursivo que foi trilhado pela pesquisa, focalizado como suporte de busca dos sentidos que demonstrem os movimentos de resistência, foi originalmente instaurado pelas canções do compositor e intérprete Noel Rosa, que, acolhendo o sistema tradicional de uso da síncopa para dar materialidade a uma maneira distinta de pensar e denunciar as agruras do cotidiano pobre, fundou um discurso que apresentava uma “nova” poética e uma maneira típica de refletir a existência, que, neste trabalho, proponho chamar de “pensamento sincopado”.

Entendo como pensamento sincopado a maneira intencional de fraturar os sentidos pela retomada do uso de um sistema característico de ensino tradicional, que se dava pela fala cantada, pela canção e pela elaboração rítmica onde abundava o uso da síncopa, como marca de fixação de conteúdo, vindo com os cativos da distante África. Na fratura provocada pelo sambista, em terras brasileiras, há uma quebra ou supressão da informação previsível (entendida como o equivalente à quebra ou supressão do tempo forte, na marcação musical), e um realce, pelo silêncio ou pela informação destoante (dúbia, irônica ou polissêmica; na equivalência musical, o avanço do tempo fraco sobre o tempo forte), que proporciona a desconstrução do referente (ou, pelo menos, o conflito de prováveis sentidos) e, com isso, a emersão de algum sentido inesperado: dúbio, polissêmico ou irônico. Note-se que esse jogo, na canção popular e, principalmente, no samba malandro, é valorizado – na melodia ou no pensamento – pelo ritmo, pela fala ou pelo corpo do intérprete, nas execuções musicais e nas rodas de samba, que privilegiam o destacado uso da síncopa.

Proponho, por outro lado, consideradas as circunstâncias enunciativas (ou “da comunicação imediata” [ORLANDI, 2012a, p. 14]) que acompanhavam a construção do samba malandro, geralmente formatado nas vivências dos botequins e ambientes boêmios, que se chame de “filosofia de botequim”, ao resultado discursivo do “pensamento sincopado” fundado

³ “Na linguagem musical, deslocamento da acentuação de um tempo rítmico para antes ou depois da parte que naturalmente deveria ser acentuada” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 276).

por Noel (e até em homenagem a este, que fincou um marco inaugural na canção “Conversa de botequim”, de 1934), ao instaurar sentidos outros na historicidade do “mundo do Samba”⁴;

4) Ataulfo Alves, nascido em Minas Gerais, mas “formado” no samba malandro carioca, a despeito de manter aparência de sambista enquadrado nas regras impostas pelo sistema de governo e pelo sistema legal, praticou, por composições e interpretações musicais, legítima filosofia de botequim e sua obra cancionista se integrou ao discurso do samba malandro resistente, pois que dela derivam sentidos harmônicos com o “pensamento sincopado”. Ao compor, no entanto, sempre esteve afetado por certa ideologia de pertencimento ao sertão mineiro, que o acompanhou da distante Zona da Mata mineira. Isso marcou suas composições com um “sotaque” característico, justificando uma nostálgica “pitada” de malandragem mineira na malandragem carioca de suas composições.

O discurso que demonstra o “pensamento sincopado” e a “filosofia de botequim” é visto, neste trabalho, a partir dos sentidos que se instauram nos entremeios de um campo de saber, o mundo do Samba, ideologicamente apropriados como fonte discursiva de ampla possibilidade, que embasam, motivam e sustentam as efetivas enunciações. Sentidos esses que se manifestam a partir do discurso “samba malandro”. Ou seja, trata-se do discurso *sobre*, aquele que “faz falar discursos outros” (COSTA, 2011, p. 9) quando da enunciação, já que “ao redor do *discurso sobre* se organizam diferentes vozes, pois o *dizer sobre* aciona um *discurso que faz falar o(s) discurso(s) (dos) outro(s)*” (Ibid.. Destaques do original). Isso, porque

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. (ORLANDI, 2008, p. 44. Grifos da autora).

Aponta para as vozes, de cunho resistente, próprias de um sistema peculiar de vida típico dos negros e pobres⁵ dos morros e periferias da cidade do Rio de Janeiro, desde finais do Século

⁴ O que chamo de “filosofia de botequim” é a maneira de expor um pensamento socialmente relevante, de materializá-lo pelo samba malandro, carregada de sentidos resistentes que denunciam “as mazelas e as agruras da existência, as questões miúdas individuais e domésticas e outras de interesse particular, a par de trazer para a mesa do boteco – física ou metafórica - questões universais, como o amor, a morte, as transformações sociais, a sorte, o dinheiro. Isso é feito pela ótica de pensadores artistas, às vezes sequer letrados” (ROMANELLI, 2015b, p. 20).

⁵ Para o ideário político dos poderes e elites dominantes, o que se mirava era a tradição ancestral africana, dominante absoluta em tal espaço, independentemente da cor da pele. Assim como para Silva (2016, p. 160), que não classifica o negro pelo tom da coloração da pele, a discriminação oficial afetava “negros e negras todos aqueles e aquelas que têm uma relação de pertencimento e ancestralidade com a África”. Ou seja, basicamente todo o mundo do Samba.

XIX e que tinha, como uma de suas principais expressões o samba, música e ritmo, que culminou por moldar o gênero musical autenticado como elemento identitário da nacionalidade brasileira e onde se construiu o discurso *do* samba malandro, iminentemente resistente.

Para melhor compreensão de tal proposta de estudo, é importante compreender que, por volta da época da libertação dos escravos – nos anos imediatamente anteriores e nos imediatamente posteriores –, negros e pobres, procuraram meios de subsistência na então capital da República brasileira, o Rio de Janeiro, acabando amontoados em áreas excludentes, vitimados por perseguições policiais, discriminação racial e social, falta de amparo público-político, dificultados de sustento próprio e familiar e carentes de vagas e possibilidades de colocação adequada no plano do trabalho regular. Além de terem sido vitimados por hegemônica e crescente “ideologia” de inferioridade étnico-racial e de branqueamento⁶ do povo brasileiro. Tais motivos propiciaram um movimento de agregação, tendo como suporte a tradição ancestral negra, que se tornou um grande movimento de resistência, do qual o gênero musical samba, pelo estilo que tenho chamado de “samba malandro”, acabou por ser uma das principais vozes.

Por seu lado, uma das maneiras encontradas, pelos oprimidos, para questionar a vida e denunciar, por meio de suas canções e ritmos, os descasos e abusos a que eram submetidos, foi a elaboração de letras, na canção popular, que se escoravam em pensamento questionador que problematizava as agruras do cotidiano. Assim, refletiram para o universal as minúcias do particular que os afetavam e os maltratavam, focando temas de interesse geral, que a todos, de qualquer época, lugar, ou situação econômica, interessavam, como o amor, a morte, o cotidiano, a miséria e as desditas que lhe foram impingidas. Essa maneira de pensar, nascida de um tipo de “filosofia” cotidiana que, na minha pesquisa de mestrado (ROMANELLI, 2014), convertida em livro (ROMANELLI, 2015b), denominei de “filosofia de botequim”, seria formatada por uma espécie de “pensamento sincopado”, com amparo na síncope⁷ característica da tradição rítmica dos negros africanos, mormente dos povos do estrato linguístico *bantu*. Tal característica se incorporou na base do samba, ou seja, materializou-se sob a forma da

⁶ “No Brasil, o ideal de branqueamento ganhou forma nas teses de teóricos como Nina Rodrigues e Sílvio Romero que, em livros como *Os africanos no Brasil*, defenderam que ‘a raça negra (...) há de constituir sempre um dos fatores de nossa inferioridade como povo’ ou que ‘a constituição orgânica do negro (...) não comporta uma adaptação à civilização das raças superiores’. Embranquecer, então, tornou-se um ‘ideal’, o único caminho para a ‘ordem e o progresso’” (SILVA, 2016, p. 106. Parênteses e itálicos do original).

⁷ “O efeito da síncope, própria do ritmo do samba, em que se nega o tempo forte e o substitui por outro, fraco (e vice-versa), faz com que o leitor (ou ouvinte) sinta o estranhamento da construção e complete a falta com o corpo (SODRÉ, 1998, p. 67), ou com interpretação própria (batucando em uma mesa, por exemplo)” (ROMANELLI, 2015b, p. 105).

multiplicidade de sentidos permitida pelo samba malandro, trazida da maneira intencionalmente polissêmica de pensar, como influência da síncopa (ROMANELLI, 2015b).

Abro um parêntese para justificar o uso de termos, tanto aqui, como no correr da tese, relacionados à polissemia. Assim, como se lançou acima, “maneira intencionalmente polissêmica de pensar”, em outras ocasiões falarei de “samba malandro, polissêmico” ou de uso de linguagem polissêmica etc., relacionando tal uso a uma aparente (aparente porque, em Análise de Discurso⁸, percebe-se que a consciência de dizer é sempre ilusória) intenção autoral de ocultar sentidos outros, além daqueles que se demonstram “evidentes”. Trata-se da polissemia vista como “propriedade da significação linguística [...] de abarcar toda uma gama de significações que se definem e precisam dentro de um contexto” (CÂMARA JR., 2011, p. 241). Ou, no dizer de Iser (1999, p. 106), como a absorção, pelo leitor, de não-ditos ou lugares vazios que “incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções”, o que acaba por autorizar o dito em si, que ganha significância “no momento em que remete ao que oculta” (Ibid.). Os “lugares vazios” são “lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (Ibid., p. 107). Tal explicação é necessária porque a polissemia, em AD, conceito que, adiante, também será trazido a este trabalho, sofre um deslocamento para se colocar como elemento constitutivo da dinâmica discursiva. Ou seja, a polissemia, ao lado da paráfrase, na AD, é inerente ao discurso, em gradação que o afasta ou o aproxima de certa ruptura com o “mesmo” (ORLANDI, 2011a, p. 136-137), independentemente de qualquer ato de volição do sujeito do discurso⁹ (na função autor ou na posição leitor).

A seu turno, a síncopa propicia o domínio do corpo (SODRÉ, 2007, p. 20-21), tendo a “ginga”, física e discursivamente, como seu resultado. A síncopa é uma característica rítmica dos povos negros, principalmente daqueles do estrato linguístico *bantu*, que domina o movimento corporal (Ibid., p. 67) e, no meu entendimento, pelas formas discursivas que lhe são consequentes, também domina o pensamento resistente, “sincopado”, e a “filosofia de botequim”.

Para ser ouvido, extraconfinamento cultural, esse mundo amalgamou uma série de detalhes do cotidiano de sua vida miúda e deu-lhes voz pelo ritmo, pela dança e pela canção, gestando, nesse caldo primordial, o gênero musical “samba”, que contribuiu para a formação da identidade nacional brasileira. Atraindo o discurso da tradição africana incidente sobre as desditas da escravidão, esse instante propiciou rica possibilidade de construção discursiva, em

⁸ Doravante, no correr do processo de redação deste trabalho, identificada pela sigla “AD”.

⁹ No momento adequado, voltarei a indagar o conceito.

que formações ideológicas diversas se amalgamaram em miríades de formações discursivas, carregadas de sentidos de relevante interesse para o analista de discurso, considerando-se que ele “não visa interpretar os textos que analisa mas compreender os processos de significação que estes textos atestam. Detectar os gestos de interpretação que nele se inscrevem. É a leitura, a escuta desses gestos que o analista põe à disposição de seu leitor” (ORLANDI, 2012a, p. 50).

Considerando-se a posição discursiva do sambista, a partir do momento opressivo que era imposto ao mundo do Samba, vai-se ao encontro de tal riqueza de sentidos. Isso, porque as “formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações” (ORLANDI, 2015a, p. 41): tensão relacional potencializada pela condição do/de sambista. “O sentido não existe em si mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (Ibid., p. 40). Esse vasto potencial analítico se deve a que, segundo Azevedo (2013, p. 611), a “essência do discurso do samba” é “sua tendência a ser construído no patamar da vida diária, concreta e cotidiana, vista pelo prisma do senso comum”. Isso faz, do discurso do samba, um discurso vivo, discurso *sobre* a vida daquele momento da historicidade, discurso transitivo, atraindo o conceito de que é absoluta

linguagem em interação, ou seja, aquele em que se considera a linguagem em relação às suas condições de produção, ou, dito de outra forma, é aquele em que se considera que a relação estabelecida pelos interlocutores, assim como o contexto, são constitutivos da significação do que se diz. Estabelece-se, assim, pela noção de discurso, que o modo de existência da linguagem é social: lugar particular entre língua (geral) e fala (individual), o discurso é lugar social (ORLANDI, 2011a, p. 157-158).

Ou seja, toma-se o discurso do samba pelo seu *funcionamento*: “do ponto de vista da análise do discurso, o que importa é destacar o modo de funcionamento da linguagem, sem esquecer que esse funcionamento não é integralmente linguístico, uma vez que dele fazem parte as condições de produção, que representam o mecanismo de situar os protagonistas e o objeto do discurso” (Ibid., p. 117). O discurso do samba, pautado na resistência, desnuda uma rica maneira de ritmar, compor e interpretar, tendo, como se disse, suporte na síncopa e, sobre essa base sincopada, de construir sistemas resistentes à opressão generalizada então imposta pelo mundo elitizado, branco, de tradição europeia dominante. O que se percebe é que a tensão instaurada então, e constituinte daquela historicidade típica, acabou por gerar a maneira característica de pensar e questionar o cotidiano.

A construção de poética nova, fincada na tradição ancestral negra do uso do ritmo sincopado e, também, no sistema tradicional de ensino afro, que educava por meio de ditos populares cantados (SODRÉ, 2007, p. 44), é atribuída a Noel Rosa¹⁰ (que, aliás, era branco e de classe média). Apesar de calcada na tradição negra, Noel ressignificou a manifestação estética, que, atemporal, pôde ser lançada a um futuro indistinto, o que propiciou a instauração de um discurso fundador, de agudo sentido resistivo, indagador, reflexivo, adequado a formatar o samba, gênero e ritmo, como veículo de novas formações ideológicas e discursivas, apropriadas a incorporar o pensamento sincopado e a filosofia de botequim.

Por discurso fundador, que, neste trabalho, remete a filiação musical ao estilo poético inaugurado por Noel Rosa, utilizo do conceito elaborado por Eni Orlandi (2003), qual seja, a “instauração de uma nova ordem de sentidos” (ORLANDI, 2003, p. 13). Aquele discurso que “cria uma nova tradição, [...] re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra” (Ibid.). Com isso, “o sentido anterior é desautorizado. Instala-se outra ‘tradição’ de sentidos que produz os outros sentidos nesse lugar. Instala-se uma nova ‘filiação’” (Ibid.).

Vale dizer que muitos outros grandes sambistas trilharam (e alguns, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, ainda hoje trilham) as veredas do pensamento popular que indaga a existência da vida comum, servindo-se daquela mesma memória discursiva que se construiu sobre o discurso fundador inaugurado por Noel Rosa. Observe-se que, por memória discursiva, adotados o entendimento segundo o qual ela é “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2015a, p. 29). Ou seja,

Ele [Pêcheux] define este [o interdiscurso] como memória discursiva, o já-dito que torna possível todo o dizer. De acordo com este conceito, as pessoas são filiadas a um saber discursivo que não se aprende, mas que produz seus efeitos por intermédio da ideologia e do inconsciente. O interdiscurso é articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: algo significa antes, em outro lugar e independentemente. As formações discursivas, por sua vez, são aquilo que o sujeito pode e deve dizer em situação dada em uma conjuntura dada. O dizer está pois ligado às suas condições de produção. Há um vínculo constitutivo ligando o dizer com a sua exterioridade (ORLANDI, 2005, p. 10).

¹⁰ Noel de Medeiros Rosa (Rio de Janeiro, 1910-1937), compositor, cantor e violonista. Nascido no bairro de Vila Isabel, onde sempre viveu e morreu precocemente, com apenas 26 anos e meio, de tuberculose. De família de classe média, chegou a estudar medicina, abandonando o curso para se dedicar à canção e à boemia. Por sua maneira questionadora de composição, foi alcunhado de Poeta da Vila e de Filósofo do Samba (ALBIN, 2006, p.647-648).

É ao produto no real (ou seja, a produção de sentidos) dessa maneira sincopada de materializar o pensamento, ou a prática de filiação, que tenho chamado de “filosofia de botequim” (ROMANELLI, 2015b, p. 20). Nem todo samba malandro é veículo dessa “filosofia de botequim”, mas toda “filosofia de botequim” é veiculada por um samba malandro, ou seja, um samba que veicula múltiplos sentidos, ou, atualizando-se, um “samba-duplex”¹¹. Por isso, é de significativa importância a percepção segundo a qual “a MPB [Música Popular Brasileira] no Brasil desempenha um papel particular que se poderia aproximar daquele de uma filosofia popular, lugar em que se trabalham identidades, em que se concebem traços importantes do consenso social etc.” (ORLANDI, 2015b, p. 99).

2. Por que Ataulfo Alves?

De tais pensadores populares, um dos que trazem em sua poética formações discursivas escoradas em expressivo número de ditos, transformados em “voz do povo”, foi o negro, profissionalmente remediado, mas sempre pobre, da “pequenina” Miraí, na Zona da Mata mineira, Ataulfo Alves¹².

Por isso, de forma específica, mostrarei que o sambista, compositor e cantor negro, Ataulfo Alves, um dos ícones do samba no período da chamada “era de ouro da música brasileira” (entre a década de 1930 a meados da década de 1950)¹³, aderindo à resistência do “mundo do Samba”, aplicou, eficiente e adequadamente esse atributo, o “pensamento sincopado”, na canção brasileira, e, com isso, criou obras que, além do relevante valor artístico e cultural, manteve diálogo estreito com o discurso de resistência da tradição africana. Isso, porque, a resistência do samba é, também, uma ação para “resgatar uma tradição mais antiga, ‘a resistência persistente, e em contínua evolução, dos povos africanos à opressão’” (SILVA, 2016, p. 28). Para isso, destacarei, em sua vida e obra, traços da memória discursiva adquiridos na historicidade típica e que deixam transparecer sentidos que, ao compor melodias ou elaborar letras das canções, o vinculam à malandragem do samba carioca, materializados no silêncio e na resistência que alimentavam indagações e denúncias existenciais de um mundo culturalmente rico, mas submetido a políticas cruéis de opressão, discriminação, perseguição, maus-tratos e descaso.

¹¹ “Samba-duplex” foi o termo utilizado por Chico Buarque, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, para se referir ao samba de múltiplos sentidos, na entrevista concedida ao jornalista Mário Prata (PRATA, 1974).

¹² Ataulfo Alves de Sousa nasceu em Miraí, MG, em 02 de maio de 1909, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 20 de abril de 1969.

¹³ Expressão cunhada pelo radialista Renato Murce (FENERICK, 2005, p. 57).

A escolha do sambista não é vã, e isso porque, em primeiro lugar, nem todos os grandes sambistas que lhe eram contemporâneos – e que, portanto, também participaram da formatação do samba na “era de ouro” –, mesmo usando fartamente a síncopa em suas composições, fizeram de suas obras suporte veiculador do pensamento sincopado, voltado para a denúncia e crítica do cotidiano miúdo e oprimido do mundo do Samba. Em segundo lugar, porque insistentemente se atribuiu, e ainda hoje se atribui, a Ataulfo, comportamento de “bom mocinho”, sempre alinhado aos poderes políticos institucionais e governamentais. Os motivos seriam as diversas canções que demonstravam enaltecer o trabalho, como assim bem o queria o poder político central, e as que elogiavam os governantes, além do fato de Ataulfo ter sido próximo de Getúlio, de Juscelino e de Jango e de ter lidado, com sabedoria e eficiência, na política de direitos autorais.

O que, no entanto, me parece ter ocorrido é que o compositor se viu, em busca da integração, como negro, na sociedade de classes, dominada por brancos, preso à circularidade de um processo comum e também resistente, que pode ser assim explicado:

o “negro” pode tentar assumir os papéis sociais inerentes ao *status* adquirido. Então, descobre as “manobras” ou as “maquinações” de pessoas (“brancas” ou “negras”) empenhadas em “deturpar suas intenções” ou em “sabotar seus interesses”. Leva os primeiros choques. Mas aprende que “tem de possuir sua política”. Nesse ponto, não só descobre que precisa “agir com a cabeça”; já sabe, por experiências amargas, que “quem não cuida de si, se dana todo” (FERNANDES, 2014, p. 396. Destaques e aspas do original).

Daí, no caso específico de Ataulfo, entendo que se viu, pressionado sob tal conjuntura, a se deslocar, em seu ajuste e busca de se estabilizar na cidadania, em direção à resistência própria do samba malandro, valendo-se de sua reconhecida aptidão artística e da rica musicalidade que lhe era natural. Posição na qual se fixou e bem representou. Entendo, ademais, ter adequadamente problematizado, na pesquisa, pela análise dos recortes apresentados, o discurso resistente de Ataulfo que “alfinetava”, quando necessário, o sistema oficial, usando das habilidades e mestria características do bom “pensamento sincopado”, veiculando, de forma irônica e/ou questionadora, legítima filosofia de cotidiano e, portanto, pelas características próprias da resistência do mundo do Samba, verdadeira “filosofia de botequim”. Por outro lado, discursos daquela historicidade típica apontam para formação discursiva que atribuía ao compositor o adjetivo “mineiro”, ou seja, dotado de mineiridade, que se utilizou de tal qualificante no seu estilo de compor, interpretar e conduzir seu fazer artístico.

3. Por que “samba malandro”?

Por tudo isso é que iniciarei demonstrando que há a linguagem singular no discurso geral do Samba, segundo a tradição negra – e, por consequência no gênero samba posteriormente praticado – dependente dos ritmos negros ancestrais, moldada pela síncopa que lhes é característica, e que materializou, no mundo real, sentidos de resistência e contestação às duras condições de vida dos ex-escravos, descendentes, nativos e pobres – e que, de maneira geral, se lançou e se fixou no imaginário nacional, por meio de flertes com reflexões filosóficas sobre a vida miúda cotidiana, mesmo porque “entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra” (SODRÉ, 2007, p. 67).

A síncopa, por ser um ato vocal e musical, naturalmente usada na tradição negra, é, pois, o elemento que direciona e determina a produção de sentidos no gingado malandro do samba, sentidos esses que persistem produzindo efeitos ainda hoje, tanto na canção popular, como na vivência do brasileiro. Tais efeitos de sentido sugerem algumas marcas que emergem nas canções de Azael Alves, como se apontará no decorrer deste trabalho.

Quando necessário, para elucidação, lanço mão de alguns termos distintivos, que denotam fases de transformações do samba, como gênero musical urbano e carioca, nem sempre coincidentes com os termos adotados por pesquisadores, estudiosos, repórteres, jornalistas, músicos ou pelo uso coloquial¹⁴.

Tais distinções, em alguns momentos, se mostram úteis como sinalizadores dos caminhos trilhados pelo samba, em direção ao samba malandro, polissêmico, tais como “samba de patente”, aquele que se formou nos núcleos negros da cidade (região da Praça Onze de Junho), de influência dos negros e descendentes migrantes da Bahia, tinham autoria e eram registrados; “samba tradicional”, o ritmo que se praticava nas rodas de samba e de batuque tradicionais, principalmente nos morros, com forte influência dos ex-escravos e descendentes, que tinha um batido mais próximo das raízes africanas; o “samba batucado”, a transformação do samba tradicional em samba com características mercantis, mas ainda com forte influência da tradição do morro; “samba de sambar do Estácio”, uma nova maneira de ritmar e compor, moldada pelos sambistas do Bairro do Estácio de Sá, meio caminho, “mestiçado”, entre morro e cidade¹⁵.

¹⁴ Lopes e Simas (2015, p.254-271) apontam para nada menos que 47 denominações derivadas do gênero e subgêneros do samba.

¹⁵ A divisão entre samba de morro e samba da cidade causou uma celeuma só aplainada pelos tempos de Noel Rosa. Tratei do tema, com olhar mais acurado, em “Rio: uma cidade dividida pelo samba” (ROMANELLI, 2015a, p. 171-173)

Esta última formatação do samba é a que se tornou definitiva, constituindo-se em gênero musical típico da nação e permitindo, inclusive, os desfiles elaborados das escolas de samba, que só surgiram após seu aparecimento. O samba do pessoal do Estácio também permitiu o aprofundamento e a complexidade maior da malícia gingada trazida do lundu¹⁶ e deu, portanto, chance ao aparecimento do samba malandro, do pensamento sincopado e da filosofia de botequim, tecedura que é a meta a que se lança este trabalho.

Foi a partir do “samba de sambar”, absorvidas influências culturais (em geral) e musicais (em especial), que o tronco principal do samba urbano carioca se engalhou pelos diversos subgêneros, em múltiplas divisões e subdivisões que se nos apresentam e se multiplicam até os dias de hoje, sendo os provavelmente mais significativos os conhecidos como samba de raiz, samba sincopado, samba de breque, samba-canção, samba-enredo (ou de enredo), bossa-nova e as diversas variações do pagode. Anterior a ele, prevaleciam o samba de roda, o partido-alto, o batuque e o “samba amaxixado”¹⁷.

A identificação da palavra “samba” a uma maneira de tocar ou compor, ou a um gênero musical, foi reconhecida a partir do final do ano de 1916, mais precisamente de novembro daquele ano, quando Donga (Ernesto dos Santos) registrou junto à Biblioteca Nacional, a primeira partitura da melodia de uma canção identificada como “samba carnavalesco”, ou seja, a canção “Pelo telefone”¹⁸. Antes desse marco, a palavra identificava reunião festiva e social daquele que chamo de “mundo do Samba”. A tais reuniões se dava o nome de Samba¹⁹, “roda de samba” ou “roda de batuque”, ou “pagode” (dependendo de certas peculiaridades e finalidades dos encontros)²⁰. Os ritmos ancestrais que influenciaram Donga a “montar”²¹ a

¹⁶ Gênero brasileiro de música e dança, de tradição africana (LOPES; SIMAS, 2015, p.177), sincopado, em grande evidência entre os séculos XVII e XIX, considerado um dos precursores do samba, teve, em suas variantes de maior aceitação, o uso “amalandrado” e sensual da poética, como resistência e denúncia, realçando sobremaneira o erótico, no que pôde ser chamado de “erotismo atrevido” (RENNÓ, 2007, p. 2; LIMA, 2010, p. 20 et seq.).

¹⁷ Uma evolução do maxixe – ritmo anterior ao samba e tido como um de seus precursores – e que foi reconhecido como o samba inicial, a partir de “Pelo telefone” e até o surgimento do “samba de sambar”.

¹⁸ Anotam-se cerca de uma outra dezena de canções gravadas anteriormente a “Pelo telefone” em que se apontava, como gênero, a palavra “samba”. No entanto, “Pelo telefone” é um marco do surgimento de um ritmo típico, registrado perante a Biblioteca Nacional em primeiro lugar e que, constituindo-se um grande sucesso de carnaval, tornou a palavra definitivamente sinônimo de gênero musical, definindo o marco primeiro do “samba de patente”. Essa é uma posição unânime no cânone da canção popular brasileira (ROMANELLI, 2015b, p. 58-59).

¹⁹ Que grafo, no correr do trabalho, com iniciais maiúsculas, para distingui-lo do samba como gênero musical.

²⁰ As rodas de samba tinham objetivos mais abrangentes, de socialização, aconselhamento, festa gastronômica, musical, dançante, esportiva etc., enquanto as rodas de batuque eram mais restritas à produção rítmica com danças e disputas de “pernadas” (um provocador e um provocado disputavam, à base de pernadas, quem derrubaria o outro). Muitas vezes, dentro da roda de samba, acontecia a roda de batuque. Existiam, também, reuniões apenas festivas, gastronômicas, musicais e dançantes, que eram chamadas de “pagode” (ROMANELLI, 2015b, p. 35; 38).

²¹ Porque também é unanimemente reconhecido que “Pelo telefone”, tanto em melodia como em letra, é montagem de temas anteriores praticados em reuniões musicais (rodas) e que foram cooptados tanto por Donga como por Mauro de Almeida (em cartas escritas por este último, publicadas, respectivamente, nos jornais “A Notícia”, de

canção “Pelo telefone”, com letra do jornalista Mauro de Almeida, cognominado “Peru-dos-pés-frios”, foram, principalmente, o choro brasileiro (então, já de complexa harmonia, ritmo rico e bela melodia)²² e o gingado do maxixe, enquanto a malícia típica (que daria oportunidade ao aparecimento do samba malandro) provavelmente veio do lundu, mas influenciado pelo sistema africano de ensino que se dava por meio de cantos e ditos de sabedoria ancestral.

O corpus recortado neste trabalho é constituído de algumas canções de Ataulfo Alves que evocam elementos discursivos que denotam a filiação, o assujeitamento²³, do compositor e intérprete, ao discurso da resistência materializada pelo samba malandro, apontando-se, dentre outras que serão visitadas no desenvolvimento do trabalho, as canções “Leva, meu samba”, “Meus tempos de criança”, “Ai, que saudades da Amélia” e “Laranja madura”. Importante realçar, no entanto, que a noção de recorte, para fins de análise, é característica da AD, ou seja, “a noção de recorte (que [...] desloca a de segmentação) é a operação que representa a maneira de instaurar a pertinência, a relevância. A relevância se faz no texto enquanto este é a unidade, a totalidade que organiza os recortes” (ORLANDI, 2011a, p. 172). Assim, o termo deverá ser entendido no correr de todo este trabalho.

Tomei o samba malandro como base das pesquisas já que, desde aquelas que empreendi ao cumprir o Mestrado (junto à UNINCOR), o tema se me demonstrou de relevante interesse. Em primeiro lugar, porque a poética típica e sua respectiva maneira dúbia, contundente, resistente, às vezes irônica, de dizer nos entremeios de falas habituais e previsíveis, me pareceu fascinante e irresistível. Depois, ao conseguir observar esse momento discursivo (que constituiu o discurso *sobre* o samba malandro), que, só se apresenta, pela sua própria essência malandra, fluídico e oblíquo, que se dá a ver apenas de soslaio, atraiu, por intrigante, minha curiosidade e a sede de me inteirar sobre fato de farta riqueza social e histórica. Por fim, percebi que os desvãos da historicidade do Samba, em seu aspecto resistente e malandro, escondem um universo peculiar que, ao ser encarado, se abre ampla e infinitamente em direção a novo entendimento da história, do mundo e da vida brasileiros: é um manancial inesgotável, com divisas inatingíveis.

24 de janeiro de 1917, e “O Paiz”, de 15 de fevereiro de 1917, retomadas por pesquisas de Flávio Silva, Mauro confessava ter apenas “arreglado” as estrofes da canção, que já “andaram por aí no canto popular” (SILVA, 1976, p. 2-3).

²² O próprio Donga era um dos componentes do grupo “4 Ases”, junto com Pixinguinha, músico, compositor, intérprete-instrumentista, considerado a principal figura do nosso “chorinho”.

²³ Entende-se “assujeitamento”, no correr do trabalho, nos moldes da AD, segundo teorização de Orlandi: “A forma-sujeito histórica que corresponde à da sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. Essa é a base do que chamamos assujeitamento” (ORLANDI, 2015a, p. 48).

No entanto, tamanha grandiosidade não desperta sequer uma parcela da atenção acadêmica que faz por merecer. Os tímidos fantasmas que fogem pelo pequeno átrio que dá acesso a tão imenso espaço, não são suficientes para despertar interesses mais profundos de muitos, senão de uma pequena parcela de pesquisadores. A mim, o contato com a visão desse universo me comoveu, me encantou, me atraiu e me aceitou como, dentro de tal pequena parcela, discípulo singelo, mas definitivamente enredado por sólido interesse.

Sob essa motivação, me empenhei, já na dissertação de mestrado, em pesquisar tal fonte, permitindo-me chamá-la pensamento sincopado, aquele que construiu e sustentou o samba malandro, e a seu desenlace material, de filosofia de botequim. Meu estudo e empenho acadêmicos persistem desde então, já me propiciando não só a publicação da dissertação, como uma série de outros artigos, sempre caminhando pela polissemia e dubiedade do samba malandro, publicados em revistas ou em livros. E persiste, espero que firmemente, na pesquisa atual, que dá amparo a este trabalho.

4. Os instrumentos teóricos discursivos mobilizados

Para o desenvolvimento analítico do discurso que se incrusta no cerne da tese, disponibiliza-se, basicamente, os dispositivos teóricos da AD proposta pelo filósofo francês Michel Pêcheux, muitas vezes chamada de AD de linha francesa, já que Pêcheux “é o fundador da Escola Francesa de Análise de Discurso” (ORLANDI, 2005, p. 10), com o desenvolvimento que lhe foi aposto pela linguista brasileira Eni Puccinelli Orlandi, na teorização e ampliação de sua obra (ORLANDI, 2012a, p. 37-49).

Dentre tais dispositivos teóricos, e de algum outro, encontrados nas pesquisas de estudiosos da língua e do discurso, necessariamente terão de ser acessados aqueles que tratam da Ideologia²⁴ e das formações ideológicas (PÊCHEUX, 1995, p. 146) que conformaram a resistência do mundo do Samba, do sujeito sambista e de seu assujeitamento à “filosofia de botequim”. Ou seja, “o sujeito, constituído pela sua relação com a linguagem e interpelado pela ideologia, [que] individua-se pela articulação simbólica e política produzida” pelas artimanhas

²⁴ A palavra, sempre que se referir à Ideologia em geral, ou seja, aquela que se alheia à história, como exposto por Pêcheux, absorvendo teorização de Althusser, assim como ele mesmo o faz, e que eu entendo como aquela que é vista, quando possível, apenas em seu aspecto subjetivo, será grafada com inicial maiúscula, para melhor distingui-la das ideologias localizadas, históricas, ou formações ideológicas (sujeitas à historicidade e que se materializam pelo discurso), tratadas, pela necessidade do texto, sob a palavra “ideologia”, aqui, sempre com inicial minúscula. Isso porque: “enquanto ‘as ideologias têm uma história própria’ uma vez que elas têm uma existência histórica e concreta, a ‘Ideologia em geral não tem história’, na medida em que ela se caracteriza por ‘uma estrutura e um funcionamento tais que fazem dela uma realidade não histórica, isto é, *omni-histórica*, no sentido em que esta estrutura e este funcionamento se apresentam na mesma forma imutável em toda história [...]” (PÊCHEUX, 1995, p. 151).

oficiais do “Estado, seja pelas Instituições, seja pelos discursos que este engendra e administra” (ORLANDI, 2016a, p. 10) no processo de tentativa de submissão do mundo do Samba.

Também faço uso daqueles dispositivos que tratam da língua e seu funcionamento, no movimento resistente do samba, e da linguagem quando veiculada no sentido de apontar para o “pensamento sincopado”, como acontecimento discursivo; do silêncio que o mundo do Samba incorporou à sua voz buscando produzir sentidos de resistência, ou quando se viu silenciado por aparatos de poder (os Aparelhos Ideológicos de Estado, nos termos usados por Althusser [1992, p. 67 et seq.]), por meio de silenciamento justificador dos atos de resistência e do surgimento da maneira típica de compor, ritmar e cantar. Para tanto, não há, ainda, como não se mergulhar, ainda que não muito profundo, nos conceitos de memória, memória discursiva, formação discursiva e outros.

De relevante importância é, também, o encontro da memória discursiva, dentro de sua historicidade, pois é por meio dela que se traz à tona a tradição imemorial negra, com as contradições que o processo de silenciamento impôs, bem como dos efeitos do político, visto como conflito (ORLANDI, 2007, p. 300), onde se instaura a ruptura, que se materializava nos movimentos do samba, deixando vislumbrar a sua raiz negra, sofrida e africana, e seu movimento em oposição ao sistema oficializado, elitizado, economicamente bem sustentado, dominante e europeu (culturas ainda em choque, já que “a formação e a consolidação do regime de classes não seguiram um caminho que beneficiasse a reabsorção gradual do ex-agente do trabalho escravo” [FERNANDES, 2014, p. 568], o que ampliava a divisão dos sentidos e, portanto, o efeito do político²⁵).

Como o cerne da análise é o encontro da autoria da linguagem “sincopada” em Ataulfo Alves, apontando para o discurso do samba malandro, nos recortes de sua obra, o “pensamento sincopado” e a “filosofia de botequim”, naturais da resistência de que foi voz o samba malandro, passa-se por aqueles mecanismos concernentes às derivas de sentidos, concernentes aos processos metafóricos que foram a alma de uma linguagem polissêmica, autenticando o discurso malandro e o pensamento sincopado. Tal forma de pensar e organizar o discurso é a que advém da discrepância causada no movimento do pré-construído sobre o sujeito interpelado ao enunciar, como apontado por Pêcheux (1995, p. 156), quando ele, sujeito, ao invés de a ela, discrepância, se submeter por ignorância, a “apreenda por meio de sua agudeza de ‘espírito’”,

²⁵ “O político compreendido discursivamente significa que o sentido é sempre dividido, sendo que esta divisão tem uma direção que não é indiferente às injunções das relações de força que derivam da forma da sociedade na história” (ORLANDI, 1998a, p. 74 [n. de Rodapé]).

o que lhe propicia “construir” sentidos, como faz o samba malandro, fato análogo ao que faz com que

um grande número de brincadeiras, anedotas, etc., são, de fato, regidas pela contradição inerente a essa discrepância; elas constituem como que sintomas dessa apreensão e têm como sustentáculo o círculo que liga a contradição sofrida (isto é, a “estupidez”) à contradição apreendida e exibida (isto é, a “ironia”) (Ibid.).

Portanto, atraindo tão veementemente a este estudo o mundo do Samba e do samba gênero, e suas adaptações ao discurso resistente, não se pôde esquecer, desde as preliminares da pesquisa, que a absorção da historicidade se faz vital ao trabalho já que o “discurso em si não diz nada, pelo contrário, é necessário chamar atenção para os diferentes discursos que são produzidos acerca de um mesmo tema, e notar que da confluência e da intersecção destes é que um acontecimento pode surgir” (COUTO, 2011, p. 2).

Essa complexidade de relações discursivas no mundo do Samba confluuiu para o samba malandro, que melhor nos interessa, até como técnica de composição usada pelos que miravam a resistência cultural e a filosofia do cotidiano, como armas de denúncia e crítica. Afinal, os discursos do samba malandro, assim como os discursos em geral, “não estão de forma alguma presos a uma ou outra cadeia de enunciados. Eles estão no fluxo, são de passagens [...] é preciso que se procure o movimento, o turbilhão da linguagem que se expressa na liquidez” (Ibid.).

Observe-se que o sentido de liquidez já está funcionando na própria palavra “discurso”. Por isso que, ao tratar do discurso sobre o samba malandro, procuro acompanhar os movimentos, produtores das derivas, que conduziram, pela historicidade, o discurso. A palavra discurso “tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (ORLANDI, 2015a, p. 13). E, afinal, na Análise de Discurso o que se busca é “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (Ibid.).

5. Relevância do tema

O samba, gênero musical cuja formatação primeira é atribuída a Donga, descendente de baianos e de escravos, com as alterações que lhe foram impostas, por volta de 1927, por um grupo de sambistas do bairro do Estácio de Sá, capitaneados por Ismael Silva, Alcebíades Barcelos (o “Bide”), Rubens Barcelos (o “mano Rubens”), e que passaram para a história da

canção brasileira como o “Pessoal do Estácio” (LOPES; SIMAS, 2014, p.124), esconde, sob o gingado alegre e aparentemente descompromissado do ritmo, o discurso que denuncia uma história de perseguições, opressões, inferiorização racial, discriminação ética e social, sonegação econômica e desculturação e, por consequência, também da correspondente contrapartida, sob a forma de resistência. Afinal, quando se foca a crítica da ideologia ou da política pública, “para toda ação existe uma reação igual e oposta”, como expressa a terceira lei de Newton (que se pede vênica para declará-la válida no modelo discursivo ora apresentado).

Vê-se, pois que não é por casuísmo que o samba foi elevado à condição de gênero musical típico do Brasil e que é tratado, pelos historiadores em geral, como um dos elementos da identidade nacional brasileira. O discurso do samba interveio profundamente no pensamento nacional, nos costumes do país, na construção social e na Língua aqui falada. É um veio inesgotável de interesse científico, ainda pouco explorado, sempre aberto a um incontável número de pesquisas nas mais variadas áreas de estudo. O mundo do Samba é uma rica convergência de “fenômenos sociais percebidos em determinado momento como importantes [...], cujo estudo é [deve ser] considerado necessário por um conjunto de pesquisadores” (MAINGUENEAU, 2017, p. 50). Por isso, no meu entender, a pesquisa realizada, encontra e demonstra marcas de sentido no discurso do “mundo do Samba”, textualizado por letras de canções que apontam para o chamado “samba malandro”, fruto do “pensamento sincopado”.

Exemplo é o Samba (como coletânea de composições) de Ataulfo Alves. Nele, vamos perceber, ainda que, grande parte das vezes, significativamente velado, um significativo encontro da dialética malandra de resistência com a canção popular, usando, farta e intencionalmente, múltiplos efeitos de leitura (polissêmicos, portanto), muitas vezes irônicos, mas sempre folhetins de denúncia e crítica ao pesado sistema de opressão econômica, social e política a que foram submetidos (e ainda o são) os habitantes do mundo do Samba. Para tanto, Ataulfo metaforizou o cotidiano por ditos populares, por “frases de efeito”, por construções irônicas, sempre manipulando com habilidade o uso da língua como sistema coletivo de fala, como instrumento de resistência específico de um povo (os pobres em geral e os negros em especial) que se comunicava por jargões e termos típicos. Portanto, há em suas enunciações as características adequadas para se extrair a presença do “pensamento sincopado” do qual fez largo uso, materializando-o em autêntica “filosofia de botequim”.

Outra observação se faz indispensável, como preâmbulo ao desenvolvimento da tese. Como já o disse, o mundo do Samba é um universo difícil de ser palmilhado em toda sua extensão. O discurso sobre o samba malandro, tomado como ritmo, melodia, harmonia, letra,

interpretação e arranjo – canção popular que se presta à resistência daquele mundo no embate contra severas e opressivas políticas de perseguição, impedimentos e discriminação e desculturação raciais – se abre em gradiente quase infinito de possibilidades analíticas. Este trabalho tem a pretensão de imergir em uma mínima parcela dessas possibilidades, e o faz tomando como base apenas recortes de algumas letras de canções e, além disso, de um mesmo compositor. Isso obriga a que muitas outras possibilidades sejam necessária e inexoravelmente silenciadas.

A malandragem do samba, a que o trabalho se refere, não repousa somente em trechos textualizados das letras. Muito pelo contrário: os demais elementos, como o ritmo, a melodia, o arranjo, a execução, a interpretação, são valiosos, são estruturas de inafastável importância para que o acontecimento seja adequadamente visualizado. Falar do samba, gênero musical, principalmente pelo invocado uso da síncopa, indispensável ao pensamento malandro, sem os contatos auditivos, táteis, visuais e emocionais, que também o compõem, é praticar reducionismo absurdo. É como se se pretendesse encontrar toda a complexidade do discurso religioso em um único exemplar do folhetim semanal da igreja. Isso, sem se considerar que o gestual – e, portanto, o discurso que se reforça corporalmente – é fundamental não só na dança, no canto e na execução das canções, como, também na vivência cotidiana do mundo do Samba. É um apelo trazido pela tradição negra de distantes terras africanas, reforçado na resistência à escravidão, nestas paragens.

A complexidade é tamanha que, na interpretação cantada, o cantor se desdobra do indivíduo que é, para o narrador que fala, e daí para o sujeito malandro que nele se oculta, como o militante que resiste e ataca acusando, sem se descurar de que é, ainda, o sujeito que goza no samba pois sofre na vida e o samba é seu único refúgio. Quando a fala, como forma de expressar-se, compõe o discurso, é elemento de exponencial potencialização, pois, no caso, como esclarece Souza (2014, p. 205), “além de ostentar sua identidade irredutível, o indivíduo fica, pela voz, condenado a ser sujeito de certo discurso”. Isso, porque, “a modulação vocal, com tudo que comporta de prosódia e musicalidade, é fator constitutivo do discurso” (Ibid., p. 207). Afinal, se “na escrita o que se perde é o corpo, [...] na transcrição da fala é o corpo como movimento vocal que se perde” (Ibid., p. 204). “A própria voz é um gesto e tem sua historicidade, sua singularidade” (ORLANDI, 2012a, p. 17 [em N.R.]).

A situação se complexifica ainda mais quando à voz se agrega toda a possibilidade enunciativa do corpo, que se deixa ao ritmo e enuncia no balançar e no gestualizar, como acontece com a canção em geral e o samba em especial, sem se esquecer que, em qualquer

canção “a *performance* vocal não remete nem para o conteúdo, nem para a pessoa que canta, mas para o sujeito que se faz enquanto canta” (SOUZA, 2009, p. 140). Ou seja, para o sujeito sambista malandro, que participa, ainda que de forma não consciente, da resistência levada adiante pelo samba, dependendo de qual(quais) formação(ções) discursiva(s) em que se inscreve e qual(quais) formação(ções) ideológica(s) o assujeita(m). Não é a pessoa do compositor ou do cantor, ou mesmo do narrador, que se apresenta, mas uma espécie de “incorporação” do discurso malandro e resistente. Por isso, para a análise discursiva mais apropriada, dever-se-ia voltar a atenção também para a escuta da interpretação, fazendo contato com o traço da singularidade do cantante “que só se constitui no tempo em que canta” (Ibid., p. 142), além de se envolver com a percepção física e emocional dos demais elementos musicais e corporais da canção, o que é impossível. Portanto, de qualquer forma, à percepção analítica sempre faltará, no correr do trabalho, a maior parte dos suportes de sustentação do discurso malandro do samba resistente.

A tese a que aqui se introduz está desenvolvida em três capítulos, cada um deles dividido em três subcapítulos. O primeiro capítulo, sob o título de “Samba: discurso e ritmo”, trata do dispositivo teórico que se entendeu adequado à análise discursiva dos recortes textuais do *corpus*, em que predomina o discurso do samba malandro, matriz do pensamento sincopado e gerador da filosofia de botequim.

O segundo capítulo, titulado “Ataulfo: discurso em ritmo de samba” se volta ao deslinde de quem foi o homem e sambista Ataulfo Alves, dentro de seu momento histórico e sociocultural típico, ou seja, na historicidade em que se constituiu sujeito de samba e, principalmente, do samba malandro, sem se esquecer de sua apontada mineiridade e da nostalgia que ela trouxe, como elemento fundador de sua obra, ao samba.

Por fim, o terceiro capítulo, “Ataulfo: o discurso mineiro no samba malandro carioca”, observa, com mais precisão, o dispositivo analítico. O *corpus* da análise é o recorte feito sobre as letras das canções “Meus tempos de criança”, “Ai, que saudades da Amélia!” e “Laranja Madura.

Feitas tais considerações preliminares, percussão aquecida, caímos no samba malandro, sincopado, filosófico de Ataulfo Alves, o malandramente “bom mocinho” mineiro, nostálgico, que fez história no mundo do Samba.

CAPÍTULO 1 – SAMBA: DISCURSO E RITMO

O homem está “condenado” a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.

(Eni Orlandi, 2015b)

Este capítulo trata do dispositivo teórico aplicado à análise discursiva do samba, principalmente do discurso do samba malandro, matriz do pensamento sincopado e gerador da filosofia de botequim. Subdivide-se em três itens. No primeiro deles, intitulado “Araulfo Alves: mineiro assujeitado ao discurso do samba carioca”, coloca-se sob foco o sujeito sambista, segundo os moldes de composição adotados por Ataulfo Alves.

O segundo tópico, “O discurso do Samba: língua e linguagem do ritmo e da síncopa”, mostra como o mundo do Samba criou uma língua peculiar e utilizou de linguagens persuasivas para expressar-se fora de seu confinamento cultural a ponto de ter exercido influência significativa na personalidade brasileira e, também, no falar brasileiro.

O terceiro item, sob o título “Ideologia e política: construindo o discurso do samba”, revisa como o discurso de e sobre o mundo do Samba, fruto do funcionamento de formações discursivas da tradição negra, se impôs à cultura de elite do país, tornando-se estofado dos mais diversificados discursos, adentrando-se tempo adiante e mantendo-se, ainda hoje e às vezes de maneira silenciada, presente em grande parte do cotidiano brasileiro. A seu turno, os conflitos representados pelo choque entre conceitos fundadores da “filosofia de botequim”, ou seja, entre a tradição do mundo do Samba, a oportunidade de se fazer do samba o gênero musical nacional e os interesses dos poderes dominantes, mostra a riqueza dos efeitos de sentido que brotam desse embate cultural.

1.1. Ataulfo Alves: mineiro assujeitado ao discurso do samba carioca

Ataulfo Alves, em sua obra cancionista, foi um dos mestres na produção de sentidos de resistência no samba, utilizando-se do estilo comumente chamado de “samba malandro”. Sua canção desperta, ao lado de muito interesse, grandes polêmicas. Em sua obra percebe-se a simbiose adequada dos efeitos simbólicos e políticos que permitem o surgimento de uma estrutura composicional e interpretativa que denotam os efeitos da malandragem no samba, ou

seja, na fala malandra do samba, motor do samba malandro, resultado da sua inscrição ideológica como sujeito de linguagem e na linguagem, portanto, no político, já que “ser sujeito de e estar sujeito à linguagem significa se inscrever no político” (MASSMANN, 2018, p. 41).

Tomando-se como norte “que a condição inalienável para a subjetividade é a língua, a história e o mecanismo ideológico pelo qual o sujeito se constitui” (ORLANDI, 2015c, p. 55), há de se observar que o *start* criativo do artista-sambista malandro é peculiar. Traz uma memória discursiva que o permite recriar, pela composição do samba e, principalmente, pela elaboração das letras das canções, e pela posterior interpretação, a dura realidade da existência e da historicidade de uma maneira peculiar, individualizada, atraindo, para si, o vórtice criativo que assim o assujeita e o habilita à prática do samba malandro: a partir de sua arte, incorpora uma maneira de resistir às agruras do sistema opressor, ainda que transversalmente, por linguagem que dá oportunidade a múltiplos e variados sentidos. Por isso que o malandro do mundo do Samba não é o mesmo sambista que “malandreia” por meio do samba. Se aquele não tem maiores compromissos com a raiz dos males que o subjagam, este trata de questioná-la e denunciá-la por um caminho transversal e eficaz à resistência do mundo do Samba.

Ao se constituir sujeito do discurso do samba malandro, face à ideologia que o interpela, o sambista retoma à individuação, em razão do contato a que é obrigado junto aos aparelhos de domínio do Estado. E é no desvão da ruptura entre assujeitamento e individualização subsequente que se instaura a possibilidade de resistência, com a retomada de formações discursivas que embasam a oposição ao sistema: uma maneira vesga de mirar o comando do poder, processo que assim se desenvolve:

[...] esse sujeito, uma vez constituído, sofre diferentes processos de individualização (e de socialização) pelo Estado. Assim, se temos o indivíduo como ponto de partida para assujeitamento ao simbólico – e, quanto a este assujeitamento o sujeito não tem controle pois ele se passa “antes, em outro lugar e independentemente” – temos sobre esse sujeito processos que o individualizam e que derivam das diferentes formas de poder. E aí as Instituições e o Poder constituído têm um papel determinante. (ORLANDI, 2015c, p. 55).

Tal individualização, no entanto, desloca do previsível, segundo a determinação do Poder constituído, para assumir conflituosamente as formações discursivas que a caracteriza. E o sambista, autor do samba malandro, se individualiza deslocado do sistema, constituindo-se esse deslocamento a resistência ao Poder determinante. Isso é possível porque “uma FD (formação discursiva) não é nem ‘*uma só linguagem para todos*’, menos ainda ‘*a cada um sua*

linguagem’, ‘*linguagens em um todo*’” (Courtine e Marandin²⁶, apud MAINGUENEAU, 2017, p. 86. Itálicos do original). Ou seja, a FD é “heterogênea a si mesma: o fechamento de uma FD é fundamentalmente instável; ele não consiste em um limite traçado de uma vez por todas, separando um interior e um exterior, mas se inscreve entre diversas FDs como *uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica*” (Ibid.). Para a incompleta, porém eficiente, tentativa de se estabilizar os enunciados em torno de uma pretensa e aparente unidade, ou seja, para tentar fugir dos “pontos de deriva possíveis, [dos] deslizamentos que indicam diferentes possibilidades de formulação” (ORLANDI, 2012a, p. 65), princípio que a autora chama de “variança” é que, no discurso, jogam a “função-autor” e “o efeito-leitor”, aquela se colocando como “unidade de sentido formulado, em função de uma imagem de leitor virtual” e este, “como unidade (imaginária) de um sentido lido. [que] atestam que no discurso o que existe são efeitos de sentidos variados, dispersos, descontínuos, sendo sua unidade construção imaginária (onde intervêm a ideologia e o inconsciente)” (Ibid., p. 65-66).

Assim, como a incompletude da língua, do sujeito e dos sentidos (ORLANDI, 2012a, p. 92) provocam as fissuras, os entremeios, os desvãos que possibilitam a “variança”, ou seja, os pontos de deriva, é nos desvãos da individuação e da sujeição do sujeito à língua, que o sambista malandro se constitui autor do samba malandro, e onde, assujeitado, se estabelece, para sustentar sua dúplice posição de artista e de voz resistente do mundo oprimido, na junção de ideologia e inconsciente, pois é “nessa instância que se dão as lutas, os confrontos e onde podemos observar os mecanismos de imposição, de exclusão e os de resistência” (ORLANDI, 2015c, p. 55).

O indivíduo, afetado pela língua, é interpelado como sujeito pela ideologia (ORLANDI, 2007, p. 297), o que “produz a forma-sujeito-histórica que todos somos, ou seja, o sujeito moderno [...], a forma-sujeito-histórica do sujeito moderno é a forma capitalista caracterizada como sujeito jurídico, com seus deveres e direitos e sua livre circulação social” (Ibid.). O sujeito é o ponto nodal onde se entrelaçam as múltiplas possibilidades de funcionamento da língua, pela interpelação ideológica, trazendo, ao textualizar, o discurso em potencial, do campo do simbólico, para o material, no campo do político. O discurso é a maneira de se colocar a língua em funcionamento, isto é, de torná-la real, tangível, material. Isso se dá, na esfera de nossa análise, pela textualização de recortes das letras das canções. Ou seja, nesse caso, o discurso se materializa pelo texto submetido à análise; é pelo texto que ele produz seus efeitos perceptíveis,

²⁶ COURTINE, J.-J.; MARANDIN, J.-M. (1981). Quel objet pour l’analyse du discours? In: CONEIN, B. *et al.* (orgs.) *Matérialités discursives*. Villeneuve d’Ascq: Presses Universitaires de Lille, p. 21-34. [p. 24].

mas é nas posições sujeito (função-autor ou efeito-leitor), que as potencialidades do silêncio constitutivo, da língua e da ideologia ultrapassam a barreira do subjetivo para o materializado, para o real dos sentidos possíveis que “explodem” do discurso.

Observe-se que, neste trabalho, o “real” é eventualmente tomado pelo sentido que se define no senso comum ou na psicanálise como “realidade”, mas, sobretudo e principalmente, pelo entendimento que lhe atribui a AD, sob a perspectiva teorizada por Orlandi (2013a, p. 3), ou seja, aquele que deixa claro que “o real com o qual trabalhamos é o real da interpretação. Que não se demonstra. Mostra-se. Topa-se com ele: o impossível de que não seja assim”. Isso, porque “O sentido não é exato [...]. Em consequência, importa acrescentar: a análise de discurso não é uma ciência exata. É uma ciência da interpretação” (Ibid.).

Por seu lado, o sujeito é visto como o lugar onde o encontro de tais potencialidades desnuda o discurso, ou seja, tanto na posição autor, como na função leitor, o lugar em que o discurso, pela língua, se materializa textualmente nas possibilidades dos sentidos que explodem das interpretações, que naturalmente poderão ser – e serão – múltiplas. Afinal, o sujeito, em AD, afastando-se da teoria psicanalítica, é a “forma sujeito-de-direito”, que “não é uma entidade psicológica, ele é efeito de uma estrutura social bem determinada: a sociedade capitalista” (Orlandi, 2015a, p. 49). E a noção de sujeito tem, por isso, ambiguidade peculiar, que só é compreendida “através de sua historicidade” já que o sujeito, “se determina o que diz, no entanto, é determinado pela exterioridade na sua relação com os sentidos” (Ibid., p. 48). Ou seja, no assujeitamento, que fratura e preenche o silêncio e inaugura o contato com o funcionamento ideológico, é que se pode desconstruir, refazer ou confirmar a produção de sentidos, já que “a ideologia [...] é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer” (Ibid., p. 44).

Todos os discursos se manifestam no real (da AD) por meio de texto(s) (verbal(is) ou não, escrito(s) ou não) de forma a fazer sentido, e a produzir sentidos, quando são interpretado(s) pelo contato com o efeito-leitor. Ligação que é feita pela escrita/leitura da AD, que “liga o texto ao discurso, este às formações discursivas e estas à ideologia permitindo ao analista em primeira instância e, ao seu leitor, em decorrência, acompanhar o trajeto em que se estabelecem os sentidos e os sujeitos pela inscrição da língua na história” (ORLANDI, 2012a, p. 51). Vê-se, pois, que a “ordem do discurso – efeito de sentidos entre locutores – se materializa no texto, materialização de que a organização textual é o vestígio. Passamos, através de mediações, do interdiscurso (memória) ao texto acabado (formulação)” (Ibid., p. 93).

Observe-se que o efeito-leitor, bem como a função-autor, na instauração do processo discursivo, já se constituem pelo próprio assujeitamento. Como movimento concomitante à autoria, o sujeito, de maneira inconsciente e segundo sua inscrição ideológica, “lê” (interpreta previamente) as FDs que se abrem a acesso, segundo sua predisposição ao gesto enunciativo. Ademais, a qualquer momento, nunca se pode esquecer que, por ser ideológica, toda ação humana é interpretável e produz sentidos: se produz sentidos, é ideológica e, assim, como todo discurso se apresenta necessariamente sob um texto que irá permitir a produção ampla de sentidos e é, pois, interpretável, todo discurso é ideológico. E isso faz com que o texto seja tido como “unidade de sentido em relação à situação discursiva” (Ibid., p. 73), porque é “unidade” e “unidade *significativa*” (Ibid.. Itálicos do original): “ao objeto teórico ‘discurso’ corresponde assim o domínio analítico do ‘texto’, constituído pela relação da língua com a exterioridade” (Ibid., p. 74). Ou seja, “como unidade de significação, [o texto] é o lugar mais adequado para se observar o fenômeno da linguagem” (ORLANDI, 2011a, p. 116-117), “pensando-se aqui o texto não como unidade formal, mas pragmática, ou seja, aquela em cujo processo de significação também entram os elementos do contexto situacional. [...] texto e discurso se equivalem, entretanto em níveis conceituais diferentes: discurso é conceito teórico e metodológico e texto é conceito analítico” (Ibid., p. 116).

No entanto, a memória discursiva que se acessa é absolutamente opaca e construída com infinidade de formações discursivas que vão aparecer, ou desaparecer, mesmo contra a vontade do sujeito, no enunciado. Tais (de)formações discursivas aparecem em forma de pré-construídos, lapsos, deslizos, deslocamentos, interdiscursos, intertextualidade, já-ditos, não-ditos, silêncios. É a existência desses elementos não intencionais que causa a ilusão apregoada por Pêcheux como sendo o esquecimento que dá ao sujeito a ilusão de ser o autor de seu discurso e de ter domínio sobre ele. Afinal,

O sujeito se constitui pelo “esquecimento” daquilo que o determina. Podemos agora precisar que a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito): essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apóia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, descrita mais acima, enquanto “pré-constituído” e “processo de sustentação”) que constituem, no discurso do sujeito, os traços daquilo que o determina, são re-inscritos no discurso do próprio sujeito (PÊCHEUX, 1995, p. 158-159).

Por outro lado, a memória discursiva moldada em “novas” formações discursivas permite uma reelaboração das próprias formações discursivas que a integram de maneira a se

deslocarem de sentidos anteriores para sentidos derivados. Isso, conforme expõe Orlandi (2007, p. 296-297), em razão da qualidade, ou falha, metafórica da linguagem, que sempre pode (e vai) produzir outro(s) sentido(s), diverso(s) daquele(s) pretendido(s). A ilusão de transparência é resultado da prática ideológica no sujeito, o que faz com que, “sob o domínio de sua memória discursiva – alguma coisa fala antes, em outro lugar e diferentemente – pensa que o sentido só pode ser ‘aquele’ quando na verdade ele pode ser outro” (Ibid., p. 297). Muitos outros, aliás.

Ora, ao pinçar elementos de múltiplas outras formações discursivas para compor uma, ou algumas outras, pretensamente nova(s), o sujeito que o faz o faz porque está ideologicamente motivado, ou seja, sob “orientação” de várias formações ideológicas nas quais se identificou e pelas quais foi interpelado ao construir o texto, e, ao devolvê-la(s) para a memória discursiva, o faz de forma a permitir seu realce ou esmaecimento e até o estabelecimento de outras formações ideológicas e, em consequência, de alterações, retificações ou ratificações das formações discursivas previamente acessadas.

O sujeito de discurso é histórico e historicamente determinado. Instaure-se ideologicamente na construção discursiva, segundo sua inscrição na historicidade que conforma o discurso. É o palco em que se instaura a prevalência ideológica da classe dominante, no dizer de Pêcheux (1995, p. 144-148), da ideologia (da classe) dominante sobre a ideologia (da classe) dominada. Cada qual por elas interpelados e assujeitados, reconhecendo-as, na maior parte, como “naturais” e “é o que deve ser”.

No caso de nossa pesquisa, temos que o sambista Ataulfo Alves foi interpelado pela memória discursiva do mundo do Samba, de resistência, mas sem ocultar os remanescentes da memória que trouxe consigo, da infância e juventude na distante Miraí, coração de Minas Gerais. Interpelado em sujeito pelas múltiplas formações ideológicas que predominavam nos discursos do Samba resistente focado no samba malandro inaugurado por Noel Rosa, sempre permitiu que fluísse, em suas canções, a nostalgia do cantador mineiro. E enriqueceu a malandragem do samba com sua marca peculiar de “mineiridade”.

1.2 O discurso do samba: língua e linguagem do ritmo e da síncopa

O desate material do discurso se dá pela língua e, no caso da AD, pela língua textualmente convolada. E é de recortes textuais que se extrai o *corpus* de análise. Texto não é discurso, mas sim o meio material que expõe o discurso ao real. É onde se faz a textualização do discurso, expondo-o ao real dos sentidos e, portanto, é onde o discurso se materializa. Além do mais, como peça material discursiva, o texto traz em si reflexos de inúmeros processos e

formações discursivos e, por natural, em hipótese alguma conseguirá exaurir qualquer um deles. Essas são intercessões teóricas que o analista terá que confrontar, até porque, como se vê das palavras de Orlandi (2007, p. 296): “Há um princípio discursivo que diz que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. [...] A materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”.

O discurso se demonstra pela língua no plano da realização material – é na materialização pelo texto que o discurso se faz acontecimento, expõe seu potencial de construção de sentidos. Ou seja, o sujeito, interpelado pela ideologia, a traz ao mundo da materialidade passando pelo discurso, mas o discurso só se faz visível, material, no texto e, este, por meio da língua. Por isso, em AD, o texto é pensado como “unidade de análise” (ORLANDI, 2012a, p. 12; 2011a, p. 229), e o “objetivo da análise de discurso é descrever o funcionamento do texto [...] sua finalidade é explicitar como um texto produz sentido” (Ibid., p. 23). “Para o leitor, [o texto] é a unidade empírica que ele tem diante de si, feita de som, letra, imagem, sequências com uma extensão, (imaginariamente) com começo, meio e fim e que tem um autor que se representa em sua unidade, na origem do texto, ‘dando’-lhe coerência, progressão e finalidade” (Ibid., p. 64).

Para o presente trabalho, é de fundamental importância manter permanente atenção à “memória do discurso” ou “interdiscurso”. Tal memória circula por meio de formações discursivas, componentes da historicidade do mundo do Samba (em geral) e da canção de Ataulfo Alves (em especial), moldando o real dos efeitos de sentido que a acompanha. Esse real, trazido da memória discursiva, não só é constituído pelo texto que aponta para o discurso, mas, também, pelo aspecto sócio-histórico, ou historicidade, que envolve a canção. Note-se que, como reconhece Orlandi (2012a, p. 83),

M. Pêcheux (1990) [...] considera que não só a língua, mas também a história tem seu real e, ao longo de seu trabalho, ele reúne essas duas materialidades, a da língua e a da história. Isto está afirmado quando fala da discursividade como sendo a inscrição dos efeitos materiais da língua sujeita a falhas na história.

A seu turno, as múltiplas formações discursivas se apresentam como potencialidades pré-construídas, capazes de estofar os discursos e, portanto, constituir textos. Apenas com tal atenção será possível retomar os consequentes efeitos de sentido, calcados em material de discursividades anteriores, que compõe *a* e é composto *na* memória discursiva e que se

apresenta como o pré-construído, que procede das formações discursivas afetas ao correspondente pensamento sincopado.

Para Pêcheux (1995, p. 96-97), o pré-construído, conceito que será visitado adiante, neste trabalho, tem como

uma sua característica essencial, a separação fundamental entre o *pensamento* e o *objeto de pensamento*, com a pré-existência deste último, marcada pelo que chamamos uma discrepância entre dois domínios de pensamento, de tal modo que o sujeito encontra um desses domínios como o impensado de seu pensamento, impensado este que, necessariamente, pré-existe ao sujeito (Grifos do original).

E, adiante, reforça:

Podemos, de agora em diante, tendo em conta o que acabamos de expor, considerar o efeito de pré-construído como a modalidade discursiva da discrepância pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito... ao mesmo tempo em que é “sempre-já sujeito”, destacando que essa discrepância (entre a estranheza familiar desse fora situado antes, em outro lugar, independentemente, e o sujeito identificável, responsável, que dá conta de seus atos) funciona “por contradição”, quer o sujeito, em toda sua ignorância, se submeta a ela, quer, ao contrário, ele a apreenda por meio de sua agudeza de “espírito” (Ibid., p. 153. Aspas do original).

O sujeito não se percebe, já que é apenas um efeito discursivo, como também não se dá conta de seu próprio assujeitamento. Padece de uma ilusão de autoria exclusiva, em que procura omitir, ou esquecer ou silenciar o pré-construído que lhe é antecedente e que, no real do agora, o faz ideologicamente assujeitado a um determinado discurso e autor de uma determinada enunciação, acreditando-se autônomo e original. A ilusão está em que, ao ser interpelado ideologicamente, no mesmo ato, o sujeito acessa sua memória discursiva, a grande nuvem de conhecimentos e saberes que permanece sempre já-lá, nas miríades de formações ideológicas, sem que ele assim o perceba. E, por não percebê-la, não a reconhece obtida de materialidade alheia a si, e isso, talvez, até porque se autenticou como sujeito sócio-histórico individuado – ou seja, único, exclusivo, dono de si e de sua própria palavra.

No mundo do Samba, a despeito da sempre eterna “invisibilidade” da memória discursiva e da intransparência da língua, as marcas da historicidade são melhores acentuadas, dada a filiação ideológica dos sujeitos que participam de todo o processo de interação discursiva. Isso porque, como se defende neste trabalho, há sempre a retomada identitária de um modo de vida que, por resistência, se impõe naqueles pontos histórico, social e geográfico

em certo momento temporal. Por isso que, no compor ou interpretar, Ataulfo Alves aponta, dentro dos limites do possível, para uma intencionalidade resistente, como se demonstrará adiante, sob o foco analítico dos recortes selecionados.

No assujeitamento, a memória discursiva é retomada e as formações discursivas pertinentes revisitadas, por um processo não consciente, nem sempre, ou raramente, perceptível ao sujeito. Por isso que, na ilusão de individuar-se sócio-historicamente, sofre também da ilusão do ineditismo de enunciar. No entanto, a memória discursiva não lhe pertence, assim como não pertence a ninguém, já que ela é

o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada (ORLANDI, 2015a, p. 29).

Ou seja, a interferência da exterioridade pretérita, material da memória discursiva, acessada de pronto, mas de maneira não consciente, é sócio-historicamente determinada, e se dá pelo interdiscurso, como acima apontado, remetendo-nos a que

Necessariamente determinado por sua exterioridade, todo discurso remete a um outro discurso, presente nele por sua ausência necessária. Há o primado do interdiscurso (a memória do dizer) de tal modo que os sentidos são sempre referidos a outros sentidos e é daí que eles tiram sua identidade. [...] É a ideologia que produz o efeito de evidência, e da unidade, sustentando sobre o já dito os sentidos institucionalizados, admitidos como naturais. Há uma parte do dizer inacessível ao sujeito, e que fala em sua fala. Mais ainda: o sujeito toma como suas as palavras da voz anônima produzida pelo interdiscurso (ORLANDI, 2004, p. 31).

A força da língua nas letras de canções do universo do samba malandro foi, e ainda o é, como não poderia deixar de ser, diluída na memória discursiva e universalizada pelo uso geral popular; está inserida na fala cotidiana pátria, carregada por e carreando ondas de sentidos outros, sempre renovados. Ao ser revivida, assujeita o ouvinte por uma rede intrincada de formações ideológicas. Nesse fato, reside a força da fala do samba malandro, polissemicamente rico e, por isso também, da canção de Ataulfo Alves, até porque escorada em um discurso resistente e

o discurso nos mostra justamente como a ideologia e a língua se articulam na produção dos sentidos e dos sujeitos. Além disso, [...] não há possibilidade de haver sentido que não resulte de um confronto do simbólico com o político. Nesse caso, pensamos o político, discursivamente, como o fato de que os sentidos, em uma sociedade como a nossa, são divididos e dependem das

condições de sua produção [...] a questão ética é uma questão que já vem posta pela maneira mesma como os sentidos (e os sujeitos) se constituem. [...] Se deixarmos de individualizar a questão da responsabilidade, vemos que ela é uma questão ética e política (ORLANDI, 2007, p. 300).

O discurso resistente do samba trabalha no entremeio desse confronto que instaura a divisão e dá oportunidade ao político, cujos sentidos são questionados sob o crivo dos dispositivos teóricos utilizados. Afinal, “[...] a Análise de Discurso tem seu ponto de apoio na reflexão que produz sobre o sujeito e o sentido – um relativamente ao outro – já que considera que, ao significar, o sujeito se significa” (ORLANDI, 1994, p. 55). E a palavra, expressão da língua, é a possibilidade real do discursivo, que sempre admite a interpretação e, conseqüentemente, o encontro com o ideológico e, nele, a emersão do político, no entrelaçamento com o simbólico da língua, pois que, se o funcionamento da linguagem é político, o político, em AD, é visto como divisão (MASSMANN, 2018, p. 41):

A relação entre linguagem e sociedade é, assim, imperiosamente sustentada por um ponto de desentendimento, nos termos de Jacques Rancière, em que os interlocutores ao mesmo tempo entendem e não entendem o que o outro diz. Observa-se que na relação sujeito e sentido há uma fresta constitutiva (Ibid., p. 41-42).

Como se disse, a pesquisa buscou o discurso de resistência do mundo do Samba, como textualizado em canções de Ataulfo Alves, sob a forma de pensamento popular ou filosofia do cotidiano. Tal resistência se dá pelo uso acentuado de linguagem de forte acento polissêmico, que se desdobra no entremeio da fissura do político, ou nas múltiplas possibilidades das muitas fraturas da linguagem, e uma de suas principais “estratégias” é a “manipulação” do silêncio. Observe-se que o samba polissêmico é o chamado “samba malandro”, e o samba malandro se constitui pelas potencialidades do uso da síncopa no ritmo²⁷. Tanto assim que, lembrando, chamo a essa maneira de compor e de interpretar de “pensamento sincopado”, que se materializa no que chamo de “filosofia de botequim”. A perícia no uso da síncopa equivale à perícia do enunciador em se utilizar de pausas e acentos musicais, ou seja, de manipular o

²⁷ Nunca se esquecendo de que a chamada malandragem do samba foi um processo de acentuada complexidade, onde se dava o jogo da dominação *versus* resistência. Na clivagem donde se obtém o samba malandro, carregado de um discurso polissêmico que veicula uma peculiar maneira de pensar o cotidiano e denunciar, como resistência, as precárias condições da vida do mundo do Samba – que é o que nos interessa –, remanescem muitas outras possibilidades de visualização do malandro no samba. O malandro do samba e, conseqüentemente, a malandragem no mundo do Samba escoram-se em uma figura mítica, em que se busca apoiar a alma da resistência cultural negra no mundo dominado por regras capitalistas e cristãs. E a elaboração mítica nasce da impermanência e dubiedade do Orixá Exu, senhor da fala e do convencimento (ROMANELLI, 2016b, p. 4-6).

silêncio, trabalhando com a quebra do ritmo, com as linhas melódicas, com as pausas, segundo sua intenção de produzir sentidos. Ou seja, enunciando-se pelo balanço “gingado” da canção. Por isso, podemos observar, que o silêncio, como observa Orlandi (2015b, p. 31), é “o estado primeiro, aparecendo a palavra já como movimento em torno”.

O silêncio abriga uma parcela “foraclusa”²⁸, que, a despeito de aparentemente rejeitada, acaba por se solidificar em formações ideológicas reconfiguradas. É o que alimenta a potencialidade material da política do silêncio, notadamente do silêncio fundante, analisados por Orlandi (2015b, p. 102), ou seja, aquilo que se exclui da fala e não se diz, para dizer outra coisa, mas que não desaparece em seus efeitos e vai retomar sentidos diversos quando assimilado por outras dadas formações ideológicas.

Enuncia-se, por outras vias e de outra forma, pela submissão ao regime de silêncio: enuncia sem necessariamente falar. Essa escolha de “caminho” discursivo que, ao ser trilhado, nega os que foram deixados sem uso, como se percebe pelo próprio modelo invocado (o do caminho), é, em muito, maior do que o explícito: ou seja, quando alguém trilha, em uma cidade, uma determinada rua, deixa de trilhar **todos** os demais caminhos da mesma cidade, ou seja, nega-os, rejeita-os, silencia-os, mesmo que isso aconteça de forma inconsciente ou descuidada. Os caminhos silenciados são as possibilidades foraclusas que, portanto, voltarão aos novos enunciados sob a forma de aparições espectrais que, de alguma forma, se reconstituirão no real.

O silêncio que se tem do impedimento de falar, ao qual Orlandi (2015b, p. 102) dá o nome de “política do silêncio”, parte de duas situações materiais: o sentido que é calado pela fala diferente (ou seja, se digo “a”, calei todo o resto do abecedário), chamado de silêncio constitutivo, e o silêncio que é imposto pelo processo de censura (silêncio local), lembrando-se que o “silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (Ibid.). No caso específico do mundo do Samba, onde nascem as canções de Ataulfo Alves, havia certo número de mandamentos oficiais que direcionavam o que dizer e o que não dizer.

Desde a Proclamação da República havia uma constituição ideológica prevalente de perseguição aos negros, com múltiplas facetas, e essa política impunha algumas e impedia outras falas, tentando “apagar” os traços culturais característicos da africanidade (LUZ, 2010, p. 22; 121). Contra tal política oficial é que surge a resistência negra materializada no samba (SODRÉ, 2007, p. 56; LUZ, 2010, p. 27) e, pela época da política populista, do trabalhismo, da

²⁸ Tomando-se por empréstimo o termo da psicanálise lacaniana, no sentido de que “os significantes foraclusos [...] retornam de fora pela via do real” (LACET, 2004, p. 244), maneira pela qual o conceito é apropriado, em sentido genérico, por Žižek (1999), como se verá adiante, neste trabalho.

valorização familiar e da férrea censura à cultura popular, características dos governos de Getúlio Vargas (PARANHOS, 2007b, p. 23 et seq.; 85; 95; 104; 141 et seq.; PARANHOS, 2005, p. 110), período dentro do qual Ataulfo Alves inicia seu movimento composicional, a censura oficial procurava direcionar **as** e interferir **nas** falas e na vida dos habitantes do mundo do Samba (PARANHOS, 2007b, p. 102; 130).

Era um processo incisivo e agressivo, atraindo a força da resistência dos oprimidos. O que se oprimia, e tinha que ser foracluído era, no dizer de Žižek (1999, p. 26), o “espectro” que retomava na forma de resistência e esta falava, não raro, pelo silêncio manipulado nas pausas e acentos do ritmo submetido à síncope – “falta, ausência que repercute e retorna num novo ciclo rítmico forte [...] expressa e representa a presença da ausência” (LUZ, 2010, p. 145) –, propiciando a linguagem malandra.

O Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP – criado pelo governo de Getúlio, em vários pareceres relatados em processos de fiscalização de eventos culturais reconhecia a persistência da resistência negra, principalmente por meio do sambista malandro (FARIA, 2014, p. 111-112). A resistência é a contrapartida à opressão, ao silenciamento, ao impedimento de falar (ORLANDI, 2015b, p. 108 et seq.): “Censura e resistência trabalham a mesma região dos sentidos” (Ibid., p. 111). Na situação de censura, “a força do significante aparece em cheio” e “é mais forte que o autor, o leitor, o censor, a polícia. Está em todo lugar. Está onde está o poder. A crítica à ditadura [seja varguista, militar, ou outra qualquer, ou mesmo um regime não ditatorial, mas arbitrário] se expande em todas as direções” (Ibid., p. 124):

Na censura está a resistência. Na proibição está o “outro” sentido. E isso porque, como dissemos, a censura atinge a constituição da identidade do sujeito.

A identidade, por seu lado, sempre em movimento, encontra suas formas de manifestação não importa em que situação particular de opressão (ORLANDI, 2015b, p. 118).

Portanto, como se vê, a resistência demonstrada pela canção popular da época era não só a resistência da tradição negra, ainda enfrentando as consequências perversas do escravismo, mas, também, atualizada, a resistência contra a censura oficial, imposta pelo governo central, que, por meio de uma política nacionalista, populista, trabalhista, procurava obrigar o mundo do Samba a “esquecer” as injúrias passadas e os danos atuais de suas condições sociais e históricas. Como se isso fosse possível. No processo normal de fala, “falar é esquecer. Esquecer para que surjam novos sentidos mas também esquecer apagando os novos sentidos que já foram

possíveis mas foram estancados em um processo histórico-político silenciador. São sentidos que são evitados, de-significados” (ORLANDI, 2015c, p. 56).

Ainda, no filão teórico disponibilizado por Orlandi (2015b, p. 99), temos que considerar que a língua usada em qualquer situação ou regime autoritários, ou “língua-de-espuma”²⁹, sempre “trabalha o poder de silenciar”. E aponta, como “uma manifestação particular de resistência à língua-de-espuma [...] o discurso da Música Popular Brasileira”. A pesquisadora refere-se, ainda, ao chamado “samba-duplex”, de Chico Buarque, como uma resposta “particular” do discurso da música “ao modo torto de significar instalado pela surdez da língua-de-espuma” (ORLANDI, 2015b, p. 100). Ora, essa reação ao “modo torto” de o autoritarismo se fazer significar, Chico Buarque a herdou e a trouxe da tradição do mundo do Samba, ou seja, do samba malandro, do pensamento sincopado (inaugurado por Noel Rosa e seguido, dentre outros, por Ataulfo Alves) e, contra a opressão instalada pelo regime militar de 1964, Chico fez legítima “filosofia de botequim”, agora nomeando a enunciação polissêmica, sincopada, de “samba-duplex”.

O sentido impedido da fala do oprimido, que “passa pela fresta”, como diz o narrador de “Festa imodesta” (Caetano Veloso, 1974), é aquele que retorna na “ginga” do samba malandro, na forma de, no dizer de Orlandi (Ibid., p. 101), “discurso de resistência”. Isso, porque, além da fala, também “o silêncio [...] não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar” (Ibid.). Afinal, “a censura é um sintoma de que ali pode haver um outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o outro sentido” (Ibid., p. 118).

Além disso, “Falando de história e de política, não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos” (ORLANDI, 2015c, p. 53). O silêncio e o esquecimento são, portanto, constitutivos da memória. No entanto, há o silenciamento imposto que obriga o desvio dos sentidos. A própria interpretação se apresenta como uma reprodução da discursividade em funcionamento no Samba de Ataulfo Alves, e tal reprodução já contém, em si, deslocamentos, pois, como ensina Orlandi (2015b, p. 112), não existe a “re-produção”; na tentativa de reprodução “já há a não reprodução”, os sentidos se deslocaram para novos sentidos, e, quando os sentidos são desviados, porque “reproduzidos em condições

²⁹ “uma língua ‘vazia’, prática, de uso imediato, em que os sentidos não ecoam. É uma língua em que os sentidos batem forte mas não se expandem, em que não há ressonâncias, não há desdobramentos. Na língua-de-espuma os sentidos se calam. Eles são absorvidos e não produzem repercussões” (ORLANDI, 2015b, p. 99).

‘particulares’, como a da censura, podem ser carregados de outros sentidos, de transformações, de outros sentidos possíveis mas não ditos” (Ibid.).

Essas “possibilidades” discursivas, das quais o samba malandro, samba-duplex ou samba de fresta usam (e, não raro, abusam) se dão, conforme expõe Orlandi (2007, p. 296-297) em razão da qualidade metafórica, ou falha, da linguagem, que sempre pode produzir outro sentido, diverso daquele pretendido. A ilusão de transparência é resultado da prática ideológica no sujeito, o que faz com que, como já visto, ele pense que o sentido é aquele e não pode ser outro, sem se aperceber que está sob domínio de sua memória discursiva. A metáfora, ainda segundo o ensinamento de Orlandi (2013a, p. 6), é a base da constituição dos sujeitos e dos sentidos:

a constituição dos sentidos, e dos sujeitos, tem na base a metáfora. Como diz Pêcheux (1975), a metáfora está na base da significação, e eu estendo: a metáfora está na base da constituição dos sujeitos. Os sentidos só existem nas relações de metáfora de que certa formação discursiva vem a ser o lugar mais ou menos provisório (PÊCHEUX, 1975). A formação discursiva, lembremos, se constitui na relação com o interdiscurso, representando no dizer as formações ideológicas. Assim, o lugar do sentido, e do sujeito, lugar da metáfora, é função da interpretação, espaço da ideologia (ORLANDI, 1996). Considerando que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo, ocupa-me o fato de que, por outro lado, sujeitos e sentidos não coincidem em si, não coincidem entre si (ORLANDI, 2012a). Metáfora, inexatidão, não transparência, movimento, não acabamento.

Afinal, é no discurso que a tensão entre uma pretendida intenção autoral, interpelação ideológica, manifestação concreta e produção de sentidos se dá quando deságua no texto – ponta de *iceberg* onde sentidos de um/alguns discurso/s se dão à análise, onde o analista de discurso os indagará. E cabe à língua trazer, do simbólico da ideação para o político da materialização, na textualização, o discurso: “O discurso é o lugar em que podemos observar a articulação entre língua e ideologia” (ORLANDI, 2007, p. 296). E é, já nos referimos a isso, pelo texto que podemos desvelar o discurso, sendo o texto resultado material da língua. Como não há sujeito nem materialidade discursiva sem a língua, a “materialidade linguística deve ocupar um lugar central na prática de análise” (GASPARINI, 2015, p. 63). A textualização da resistência do mundo do Samba se encontra, fortemente, nas letras de canções, inobstante, no samba malandro, se encontre na ampla expressão cancionista, ou seja, também no ritmo, na melodia e na interpretação artística: o Samba é campo fértil e aberto ao processo discursivo de resistência.

Não se pode esquecer que tal maneira malandra de se falar, no mundo do Samba, fruto de pensamento sincopado, ou seja, de se fazer filosofia de botequim, nada mais é que o

estabelecimento de uma nova língua, com múltiplas linguagens, dentro do padrão de língua que se pratica na fala do Brasil, mas, com a natural derivação de sua qualidade de língua fluida (ORLANDI; SOUZA, 1988): uma língua particular do mundo do Samba, que acabou influenciando o falar geral (e o comportamento) do brasileiro.

As línguas são múltiplas em um mesmo espaço, mas acabam também confluindo para uma elaboração típica, localizada, submetida a determinada historicidade. Dentro da tipicidade do português falado no Brasil, a nossa “Língua Brasileira”, que de muito se afasta do português de Portugal, está a variação típica da língua da malandragem do samba, focalizada, principalmente, no mundo do Samba, no Rio de Janeiro, nas décadas iniciais do século XX e fortemente influenciada pela cultura e, conseqüentemente, pelos diversos falares (linguagem ou dialetos) trazidos pelos escravos africanos.

Induvidosamente, a influência das línguas nativas, ao lado das línguas negras e das dos imigrantes, deixou suas marcas decisivas no português praticado deste lado do Atlântico, ainda que tenham se confrontado com políticas de silenciamento, ou de apagamento. As línguas apagadas, no entanto, não desaparecem; elas são ressignificadas. Como aponta Payer (2003, p. 223), os “traços de memória da língua apagada parecem ter um estatuto constitutivo no sujeito de linguagem” e, por isso, “nem sempre eles são representados pelo sujeito que os fala, como traços de uma língua outra. Funcionam antes como *evidências* da língua para os sujeitos falantes” (Destaque do original). E muitas dessas evidências aparecem na língua nacional, contribuindo para sua singularização.

Realça-se, com isso, o fato de que, no contato com o mundo da canção popular, produziram-se sentidos característicos que influenciaram o samba, na língua praticada pelos sambistas e materializadas por letras de canções, algumas das quais alimentaram a malandragem do samba, ou, em linguagem mais atualizada, o “samba duplex” ou a “música de fresta”. Parto, por isso, do princípio segundo o qual o desate material do discurso malandro do samba é a língua peculiar do mundo do Samba, textualmente consolidada na forma de letras de canções populares e sua forma típica de ritmar e interpretar.

É tal a direção que se segue ao trazer para o real do discurso os sentidos indagados em recortes das respectivas letras de canções populares, *corpus* desta pesquisa. Discutem-se os sentidos que se extraem desses recortes, construídos por meio da linguagem típica do mundo do Samba, destacando-a “como uma região privilegiada porque o discurso pode ser visto justamente como a instanciação do modo de se produzir linguagem, isto é, no processo

discursivo se explicita o modo de existência da linguagem que é *social*” (ORLANDI, 2011b, p. 26).

Portanto, ao proceder à análise, atentando-se à tipicidade do falar e do se enunciar, não se há como deixar a largo a historicidade que contemplou e fomentou o mundo do Samba, onde as canções foram dadas à luz. Afinal, sempre, os “processos que entram em jogo na constituição da linguagem são processos histórico-sociais” (ORLANDI, 2011b, p. 26). Ademais, a historicidade é constitutiva do discurso: um discurso, identicamente textualizado, não produz os mesmos sentidos em sociedades diferentes e em épocas diferentes. Assim, “Não se trata [...] de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do *texto*, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos” (ORLANDI, 1995, p. 113. Destaque do original).

Também não se há como deixar de lado, realça-se uma vez mais, o fato de que todo discurso é atravessado pela Língua/linguagem e a língua é passiva de falhas, sempre possibilitando interpretações divergentes e o contato com sentidos outros. A canção popular brasileira, no aspecto que se chamou de “samba malandro”, atualizado para “samba duplex” ou “música de fresta”, se utilizou fartamente das possibilidades de ruptura proporcionadas pela incompletude da língua, que sempre foi o grande ferramental que possibilitou os inúmeros movimentos de sentidos dentro do pensamento sincopado. Os sentidos sempre podem ser outros, e tal capacidade de múltiplas interpretações foi um dos motores, o mais potente deles, da malandragem perpetrada pelo samba. Veja-se que

Entendemos como incompletude o fato de que o que caracteriza qualquer discurso é a multiplicidade de sentidos possível. Assim, o texto não resulta da soma de frases, nem da soma de interlocutores: o(s) sentido(s) de um texto resulta(m) de uma situação discursiva, margem de enunciados efetivamente realizados. Esta margem – este intervalo – não é vazio, é o espaço determinado pelo social (ORLANDI, 2011a, p. 194).

Ainda, como ensina Orlandi (1995, p. 112), retomando Pêcheux, a “análise concreta de uma situação concreta pressupõe que a materialidade discursiva em uma formação ideológica seja concebida como uma articulação de processos”, isto é, um entretecimento de ideologias, saberes e discursividades prévias, de origem inatingível e delimitações inconcebíveis, pois “o discurso [...] não é um conjunto de enunciados portadores de uma, e até mesmo várias significações. É antes um processo que se desenvolve de múltiplas formas, em determinadas situações sociais. A especificidade da análise de discurso está em que o objeto a propósito do

qual ela produz seu *resultado* não é um objeto linguístico, mas um objeto sociohistórico onde o linguístico intervém como pressuposto” (Ibid.. Destaque do original).

Neste trabalho, o que se procura são as derivas de sentidos que apontam para a prática que aparenta ser motivada, intencional, da linguagem polissêmica que se percebe no samba malandro, considerando-se a historicidade que constrói ou que é construída, pelas condições de produção dos textos sob análise e pelas circunstâncias de sua enunciação, e que trazem à luz forte presença ideológica de então. As condições de produção são entendidas como “situação, contexto histórico-social, interlocutores” (ORLANDI, 2011a, p. 181). É a fala que propicia base material ao discurso (GASPARINI, 2015, p. 63), e este será, sempre, ideológico, já que a ideologia é o que produz “a fixação de um conteúdo, pela impressão do sentido literal, pelo apagamento da materialidade da linguagem e da história, pela estruturação ideológica da subjetividade” (ORLANDI, 2012a, p. 22).

O *corpus* selecionado demonstra, pois, o farto uso de possibilidades polissêmicas que realçam o discurso de resistência do mundo do Samba, por meio do samba malandro, que enquanto reforçava tais possibilidades, minimizava os efeitos parafrásticos da fala³⁰. Observe-se que o conceito de polissemia é utilizado, neste texto, de forma geral, nos termos da observação já anotada, na introdução, como uma estratégia autoral que provoca certo direcionamento da leitura para sentidos outros, aparentemente não-ditos, sem se esquecer que segundo o entendimento da AD, a polissemia, mãe da metáfora, independe da intenção autoral e está em qualquer discurso “[n]os deslizamentos, [n]as derivas, que, dando visibilidade à historicidade, permitem compreender o trabalho da ideologia” (ORLANDI, 2012a, p. 51), sempre em funcionamento pelo texto, enquanto, a seu lado, a paráfrase é vista como a “relação do dizer com outros dizeres” (Ibid.), buscando a impossível tarefa de replicá-lo com exatidão.

“Esta tensão entre o mesmo e o diferente é que constitui as várias instâncias da linguagem. Aí se situa a relação entre a variação, a multiplicidade inerente à linguagem [polissemia] e a sua contenção (institucional) [paráfrase]” (ORLANDI, 2012b, p. 25). A utopia dos efeitos parafrásticos é manter os sentidos estáveis, enquanto a realidade dos polissêmicos é vulnerá-los nos instantes de deslizamentos para sentidos outros, pois a “polissemia é o conceito que permite a tematização do deslocamento daquilo que na linguagem representa o garantido, o sedimentado” (Ibid.). Por isso que os sentidos sempre poderão ser – e certamente serão – outros,

³⁰ “O *processo parafrástico* é o que permite a produção do mesmo sentido sob várias de suas formas (matriz da linguagem). / O *processo polissêmico* é o responsável pelo fato de que são sempre possíveis sentidos diferentes, múltiplos (fonte da linguagem)” (ORLANDI, 2012b, p. 25).

em qualquer discurso, mesmo ainda quando os efeitos polissêmicos, como nos discursos científicos, p.e., forem aparentemente imperceptíveis.

Porque “o contexto é constitutivo do sentido” (ORLANDI, 2012b, p. 26), não há como se privilegiar a hipótese de um sentido nuclear, definitivo, hierarquicamente melhor colocado que os demais, pois, na variância de contextos, certamente terão valores distintos e “dessa forma, todos os sentidos são de direito sentidos possíveis e, em certas condições de produção, há de fato dominância de um sentido sem por isso se perder a relação com os outros (implícitos)” (Ibid.). A dominância que se encontra no discurso do samba malandro, nas condições de produção do samba carioca, é uma dominância dos efeitos polissêmicos, o que faz dele um discurso lúdico, dentro da tipologia discursiva apresentada por Orlandi (2011a)³¹, pois em “relação à tensão entre os dois grandes processos – a paráfrase (o mesmo) e a polissemia (o diferente) – que consideramos ser o fundamento da linguagem, diríamos que o discurso lúdico é o pólo da polissemia (a multiplicidade de sentidos)” (ORLANDI, 2011a, p. 155). Ou, o “*discurso lúdico* [...] é aquele que tende para a total polissemia, em que a reversibilidade é total e em que o objeto do discurso se mantém como tal no discurso. A polissemia é aberta” (ORLANDI, 2012b, p. 32) (observando-se que a polissemia aberta e a reversibilidade total são situações hipotéticas, já que os tipos são tendências, nunca o objeto discursivo por inteiro).

Ambos os efeitos são possibilidades potenciais, a par de indispensáveis na construção discursiva, pois “todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos” (ORLANDI, 2015a, p. 34). Tal tensão é, no espaço do possível, manipulada pelo sambista “malandro” com maestria, com o propósito de confundir o sujeito ouvinte, geralmente constituído como forma de sistemas autoritários, aos quais o compositor estava, aparentemente, adequado (fosse político, social ou econômico), onde impera muita restrição contra o dizer certas coisas que aparentam fazer certos sentidos. Assim, diz-se o que não se pode dizer, pela manipulação da paráfrase aparente, enquanto se admite amplo funcionamento da polissemia, em um jogo astuto. Como nos ensina Orlandi (2012a, p. 131), “a polissemia é função da incompletude e o silêncio é sua matéria”. E é aí que o sambista, autor do samba malandro, trabalha.

³¹ Eni Orlandi vê os tipos discursivos em três grandes modos de funcionamento: discurso autoritário, discurso polêmico e discurso lúdico: “cada tipo não se define em sua *essência* mas como *tendência*, isto é, o lúdico tende para a polissemia, o autoritário tende para a paráfrase, o polêmico tende para o equilíbrio entre polissemia e paráfrase”. No entanto, sem perder de vista que “esses tipos de discurso não têm de existir necessariamente de forma pura [eu me permito dizer que nunca existirão de “forma pura”]. Há mistura de tipos e, além disso, há um jogo de dominância entre eles que deve ser observado em cada prática discursiva” (ORLANDI, 2011a, p. 155-156. Itálicos do original).

Afinal, como este trabalho defende, o pensamento que se mostra pelo samba malandro é fruto do “gingado”, consequência típica do uso acentuado de síncopas nos ritmos afrodescendentes, condição rítmica que permite a “falha” de acentuação no tempo tido como adequado à marcação forte pelo prolongamento do tempo fraco sobre o tempo forte. Isso dá a ilusão de acentuação fora do tempo de marcação, pela supressão do acento (forte) que é silenciado no justo ponto em que se o intui. O processo causa um “manquitolado” no balanço rítmico e corporal. Essa maneira de “dessincronia” rítmica é filha da hábil manipulação dos silêncios (pausas e substituições da acentuação dos tempos fortes), que acabam comandando a linha melódica e a letra da canção. E é por causa dessa manipulação de tempos e pausas que ao samba, gênero, se dá a habilidade de ser uma língua musical adequada aos efeitos polissêmicos e malandros: “o silêncio permite compreender a incompletude na base da interpretação, dos trajetos de sentidos, dos deslocamentos dos sujeitos, movimento contínuo entre a repetição e a diferença” (Ibid., p. 131).

O que interessa, portanto, não é a língua em sentido estrito, mas a pluralidade de possibilidades de relações que ela permite, em sua incompletude, aos habitantes do mundo do Samba, tendo em mira os deslizos e deslocamentos sofridos pela língua instituída na sua materialização discursiva, a ponto de ganhar novos significados naquele ambiente pobre e perseguido.

Para tanto, há que se considerar que as línguas, em qualquer sociedade, serão sempre muitas e que poderiam ser resumidas, com Orlandi e Souza (1988), em duas possibilidades marcantes: língua imaginária e língua fluida. Enquanto a língua imaginária é aquela formalizada, legalizada, a “língua sistema” que tenta englobar e normatizar todas as possibilidades de se usar um padrão único, gramatical, compendiável – e, portanto, impossível, com funcionamento completo apenas no imaginário –, a língua fluida é aquela que efetivamente se fala, é a “língua movimento”, aquela que é insubmissa e se faz insubordinada aos arcabouços e fórmulas normatizadoras, impossível de ser contida, e que é submetida à historicidade, à ideologia e ao inconsciente.

Em uma determinada nação, onde se estabelece uma única língua como língua oficial³², caso do Brasil, esta língua oficial, em sua formulação normativa, corresponde à língua imaginária. Ao estabelecê-la, os mecanismos de poder (de governo) que se movimentam para tal, os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), no dizer de Althusser (1992, p. 67 et seq.),

³² “A língua oficial resulta [...] de uma decisão de Estado que exerce pressão normativa sobre os aparelhos de Estado, notadamente o judiciário e a Escola, impondo essa língua como aquela exigida aos cidadãos na sua relação com a estrutura administrativa estatal” (ZOPPI-FONTANA, 2013, p. 275).

definem, por regra, seus limites e suas potencialidades, demarcáveis semântica e gramaticalmente. No entanto, as línguas, mesmo formais, quando praticadas, passam constantemente por processos de atualização (alteração e dispersão), dependente da posição profissional, social ou geográfica do falante, o que sempre fará com que as línguas sejam fluidas e, portanto, múltiplas. A multiplicidade linguística é consequência inevitável da própria capacidade humana de simbolizar, idealizar e metaforizar, de provocar desvios, deslizos e deslocamentos no processo de “tentar” a inatingível paráfrase perfeita, a impossível interpretação exata.

No caso da presente pesquisa, portanto, o que interessa é a língua fluida que aponta, na textualização das letras de canção, para o discurso malandro típico do mundo do Samba. Já se disse que a canção brasileira “desempenha um papel particular que poderia se aproximar daquele de uma filosofia popular, lugar em que se trabalham identidades, em que se concebem traços importantes do consenso social” (ORLANDI, 2015b, p. 99). Wisnik (2004, p. 215) reconhece que há “em certas linhas da canção [popular] um modo de sinalizar a cultura do país”, o que representa “um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*”.

Além do mais, ao “publicar”, na arte popular, pela canção, um texto apontando para um discurso que contrasta com a posição oficial do governo, ou quando traz luz às agruras do dia-a-dia do artista, de forma reflexiva e crítica, está o compositor e/ou intérprete se investindo de uma função cronista, como sujeito de denúncia e crítica às situações sociais silenciadas pelo sistema oficial. É, no dizer de Naves (2009, p. 42), a “composição crítica”, aquela que se tornou “o veículo por excelência do debate intelectual, tanto com relação a questões textuais, como a problemas contextuais [...] O compositor popular tornou-se crítico”. Como compositor crítico, Aaulfo questiona não apenas as questões pertinentes às lides artísticas, mas também questiona o sistema estabelecido e a opressão social e econômica, além de operar o processo de composição pelo “uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o músico popular tornou-se um pensador da cultura” (Ibid., p. 42-43).

Esse processo poético e reflexivo, inaugurado, como já se disse, por Noel Rosa no final da década de 1920 e início da década de 1930, era calcado na tradição dos ritmos e dos processos populares reflexivos e educativos africanos. Foi, posteriormente, utilizado por outros compositores, exemplo de Aaulfo, e retomado, em tempos atuais, por outros ainda, como, p.

e., Chico Buarque. Tal processo colocou, definitivamente, a fala do compositor popular na prática de uma ação política consciente: “Falar é uma prática política no sentido amplo, que considera as relações históricas e sociais do poder sempre inscritas na linguagem” (ORLANDI, 1998b, p. 9). A canção popular crítica, de resistência, manipula a fala, acentuando seus efeitos de conflito e divisão, nos entremeios dos dizeres e dos não-dizeres, no domínio do silêncio e da polissemia, do falar uma coisa para denunciar outra, do mostrar pela fresta o não-dito crítico enquanto exhibe o dito inócuo. Por meio dessa estratégia enunciativa, a canção brasileira – e, em especial, também a canção de Ataulfo Alves – procura trazer à luz discursos de resistência à opressão do autoritarismo do governo, ou social, econômico e, às vezes, mesmo, religioso.

1.3 Ideologia e política: construindo o discurso do samba

Quando Ataulfo Alves, em “Meus tempos de criança” (recorte que será visitado no momento oportuno), molda uma vida perfeita da infância, procurando recuperar a felicidade que deixou no paraíso perdido da cidade natal, necessariamente se obrigou a apagar tudo o que se afastasse do nostálgico e do feliz. Ou seja, as terríveis dificuldades de sua infância pobre e sofrida, a perda precoce do pai, as necessidades e as dificuldades da sobrevivência de sua mãe e irmãos, o empenho a que ele se viu obrigado para sobreviver e contribuir com a sobrevivência da família, os momentos de fome, tristeza e desespero.

O caminhar pela cidade, como anota poeticamente De Certeau (2014, p. 163), pode ser uma metáfora interessante para que se observe a escolha de caminhos discursivos:

Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou. Os destaques de percursos perdem o que foi: o próprio ato de passar a operação de ir, vagar ou “olhar as vitrines”, noutras palavras, a atividade dos passantes é transposta em pontos que compõem sobre o plano uma linha totalizante e reversível. Só se deixa então captar um resíduo colocado no não tempo de uma superfície de projeção. Visível, tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível. Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento.

Esse processo de apagamento de muitas outras coisas e de realce de uma ou algumas outras (reelaborando lembranças, ainda que nem sempre correspondentes à realidade) é necessário ao funcionamento das instâncias cognitivas humanas. Sem ele, a mente não subsistiria e não seria criadora (e a arte seria impossível e não poderíamos, hoje, nos enlevar com belas peças, como a citada canção “Meus tempos de criança”). É produto do conflito e

mediação continuados, e ideológicos, entre formações discursivas das mais diversas e suas incursões nas mais diversas formações ideológicas, em labor de extrema complexidade, porém sempre onipresente em si, na onipresença do construir discursivo. O processo contínuo do jogo entre as formações discursivas nas formações ideológicas tem explicação em Pêcheux e Fuchs (2001, p. 166): “a *espécie* discursiva pertence, assim pensamos, 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’ [...]” (destaques do original).

Cabe entender que todo discurso tem um funcionamento. O discurso, como nos ensina Orlandi (1994, p. 52), é “efeito de sentidos entre locutores”. Ou seja, só se encontra o discurso na interlocução carregada de sentidos que se apresentam materialmente, como efeitos, em instância do real. O discurso só se faz quando em funcionamento, corporificando-se materialmente no texto, produto da(s) enunciação(ões). Todo discurso, portanto, é um complexo sistema de inter-relações que emergem de estruturas universalizadas, de valores contraditórios, carregados de historicidade, de ideologia, para o agora da textualização e, por consequência, da leitura/interpretação. Essa carga histórica-ideológica é capaz de matizar, com cores mais ou menos densas, coloridas ou brilhantes, o instante discursivo, ou seja, aquele em que o(s) indivíduo(s) se assujeita(m), pela interpelação ideológica, em sujeito(s) do discurso em funcionamento.

É o que acontece com a recuperação dos quadros da infância de Araulfo, ao serem realçadas pela canção e harmonizadas ao momento, ou à historicidade, de sua infância. Nos enquadramentos de detalhes sócio-históricos da vida deixada em um passado identificável, mas pouco distinto, ele encontrou argumentos para enaltecer a beleza nostálgica de uma espécie de paraíso perdido, oculto em um passado mítico, onde a felicidade deveria ter imperado, apesar de não ter sido, então, reconhecida: “eu era feliz e não sabia”. Assujeita-se, pela motivação ideológica, ao discurso *sobre* a infância e ao mito (palavra-discurso³³) da infância feliz, que, recuperados no agora da memória, produzem sentidos que lhes seriam desejáveis no então da vivência real, provocando o desacerto e a ruptura que propiciam o fazer artístico.

O efeito de sentido não é consequência da intenção de sentido. O discurso, fluídico em seu curso, colidindo com e se reconstruindo pelos aspectos da historicidade, desemboca no

³³ Como teoriza Orlandi (2013b, p. 14), a palavra-discurso, ou palavra-coisa, ocorre quando uma palavra traz em si “acumulação simbólica de diferentes materiais significantes”. Ou seja, “produz realidade, constituindo determinado imaginário” (Ibid., p. 16) que lhe foi agregado.

acontecimento, nos sentidos que se materializam no real, independentemente do desejo intencional dos sujeitos, ou seja, dos interlocutores. Pelo fato de o processo ser ideológico, fruto do inconsciente, e de os sujeitos do discurso se apropriarem, sem o perceber, da memória discursiva, produz-se um falso efeito de evidência na pretensão de intencionalidade.

Tal ilusão está em que o sujeito, ao ser ideologicamente interpelado (o que sempre será), busca na memória discursiva os elementos agregadores do discurso em que se inscreve. É no assujeitamento, quando a memória é concomitantemente acessada e as formações discursivas pertinentes retomadas, que os sentidos do discurso são acionados em estreita relação de identificação do sujeito com a intenção. É esse acontecimento conjunto e instantâneo, da interpelação ideológica em sujeito e do acesso à memória discursiva, que admite o acesso aos sentidos possíveis, pré-existentes nas formações discursivas que alimentam o discurso e, portanto, admitem a textualização e o desague desses sentidos no real.

Ao se assujeitar, pela interpelação do mito “infância feliz”, imaginário da criança que deveria ser alheada de qualquer infelicidade, Ataulfo o faz não pela ótica da criança que já não mais era, nem do recorte sócio-histórico em que viveu a infância, mas pela do sambista malandro carioca que questionava a vida nos dias da atualidade composicional, construindo a resistência contra a opressão oficial no agora. No entanto, metaforizava-a na felicidade imaginária do passado reconstruído, espaço em que a ingenuidade infantil não lhe teria dado a oportunidade de se ver nem feliz, nem oprimido: memória discursiva atualizada no viver do presente.

Isso, porque os discursos são produzidos sócio-historicamente, ou seja, na historicidade, e, portanto, as formações ideológicas, que tentam peculiarizar a memória discursiva, têm “acentuações” e “colorações” diversas nas diversas historicidades e, assim, irão imprimir aquelas suas marcas na ideologia do correspondente espaço sócio-histórico que interpelam o indivíduo em sujeito, produzindo sentidos. Esse processo sempre tornará real e materializável o efeito discursivo, porque, onde há sentido, há discurso e onde há discurso há interpretação e sempre que houver interpretação é porque houve assujeitamento pela interpelação ideológica. Impossível apartar qualquer uma dessas fases das demais.

Portanto, se há sentido possível e se há possibilidade de interpretação, há ideologia: em qualquer condição discursiva há o encontro com o ou o desague do ideológico que o sustém e é a sua matéria prima; há um “pano de fundo” ideológico inarredável, ainda que, naturalmente, carregue, concomitante, mas não definitivamente, as múltiplas “colorações” das formações discursivas concentradas em tempos, lugares e instâncias diversos:

Do ponto de vista da relação entre formações discursivas e formações ideológicas, isso [características que se apresentam em vários discursos] se explica pelo fato de que os discursos se sustentam mutuamente, por isso compartilham marcas. De um lado, não há tipos puros de discurso e, de outro, há inclusão, aliança, sobre-determinação e toda espécie de relação, de cruzamentos, ente os discursos, assim como há, pelo processo de metacomunicação, o uso de um discurso pelo outro (ORLANDI, 2011a, p. 235).

Pêcheux reconhece que há, inevitavelmente, um caráter comum às “estruturas-funcionamentos” que autenticam a materialidade discursiva, sendo esse caráter, comum tanto à ideologia como ao inconsciente, “o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de *evidências ‘subjetivas’*, [...] ‘nas quais se constitui o sujeito’” (PÊCHEUX, 1995, p. 152-153. Destaques do original).

A marca da presença ideológica, no mundo do Samba e, portanto, nos sambas malandros de Ataulfo Alves, é de vital relevância à análise feita neste trabalho, porque existiam, naquela historicidade, “ideologias particulares”, “ideologias localizadas”, que realçavam tanto a opressão (seja a social, seja a econômica, seja a política, ou até mesmo a policial) quanto a resistência (sendo o samba, junto com o carnaval, uma das principais vozes resistentes), vozes que se materializavam, embora efeito das formações imaginárias, com aparente intencionalidade. Ou seja, de um lado, atitudes legais e políticas, de outro, mecanismos de defesa, ou resistência, como denúncia e crítica, que só podiam se lançar para além do cerco opressivo por meio de instrumentos que pudessem propiciar interpretações dúbias. Provavelmente, o samba malandro, ou o “pensamento sincopado”, foi o principal deles.

Naturalmente, parte-se do princípio segundo o qual, como diz Orlandi (2005, p. 10), lembrando J. J. Courtine, “a Análise de Discurso trabalha com a textualização do político”. Onde houver a dicotomia eu + tu há o espaço para o conflito, a divisão de sentidos e, portanto, o trabalho do político, situação bastante perceptível na relação elite dominante → opressão → mundo do Samba → resistência. Afinal:

a apreensão dessa textualização vem de uma análise dos gestos de interpretação inscritos na materialidade do texto. Na medida em que o político é constitutivo, a compreensão, a própria leitura, em Análise de Discurso, é política. Em outras palavras “a análise de discurso se confronta com a necessidade de abrir conjuntamente a problemática do simbólico e do político” (M. Pêcheux, 1982) (ORLANDI, 1998a, p. 74).

Ao enunciar, por meio da estrutura linguística, o sujeito se constitui no ideológico, imerge em formações discursivas pré-constituídas e assume-se como “autor” de discurso e, portanto, “criador” de efeitos de evidência, inaugurando um determinado acontecimento discursivo que, no encontro com o real, fazendo o jogo do simbólico da linguagem com o político do efeito, é textualizado. Ao fazê-lo rompe com o *status* estabelecido, com a prevalência do já-dito e é nesse movimento, nessa cisão, que se manifesta, deflagra e se percebe o efeito do funcionamento político do discurso.

Isto, porque

todo enunciado é constituído por pontos de deriva, podendo deslizar para um outro, diferente de si mesmo, produzindo assim diferentes sentidos para diferentes sujeitos e situações, já que não há linguagem que não se confronte com o político. E o político, simbolizando as relações de poder, reside na divisão dos sujeitos e dos sentidos já que a nossa formação social é regida pela diferença, pela divisão, pela dispersão (ORLANDI, 2007, p. 295-296).

Isso acontece porque, nos desvãos desses “pontos de deriva”, sempre haverá não-ditos, que podem ser percebidos no silêncio (“a política vem constantemente preencher os silêncios de nossa sociedade” [Milner³⁴ apud INDURSKY, 2013, p. 282-283]), ou, no ruído (“A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” [RANCIÈRE, 1996, p. 42]), tomando-se a cautela de observar que nestas citações “política” e “atividade política”, materializados, correspondem ao trabalho do político a que se refere a AD.

É nesse jogo de ruptura, de desvãos, que se preenchem por silêncio ou ruído, dependendo da oportunidade e da necessidade discursivas (considerando-se que, por força do simbólico, os desvãos, as rupturas, sempre existirão), que trabalham a polissemia e a ambiguidade e, conseqüentemente, é onde se instaura o político e é onde se pode perceber a difração dos efeitos de sentido provocados pelo samba malandro em geral e pelo samba malandro de Aaulfo Alves em especial. A ideologia se mostra pelo discurso. Ela constrói o efeito de evidência (que se apresenta como pré-construído), efeito esse que é nada mais que a ideologia em funcionamento. Por tal efeito, como se viu, tem-se a ilusão de que alguma coisa é aquilo que é, porque é “evidente” que assim o é. Ou melhor, o discurso é recepcionado como

³⁴ Jean Claude Milner. *Pour une politique des êtres parlants*, 2011, p. 10.

tendo determinado significado porque “é óbvio” que o significado é aquele, não se esquecendo que

todos os indivíduos recebem como evidente o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (do que eles querem e do que se quer lhes dizer) [...] colocando o sujeito como origem do sujeito, isto é, no caso de que estamos tratando, colocando o sujeito do discurso como origem do sujeito do discurso. (PÊCHEUX, 1995, p. 154).

É a chamada ilusão de transparência: o efeito materializado da ideologia, que sempre se oculta, não se expõe, mas “instiga” determinado sentido que “parece” se encontrar no discurso, a partir de sujeitos a ela assujeitados. Há nesse processo o jogo entre o político e o simbólico da linguagem, que se manifestam concomitantemente no funcionamento discursivo, segundo as interpelações ideológicas e os assujeitamentos estabelecidos. O simbólico é o registro que marca a entrada do sujeito na linguagem, enquanto o político é da ordem das relações de força na linguagem. Portanto, sempre estarão presentes em quaisquer efeitos discursivos, sempre potencialmente conflituosos na interpretação e frutos da memória discursiva, ela própria de variadas potencialidades simbólicas e de farto poder de ruptura.

A seu turno, assim como todo discurso é ideológico, todo ele sofre efeito do jogo entre político e simbólico em funcionamento, e é trabalho de a AD desvelar a função desse jogo, pois, “pela análise do funcionamento discursivo, ele [Pêcheux] objetiva explicitar os mecanismos da determinação histórica dos processos de significação. Estabelece como central a relação entre o simbólico e o político” (ORLANDI, 2005, p. 10).

Todo discurso é atravessado pela Língua/linguagem e a Língua é, já se disse, passiva de falhas, incompleta, o que provoca rupturas, fissuras na prática discursiva, sempre possibilitando interpretações e o encontro de sentidos diversos daqueles pretendidos. Pelo efeito da incompletude que afeta a língua, os sentidos sempre podem ser outros, isso “porque são várias as linguagens possíveis, porque a linguagem se liga necessariamente ao silêncio, porque o sentido é uma questão aberta, porque o texto é multidirecional enquanto espaço simbólico” (ORLANDI, 2004, p. 18). O mecanismo entre o enunciado, com sua carga simbólica, e a interpretação a que será submetido no ato da leitura, é rico de caminhos outros pelos quais os sentidos podem derivar, romper, fugir, enquanto a intenção do enunciador é moldada e refeita por múltiplos elementos que afetam o processo discursivo no percurso e no funcionamento.

O funcionamento discursivo é extremamente complexo, assim como o é o processo de funcionamento da língua (e por isso mesmo). Faz-se carregar de influências do mecanismo de

individuação social do enunciador, da sua memória, que provoca os inafastáveis interdiscursos, fugindo daqueles sentidos que ele, enunciador, pretendia que fossem recuperados pelo enunciatário. A estes se agregam outros sentidos, no momento da leitura/interpretação (submetida ao percurso da historicidade em que se enuncia e se lê), verdadeiros “ruídos de fundo” incidentes em qualquer processo interpretável, proporcionais a seu funcionamento metafórico.

Ao tomar contato com a enunciação, assujeitando-se a interpelações ideológicas diferentes e diversificadas, o enunciatário, no ato de interpretar, fará contato com aquelas formações ideológicas que predeterminarão seus próprios interdiscursos e, assim, outra memória discursiva será acessada. Ou seja, há toda uma teia de complexidades, simbolicamente carregadas, pois que fruto do uso da língua, que se permeia interativamente o tempo todo, provocando desvios das mais variadas possibilidades.

A “Análise de Discurso considera que o sentido não está já fixado *a priori*, como essência das palavras, nem tampouco pode ser qualquer um: há determinação histórica do sentido” (ORLANDI, 1994, p. 56). E isso porque “o discurso é definido como processo social cuja especificidade está em que sua materialidade é lingüística. Há, pois, construção conjunta entre o social e o lingüístico” e, nesse entrelaçamento, são “as formações imaginárias que se constituem a partir das relações sociais que funcionam no discurso” (Ibid.)³⁵.

Por meio de tal movimento se constrói a historicidade, transformando a realidade atual em novas realidades:

No espaço que vai da constituição dos sentidos (o interdiscurso) à sua formulação (intradiscurso) intervêm a ideologia e os efeitos imaginários [...]. Há uma injunção à interpretação. [...] Ao se dizer, se interpreta – e a interpretação tem sua espessura, sua materialidade – mas nega-se, no entanto, a interpretação e suas condições no momento mesmo em que ela se dá e se tem a impressão do sentido que se “reconhece”, já lá. A significância é no entanto um movimento contínuo, determinado pela materialidade da língua e da história (ORLANDI, 2004, p. 30. Aspas do original).

Esses desvãos permitidos tanto pela incompletude e falhas da língua, como pela interferência do interdiscurso é que permite a (na verdade, obriga à) interpretação: “Embora o interdiscurso não seja representável, seus efeitos estão representados na articulação das diferentes formações discursivas que recortam o texto de forma desigual” (ORLANDI, 2012a,

³⁵ “Em termos do que denominamos ‘formações imaginárias’ em análise de discurso, trata-se aqui do leitor imaginário, aquele que o autor imagina (destina) para seu texto e para quem ele se dirige. Tanto pode ser um seu ‘cúmplice’ quanto um seu ‘adversário’” (ORLANDI, 2012b, p. 10).

p. 115). Esse descompasso entre a fala de quem enuncia e a interpretação de quem com ela toma contato, constitui o espaço, o lugar em que se “materializa o político, projetando diferentes formações discursivas que se apresentam nessa partição do texto” (Ibid.).

É de se ter, portanto, que

a linguagem, com sua materialidade, funciona como uma mediação necessária entre o sujeito e a realidade natural e social. A linguagem é, nesse sentido, um trabalho, uma prática. O que ela tem de específico, é que ela é um trabalho *simbólico*. E como tal, ela exerce sua ação transformadora enquanto mediação entre o sujeito e a realidade (ORLANDI, 2007, p. 296. Destaques do original).

No caso, por exemplo, da canção “Ai, que saudades da Amélia”, uma das que compõem o *corpus* de análise deste trabalho, podemos perceber que há invocações de formações discursivas que constantemente se atualizam, como, por exemplo, os discursos feminista, sexista, da pobreza, da malandragem no samba etc. A canção, com letra escrita por Mário Lago, retificada por Ataulfo Alves, e melodia composta por este último, é um texto em que o narrador, homem, rejeita o modo de agir de uma mulher, companheira do agora, e enaltece o modo de outra, de “antes”, que, aos seus olhos, seria o ideal de mulher perfeita (a “mulher de verdade”). Foi lançada para o carnaval de 1942 e interpretada pelo próprio Ataulfo Alves.

Tamanha a força simbólica/política da canção, observado seu momento histórico-social, que o nome “Amélia” se transformou em um *culturema*³⁶, ou seja, para a AD, em palavra-discurso, por força do conflito instaurado pelo político em funcionamento. Há uma evidente ruptura, um rasgo, no sistema social quanto ao sentido que se extraía da palavra “amélia”. Era um, antes do Carnaval de 1942, passou a ter múltiplos sentidos depois; sentidos esses que perduram no tempo, se transformam, se atualizam e se adequam a outras historicidades, sempre, acrescidos de novos sentidos, em um processo sócio-histórico que, em *moto continuum*, a reelabora, remonta e a reconstrói por farta variedade de sentidos. É o efeito do político em funcionamento.

A análise da canção mencionada, um dos itens do último capítulo deste trabalho, aponta para os efeitos de sentidos produzidos pela palavra-discurso “Amélia”. Todo discurso é ideológico por natureza. Todo discurso, sem exceção, é constitutivamente, também, político. “No entanto, o político, ou seja, os sentidos que dividem ou segregam a sociedade ficam

³⁶ “Culturemas ou palavras-culturais, grosso modo, são palavras que evocam símbolos e cuja carga semântica é culturalmente motivada” (SANTIAGO, 2014, p. 15).

silenciados e produzindo efeitos, cujas consequências deixam marcas na história” (COSTA, 2014, p. 99). Afinal,

O político para quem trabalha com linguagem está no fato de que os sentidos são divididos, não são os mesmos para todo mundo, embora “pareçam” os mesmos. E esta partição tem a ver com o fato de que vivemos em uma sociedade dividida. Uma sociedade que é estruturada pela divisão e por relações de poder que significam estas divisões, em relações dissimétricas, irreversíveis como tal. Os sujeitos, uma vez que passam por processos de individua(liza)ção, ocuparão enquanto indivíduos sua posição na sociedade, estabelecendo seus laços sociais. São eles também sujeitos divididos em seus processos de individua(liza)ção. (ORLANDI, 2011b, p. 6).

Considere-se, também, que “as relações sociais são relações de sentido, atravessadas pela ideologia e divididas pelo político. Nesta perspectiva, a ideologia é entendida como mecanismo de produzir evidências via imaginário e o político é definido por Orlandi (2010) como a divisão dos sentidos” (COSTA, 2014, p. 92). Essa divisão permite a junção do ideológico, do social e do histórico (ORLANDI, 2004, p. 21-22).

O político, portanto, funciona na fissura, na ruptura, do sentido, resignificando o efeito prático, material, do conteúdo simbólico. Ou seja, “pela crítica à noção de conteúdo, e a insistência sobre o fato de que o sentido é produzido, restituímos a espessura semântica aos objetos simbólicos. Esta espessura é função do político” (ORLANDI, 1998a, p. 75). E é pela amplitude dessa espessura semântica que o mundo do Samba, e, portanto, Ataulfo Alves, pôde demarcar, no real da existência, sua movimentação discursiva resistente.

O político é, pois, fruto de uma ruptura no social, materializada nos desvãos da língua, espaço em que surge o conflito que tenta “remendar” o rompimento, a divisão, de uma maneira outra, nova, atualizada, que o faça aproximar-se de uma utópica homogeneidade, nunca alcançada.

CAPÍTULO 2 –ATAULFO: DISCURSO EM RITMO DE SAMBA

O texto não começa em sua primeira palavra (é sempre possível começá-lo em outro lugar) e não termina em seu “fim” pois é sempre possível acrescentar-lhe algo.

(Eni Orlandi, 2015)

Não há senão versões. Sentidos não têm origem.

(Eni Orlandi, em sala de aula)

Este capítulo se volta ao homem e sambista Ataulfo Alves, dentro de seu momento histórico e sociocultural típico, ou seja, na historicidade em que se constituiu sujeito de samba e, principalmente, do samba malandro.

Subdivide-se em três itens, sendo o primeiro, “A historicidade no discurso de Ataulfo”, aquele que retoma a historicidade do sambista Ataulfo, passando pelas condições de produção de sua obra. O segundo, “Trajetória musical de Ataulfo Alves”, passará superficialmente sobre o universo de formações discursivas, assim como, sempre que possível, suas motivações, que se convertem em sentidos, como a malandragem, a mulher, a negritude, a mineiridade, os ditos populares e outras marcas de interesse à sustentação de seu discurso malandro e da filosofia de botequim. Já o terceiro, “O discurso do samba metalinguístico de Ataulfo”, busca a linguagem coletiva do samba, que fala de si e em nome do próprio mundo do Samba, recurso constantemente usado na obra de Ataulfo Alves.

2. 1 A historicidade no discurso de Ataulfo

O discurso só se constrói na interseção com a historicidade, já que ela mesma é, em si, assim como o discurso, a possibilidade da produção de sentidos. Como esclarece Orlandi (1995, p. 113), a historicidade é “*o trabalho dos sentidos*” no texto:

Com a AD – e isto que estamos chamando historicidade – a relação passa a ser entendida como constitutiva. Desse modo, se se pode pensar uma temporalidade, essa é uma temporalidade interna, ou melhor, uma relação com a exterioridade tal como ela se inscreve no próprio texto e não como algo lá fora, refletido nele. Não se parte da história para o texto – avatar da análise de conteúdo – se parte do *texto* enquanto materialidade histórica. A temporalidade (na relação sujeito/sentido) é a temporalidade do *texto*.

Não se trata assim de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do *texto*, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos.

É de se lembrar, sempre, que o discurso não é simplesmente uma produção textual, isolada, espaço indispensável à materialização, mas é, também e sobretudo, as condições de produção que permitem ao discurso, manifestado em texto, produzir sentidos, ou seja, é a circulação da língua, que por si só já é afetada pela ideologia, quando imiscuída no histórico e no social, resultando na historicidade que não só participa ativamente, como também é parte daquela construção de sentido, bem como parte da construção de sentido junto ao leitor quando em contato com o texto, conforme já se falou anteriormente, sem se esquecer que o “que funciona numa sociedade [onde as condições de produção se instauram], na perspectiva da linguagem, não é a coisa, mas os efeitos imaginários que ela produz” (ORLANDI, 2012b, p. 127).

A historicidade é, pode-se dizer, a história viva, socialmente motivada, em que se denota qualquer ato humano passível de interpretação e dá-lhe possibilidades de ser enunciado e interpretado. É o espaço que abriga a memória discursiva possível de produzir sentidos, que permite acesso ao interdiscurso, ou seja, permite o discurso acontecer e funcionar no real, no agora, na leitura/interpretação do texto.

Pode-se dizer que a historicidade é fundamental ao que Pêcheux chama de “domínios do pensamento”, fenômeno que se assenta na “relação assimétrica por discrepância” entre o construído do enunciado e o pré-construído. O domínio está em que, sendo o pré-construído já anterior e externo, impõe sua presença na formulação enunciativa, pois que de forma definitiva e constante algum seu elemento “irrompe num elemento do outro [do enunciado]” (PÊCHEUX, 1995, p. 99). Assim, portanto, o domínio

se constitui sócio-historicamente sob a forma de pontos de estabilização que produzem o sujeito, com, simultaneamente, aquilo que lhe é dado ver, compreender, fazer, temer, esperar, etc. É por essa via, como veremos, que todo sujeito se “reconhece” a si mesmo (em si mesmo e em outros sujeitos) (PÊCHEUX, 1995, p. 161-162. Aspas do original).

São tais “pontos de estabilização” que apontam para a historicidade como estofado plausível do discurso. E essa historicidade se busca nas condições de produção do discurso que se quer interpretar ou analisar, por meio dos pontos de estabilização. São as condições de produção o caminho pelo qual o discurso perpassa ao se condensar no real do texto, pois este

traz em si o que nelas encontrou e que lhe dá possibilidades materiais, a enunciação, por conferir aos sujeitos aquela carga de produção histórica e social que, ideologicamente motivada, os instaura.

Por isso, ao procurar empreender um movimento analítico do discurso, como, aqui, no caso, em direção à produção musical de Ataufo Alves, em busca da malandragem do samba carioca e da resistência que lhe é própria e que nela estão contidas, é de vital importância a observação prévia de suas condições de produção. No caso específico, das condições que constituem o mundo do Samba naquele instante da produção musical. Aí se terá acesso ao interdiscurso, ou memória discursiva, que dá consistência à textualização, bem como às suas circunstâncias próximas da enunciação, aquelas do instante em que se elabora o texto, do momento e do lugar em que se dá a enunciação, e que contribuirá para a o intradiscurso, o material imediato da enunciação, pois “o todo que é o texto tem a ver com as condições de produção, a situação discursiva” (ORLANDI, 2012b, p. 28).

Ainda, como nos ensina Orlandi (2015a, p. 28-29), as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação”, além da “memória”. Podem ser tomadas em seu sentido estrito, correspondente às “circunstâncias da enunciação”, no “contexto imediato”, ou, em seu sentido lato, em que “as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico” (Ibid.), e, inclusive, as próprias circunstâncias da enunciação. É este sentido lato que nos interessa. Esse movimento permitirá que se coloque a claro alguns sentidos que as canções do *corpus* produziram e ainda produzem.

Começo por relembrar que o Samba é um universo discursivo de farta riqueza. Dentre as inúmeras vertentes de formações discursivas nas quais o samba se inscreve, uma delas é aquela que evoca o pensamento popular, como orientador de atitudes a serem cumpridas na vida prática, apresentadas sob a forma de canções empapadas de ditos, que bem lembram uma determinada maneira de pensar o cotidiano pobre do sambista.

As relações socioeconômicas desse recorte histórico-espacial tiveram uma aura de confinamento e de segregação dos pobres, principalmente dos negros recém-libertos e seus agregados, a espaços específicos, carentes de infraestrutura ou saneamento básicos. As razões desse processo são historicamente relevantes, e bastante esclarecedoras, mas fogem ao escopo deste escrito. O que aqui mais importa é ter-se em conta as condições gerais de produção em que o samba, e os consequentes efeitos de sentidos discursivos, foram gestados, sabendo-se que isso se deu em condições de vida extremamente adversas.

O malandro do samba foi um arranjo social e estético que se tornou um dos principais elementos de conexão entre a confinada cultura negra e a jovem modelagem da cultura nacional, pela incipiente indústria cultural de motivações capitalistas. Os discursos da malandragem no samba são possivelmente inumeráveis. Ainda nos dias de hoje, chegando a um século do nascimento do gênero e bem mais que isso do estabelecimento do ritmo sincopado como arma de resistência, o samba, com seus múltiplos discursos resistentes à opressão, à discriminação, aos confinamentos, embora não mais necessitando da função “contato além-fronteiras” para fins mercantis, ainda surpreende os pesquisadores e estudiosos com a riqueza inesgotável de materiais que disponibiliza para análises e interpretações.

Observe-se que, para efeitos do raciocínio que aqui se desenvolve, as figuras do malandro do samba, do malandro da criminalidade ou do malandro carioca típico não se confundem³⁷, e nem sempre se sobrepõem, a despeito de o segundo grupo (malandro da criminalidade) ser um elemento discursivo em grande evidência hoje, e, o último (malandro carioca típico), um discurso ainda cultuado, tradição marcante no imaginário da nação e mito de origem do sambista. Também não se confundem com o malandro “regular, profissional, com aparato de malandro oficial, candidato a malandro federal, com retrato na coluna social, com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal”³⁸. Ou seja, o conhecido “malandro do colarinho branco”.

O malandro do samba, como discurso fundador de uma série de tipicidades da identidade nacional, e como estereótipo de um comportamento induzido pelo aqui chamado “pensamento sincopado”, teve uma existência breve. Segundo Matos (1982, p. 13-15), constituiu-se e produziu fartos efeitos de sentido a partir do final da década de 1920, diluindo-se na produção musical ordinária a partir do final da década de 1930, “quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação a cultura popular, vem modificar as regras do jogo e a produção poética do samba” (Ibid., p. 14).

De qualquer forma, como mecanismo de resistência, inclusive à repressão do governo getulista, persistiu e ainda hoje persiste produzindo sentidos, seja como já-ditos ou como memória discursiva e, ainda, na gestualidade, na fala, na linguagem, no comportamento, na

³⁷ Inobstante ser intuitivo, ao pensá-los, proceder-se ao jogo parafrástico, no qual, por força da polissemia, se deslocam os sentidos de “malandro da criminalidade” → “malandro carioca” → “malandro do samba” → “malandro do colarinho branco”. Como também é intuitivo relacionar-se o “malandro do samba” a um “bom malandro”, derivando-se daí ao discurso religioso cristão do “bom ladrão” que, a despeito de pregressa vida de desonestidade, faz por merecer a bênção de ganhar a vida eterna.

³⁸ Excertos da canção “Homenagem ao malandro” (1978), de Chico Buarque.

produção artística, nas manifestações religiosas, nas transações econômicas e nos domínios de gestão e poder. É figura muitas vezes também influente na constituição daqueles “outros” malandros antes apontados. E, ainda, é influente na composição musical de característica dúbia e polissêmica, como o foi na canção de Ataulfo Alves e, mais recentemente, pós 1960, nas de Chico Buarque de Hollanda e em composições musicais de vários tropicalistas.

As letras de canções, no samba, mostram a riqueza discursiva da fala malandra. Muitos desses discursos, retomando a voz negra da síncopa como elemento constitutivo da cultura, silenciada por imposição (ou por conveniência) social, econômica ou política, passaram a compor o imaginário identitário do país e frequentam ainda hoje uma enormidade de novas formulações discursivas que são atribuídas como qualidades do povo brasileiro.

Só para se ater a um bom exemplo, uma das mais conhecidas é aquela que institui um certo “jeitinho brasileiro” como fruto da maleabilidade discursiva e habilidade dialógica do bom malandro do samba, sua capacidade de jogar com a palavra, produzindo ambiguidade, obtidos na ginga que tomou conta do corpo e da maneira de pensar do sambista, e que derivou para as relações sociais do brasileiro comum, transformando-se, ela própria, em elemento discursivo fundador. A síncopa, “um som articulado sobre um tempo fraco que se prolonga no tempo forte seguinte” (MATOS, 1982, p. 41), possibilitou uma melhor manifestação do mecanismo resistente de ação daquele mundo oprimido e segregado, permitindo que, sob sua inspiração, se inserissem, nas ações cotidianas e nas relações sociais intra e extrafronteiras, um mecanismo discursivo dúbio e polissêmico de diversas falas como característica do discurso malandro. São vários estratos de fala que se interpenetram e, combinando-se, produzem sentidos múltiplos, sempre habilmente explorados e veiculados pelo chamado “sambista malandro” (ROMANELLI, 2016b, p. 2-3).

Vale lembrar que o movimento sincopado do corpo, pensamento e fala do sambista era a materialização discursiva do arquétipo religioso do orixá Exu, em busca de, pelo seu dom de oratória e de convencimento, vulnerar as fronteiras que separavam o mundo excluído, do Samba, da potencialidade econômica em crescimento na então capital federal (Ibid., p. 5-6). Não sem razão, Exu, o senhor da palavra, é tido como o grande mensageiro das coisas dúbias, ocultas ou pouco claras. Tem-se que “o que mais possa distinguir Exu seja seu caráter transformador. É aquele que questiona o estabelecido, o que promove as mudanças, o que confronta e traz novidades. É a fertilidade, a fecundidade, o inesperado, a surpresa, o inusitado, uma energia em constante ebulição” (BARRETO, 2009, p. 63), até porque “carrega em si as

contradições, as dúvidas, o princípio do movimento e da dialética que move a vida” (Ibid., p. 62).

No mundo do samba, a necessidade de preservação da cultura e de comunhão social, próprios da tradição dos povos negros agiu de maneira centrípeta. No entanto, o confinamento em um ponto centralizado, no que pese seu caráter de resistência e protetivo à tradição, era impeditivo da troca das relações, da interação, com o mundo dominante, da cultura branca, o que, fatalmente, levaria as tradições ancestrais à morte por inanição. A síncopa do ritmo (considerando-se que, para a tradição negra, o ritmo musical é parte efetiva dos elementos da existência diária) deu oportunidade a que se criasse imaginário popular romântico sobre o ritmo negro e seu hábil manipulador, o sambista malandro, e, com isso, que se fizesse, através de suas várias expressões, a circulação e, conseqüentemente, a oxigenação das relações multilaterais, dando novo alento de vida ao mundo tradicional negro.

Claro que tais trocas, muito embora tivessem propiciado fôlegos novos e duradouros à tradição negra, também, por outro tanto, contribuiu para afastar ainda mais suas expressões da aura primordial. Por muitos fatores, o afastamento primordial coincidira com o afastamento do negro de sua pátria-mãe (“mátria”, no dizer de Caetano Veloso, na canção “Língua”, de 1984) em direção a terras distantes, como era o continente americano.

O afastamento da tradição ancestral negra, com a conseqüente diluição gradativa da “aura” – usando terminologia benjaminiana³⁹ – cultural, no entanto, era um mecanismo imprescindível de sobrevivência da cultura, ainda que revista e refeita pelas sucessivas trocas culturais, tornando-se o Samba um espaço “de negociação de diferenças culturais” (GARRAMUÑO, 2000, p. 70), que penetrava e era penetrado, cada vez mais, pela influência da cultura branca ou indígena. É o que se pressupõe dos contatos e trocas: sofrem e impõem influências recíprocas. No Brasil, o Samba, semelhantemente ao tango, seu irmão argentino, evidentemente, não podia se furtar a tal interagência cultural, eis que, na ebulição e na alta temperatura do cadinho da ideologia de criação do povo brasileiro, onde borbulhavam infundáveis formações ideológicas dos mais diversos matizes, serviu de tecido ao grande pacto de pacificação da cultura, no que pese a massiva e opressiva guerra da discriminação e opressão sociais e econômicas contra a qual tinha que resistir. Ainda, como lembra Garramuño (Ibid.),

³⁹ Entendida como “liquidação do elemento tradicional dentro da herança cultural” (BENJAMIN, 1975, p. 14), pela miscigenação da tradição mítica, “original”, com a cultura branca mercantilista, que, como fenômeno de reprodução do bem cultural para fruição da massa, no entremeio de fortes tradições culturais, distinguiu “o objeto reproduzido do âmbito da tradição” (Ibid.).

Se, nas obscuras periferias de suas origens, tango e samba encontram o desprezo das classes médias e altas por serem formas originariamente produzidas pelas classes mais baixas de suas respectivas sociedades, em meados dos anos 30 do século seguinte são, pelo contrário, canonizados enquanto representantes de uma nacionalidade, de uma identidade nacional, concebidos como a música, ou o produto cultural que encerra, em suas características, aqueles traços que se querem definidores da nação e de seu povo, sem distinção de raça, classe ou gênero.

A síncopa se materializou no corpo através da ginga, visível ainda hoje nas danças, na capoeira, no jeito balançado de caminhar, de se mover e de gesticular nos momentos de conversas. É preciso que sempre se lembre que também esse discurso, que se realiza pelo corpo, no gestual do sambista e de seus “descendentes”, foi fundado como discurso resistente, pelos mesmos motivos, nas mesmas condições e concomitantemente ao discurso do samba. Na mente, no plano discursivo, a síncopa, ideologicamente motivada, comandou o assujeitamento do sambista dentro de um jeito dúbio, polissêmico e irônico de refletir e falar, que foi transposto, inclusive, para as letras das canções. Nestas, associado à síncopa já própria do ritmo, o sincopado do pensar e do falar se moldou no subgênero conhecido por “samba sincopado”, em que tanto o compositor como o intérprete se manifestam, em falas transversais, implícitas, conectivas de sentidos dúbios, ao sabor dos cortes, projeções, deslocamentos e deslizamentos propiciados pelo acidente musical.

O compositor que, provavelmente, melhor usou o balanço gíngado na maneira malandra de compor e interpretar foi Noel Rosa, cujas letras das canções e gíngados do ritmo, da melodia e da interpretação são primorosas obras de polissemia, dubiedade e ironia⁴⁰, estratificando desde sentidos não autorizados e, portanto, silenciados, até relatos cômicos ou dramáticos, caricaturais, da crônica sobre o mundo desvalido das concentrações pobres dos negros, mas, no entanto, universalizando a fala e veiculando, além-fronteiras, discursos de denúncia social.

Dentre as muitas dessas falas resistentes, em canções compostas e interpretadas por Noel, calcando de maneira definitiva o discurso do samba malandro, pode-se, a exemplo, apontar “São coisas nossas” (1932) (“o samba, a prontidão /e outras bossas /são nossas coisas / são coisas nossas [...] malandro que não bebe / que não come /que não abandona o samba /pois o samba mata fome /[...] baleiro, jornaleiro /motorneiro, condutor e passageiro /prestamista e o vigarista [...] são nossas coisas /são coisas nossas”), ou, “Onde está a honestidade” (1933, com duvidosa parceria de Francisco Alves) (“Você tem palacete reluzente /tem joias e criados a

⁴⁰ Como se vê, dentre muitas, nas canções “Com que roupa?” (1930), “Malandro medroso” (1930), “O orvalho vem caindo” (1934), “Filosofia” (1933) etc.

vontade /sem ter nenhuma herança ou parente [...] O seu dinheiro nasce de repente /embora não se saiba se é verdade /você acha nas ruas diariamente /anéis, dinheiro e até felicidade [...] E o povo já pergunta com maldade: /onde está a honestidade? /Onde está a honestidade?”).

E o fez com tamanha precisão que, até o presente, suas composições são sucessos reconhecidos pela indústria cultural e continuam se valendo como denúncias atuais no campo social, além de continuarem sendo rica fonte de estudos e pesquisas históricas, sociais, antropológicas, discursivas e literárias. Muitos são os jargões oriundos de sua astúcia até hoje utilizados no dia-a-dia popular, como, por exemplo, “com que roupa?”, ou “Onde está a honestidade”, de evidente presença atual e eterna.

Essa maneira sincopada de pensar e de transmitir denúncias pela canção, de criar sentidos por discursos apenas implícitos, só foi possível graças a um processo de uso adequado do silêncio, do proposital e dos silêncios impostos, nos entremeios possibilitados pela síncopa. É a supressão da fala previsível, impedida, que é sobrescrita pela “outra” fala, a diferente, mas permitida, que confundiu ou enganou a censura oficial daquele instante, deixando aflorar sentidos, não exatamente ditos, pelo desvão silencioso do processo discursivo.

Observando as condições de produção que autenticavam o mundo do Samba, pelas épocas de Ataulfo Alves, é interessante que se relembre a historicidade típica. Em todas as Américas e em muitos países da Europa e da Ásia, a escravidão, e principalmente a escravidão imposta a negros africanos, forçou os cativos a movimentos de resistência cultural, unindo-se em grupos que tinham práticas linguísticas, de culto e de tradição análogas, criando signos e códigos de convivência e manifestação peculiares, distintos dos códigos dos opressores. No Brasil, caso bem demarcado é o que mostra os negros após a escravidão, fortemente segregados pela elite dominante, que se uniram em um centro urbano, na capital da república, o Rio de Janeiro, e aí, como principal meio de resistência cultural, desenvolveram uma maneira de vida típica, em torno de um pensamento religioso, voltado para o culto aos orixás, e de uma cadência rítmica sincopada – que, tempos depois, foi decisiva na construção do gênero musical denominado “samba”.

O poder do ritmo sincopado praticado nos núcleos negros, no Brasil e no Rio de Janeiro, com decisiva influência dos negros do estrato etnolinguístico *bantu* (LOPES, 2011, p. 101-102, 616), que se prestava tanto às reuniões sociais como aos cultos religiosos, às festividades e aos encontros gastronômicos, incorporou a fala, como uma das mais resistentes balizas culturais, influenciando decisivamente, em geral, o comportamento desses núcleos. A ginga característica gerou um modo próprio, amalandrado, de falar e andar, agir e lutar, em pernadas ou capoeiras.

Tamanha a influência do controle do corpo pelo ritmo, que autorizou o sociólogo Muniz Sodré, em sua tese de doutoramento, a denominar o samba de “o dono do corpo” (SODRÉ, 2007, p. 20-21, 67).

Por outro lado, o conjunto de hábitos agregados à vida que se desenvolveu amalgamada pelo ritmo sincopado – que aqui, para melhor ilustrar a ideia, tem sido chamada de “mundo do Samba” – adquiriu feições peculiares no que se refere à maneira de pensar, expressar-se e lidar com mazelas do existir ordinário. Nesse começo do mundo do Samba, últimas décadas do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, na capital federal, havia forte intenção de se fortalecer formações ideológicas, vindas da elite dominante, de inferioridade racial do negro (LUZ, 2010, p. 26; SCHWARCZ, 2015). Tal pretensão se materializava em severas perseguições policiais aos negros, pobres e sambistas, dificultando seu acesso ao trabalho assalariado, proibindo-os da liberdade de culto, promovendo a exclusão habitacional e econômica, assim como o abandono social e a discriminação racial.

Em razão desse isolamento, que aumentou a resistência cultural negra, o mundo do Samba teve a oportunidade de construir um modo peculiar de pensamento e linguagem, dependente do balanço gingado da síncopa. Para que os dois mundos – o da tradição negra, excluído e discriminado, segregado aos morros, e o branco, europeizado, dominante – pudessem dialogar, entendendo-se a partir de linguagens com fundamentos filosóficos e tradicionais distintos, o acento sincopado da fala e do pensamento daquele primeiro, foi essencial, possibilitando e intermediando o contato extrafronteiras. O processo de absorção do pensamento característico do mundo do Samba pela síncopa, na canção popular e no carnaval, e a consequente intermediação com o mundo branco, representado pelos interesses governamentais da época (quando se procurava estabelecer a identidade do povo brasileiro) e pela incipiente indústria cultural (início das gravações fonográficas e das transmissões radiofônicas), propiciou o encontro entre as duas culturas conflitantes no curto período de cerca de apenas dez anos. A esse fenômeno, verdadeiro “milagre” cultural, dado o tamanho estranhamento que causou, o antropólogo Vianna (2012; p. 30, 34) denominou de “o mistério do samba”.

O ponto de aglutinação desse mecanismo ferramental adequado para se dar voz no mundo branco ao mundo negro se encontrou no chamado “samba malandro”. A linguagem malandra é uma das expressões autenticadas ao mundo do Samba, tanto nos morros como na cidade. Entre morro e asfalto, surge, no final da década de 1920, no bairro Estácio de Sá um novo ritmo, e uma nova maneira de compor, híbrida, o samba batucado, aquele que Franceschi

(2014, p. 109) chamou de “samba de sambar do Estácio” e que se constituiu em um “novo código de percepção musical até então desconhecido”.

Por ele, “numa cadência própria”, puderam ser compostas e manifestadas letras “revelando intensa carga do cotidiano, de um cotidiano muito peculiar” (Ibid.). Implícito nesse novo comportamento rítmico e musical, surgiu também o novo comportamento e a nova fala malandra (também mestiçada entre morro e cidade), que Ismael Silva, um dos principais compositores daquele bairro e um dos pioneiros da “nova canção” – matriz do “samba urbano carioca” (identidade musical brasileira) –, chamou de “malandragem fina” (CARVALHO, 1980, p. 61).

Partindo desse ponto, da “malandragem fina”, é que o compositor e cantor Noel Rosa, do bairro de Vila Isabel, trouxe à luz a linguagem definitiva do “moderno”⁴¹ “samba malandro”, depois de configurar o malandro como um tipo social e legalmente tolerável, o malandro folgado, que, de maneira “mestiça”, transita entre as divisões e os afastamentos culturais. É a tal figura, típica do imaginário do samba carioca, que se atribui o dom da fala, a linguagem dúbia, capaz de traduzir as diversas nuances das mazelas do mundo segregado do Samba, dando-lhes vida e expressão no mundo erudito das elites culturais. Ao samba batucado atribuiu-se, também, verdadeira revolução em outra grande voz na linguagem da cultura negra, o Carnaval.

Para tanto, fez-se acentuado uso de composições polissêmicas com seus engasgos sincopados. A vida artística de Noel Rosa se deu quase toda dentro do período do governo getulista, embora a iniciasse alguns anos antes, apresentando suas primeiras composições em 1929, pouco antes do golpe que, derrubando o governo de Washington Luiz e impedindo a posse de Júlio Prestes, acabou com a República Velha e colocou Getúlio Vargas no comando do país.

O governo inicial de Getúlio se movimentou no sentido de incorporar os desvalidos da pobreza e dos morros à cidadania brasileira e, como isso implicaria em lidar com uma população culturalmente rica, mas ignara, adotou medidas reguladoras das expressões artísticas, criando um órgão censor, o DIP (Departamento de imprensa e propaganda)⁴². Todo o anterior processo

⁴¹ Nascido, inclusive, à sombra do modernismo. Observe-se, ademais, que “os ideólogos do regime autoritário [de Getúlio Vargas] faziam mil malabarismos para mostrar que havia uma continuidade entre o movimento modernista paulista dos anos 20 e o Estado do pós-30. Queriam criar pontes entre a chamada revolução estética e a política. Entrava aí a retórica do país novo, ávido de novos caminhos e de novas cabeças pensantes” (VELLOSO, 2011, p. 108).

⁴² O DIP era, na realidade, um órgão de inúmeras funções, sendo a maior delas, a construção de uma imagem mítica de Vargas, por meio de propaganda ufânista massiva; era “uma espécie de ministério das comunicações da

ideológico de desqualificação do negro impusera-lhe a postura de vadio, indolente, violento e refratário ao trabalho; postura muitas das vezes assumida na prática por motivações econômicas, sociais, de sobrevivência e até de resistência cultural. Afinal, “as instituições e seus discursos determinam as formas com que se dão estes processos de identificação ou de resistência” (ORLANDI, 2016a, p. 12).

Não apenas isso. O governo de Vargas reforçava o discurso racista e a fala de inferioridade racial dos negros e descendentes, sendo que “um decreto publicado por Getúlio Vargas em [...] 18 de setembro de 1945, sobre a política de imigração no país, [...] defendia que a entrada de estrangeiros deveria obedecer à ‘necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica do País as características mais convenientes de sua ascendência europeia’” (SILVA, 2016, p. 104. Nota de rodapé). A lida pela sobrevivência trazia o malandro ao mundo do real e fazia com que sua criatividade declinasse para atividades de duvidosa licitude, como a exploração de mulheres na área boêmia do Manguê, jogos e trapanças, comércios ilícitos etc. (DEALTRY, 2009, p. 48-50).

Para “depurar” essas “más qualidades” e “enquadrar” o grosso da população pobre na cidadania brasileira, certas regras restritivas foram impostas, como o silenciamento de falas sobre questões que apontavam para as más condições de vida e para a vocação à malandragem, tanto nos espetáculos teatrais, como nas letras das canções. Tais restrições à fala aconteciam por acordo ou por censura.

O governo implementou maciço movimento rumo ao que chamava de “higienização poética” do samba, censurando letras que exaltavam a malandragem ou denunciavam as más condições de sobrevivência e incentivando aquelas que enalteciam o trabalho e o país. No entremeio desses conflitos e incoerências é que amadurecia a figura do malandro do samba e se materializava o samba polissêmico. Colocando-se nessa fresta, Noel Rosa, inspirado pela estética modernista, vigorosa então, renova a poética cancionista do país e lega ao mundo uma das mais complexas e completas obras da história da música popular brasileira e define o samba polissêmico malandro⁴³.

ditadura”, que tinha como grande projeto “o endeusamento de Vargas e a difusão, aos quatro cantos, do mito da doação” (PARANHOS, 2007b, p. 94). “O exercício da hegemonia político-cultural supõe, obviamente, a existência de instituições ou aparelhos de hegemonia, e, no caso, o DIP, a partir de 1940, será um canal privilegiadíssimo através do qual se pode captar a dimensão material da dominação ideológica. A imposição de férrea censura, somada à autocensura, à propaganda subvencionada e a concessão de favores financeiros a empresas editoriais, tudo isso criaria uma situação de aparente ‘unanimidade nacional’” (Ibid., p. 104).

⁴³ Noel Rosa estabeleceu a figura do malandro do samba como sendo, inicialmente, “gente levada” (em “Eu vou pra Vila”, gravada em 1931) e, posteriormente, “rapaz folgado” (em “Rapaz folgado”, gravada em 1935, como resposta ao malandro já consolidado e descrito por Wilson Batista em “Lenço no pescoço”, gravada em 1933 – e

Transformando a linguagem da composição popular e propiciando a manifestação da diversidade das vozes do mundo do Samba, Noel Rosa assume, assim, a paternidade da aqui chamada “filosofia de botequim”, que tem seus marcos fixados pelas canções “Conversa de botequim” (1935), parceria com Vadico, e “Filosofia” (1933), parceria com André Filho. Para que tais vozes pudessem ser ouvidas, sem contrariedades e sem grandes discriminações, no mundo branco, deflagrando um processo de reflexão sobre a existência humana a partir da vida “miúda” das pessoas socialmente desafortunadas, o samba malandro usou de discursos de significativa dubiedade expressiva, ironia e humor, emprateirando e embaralhando sentidos, dentro da polissemia que lhe é característica.

Dentro, portanto, de tais condições peculiares ao mundo do Samba, surgidos nos instantes pós-abolição da escravatura e pós-proclamação da república, é que se gesta e evolui o samba, chegando-se até ao samba de Aaulfo Alves, discípulo direto dos fundadores do “samba de sambar do Estácio”⁴⁴. Em todo o período, estiveram presentes fortes movimentos de opressão ao sambista: política de branqueamento do povo brasileiro (“ideal de branquitude” criado pelas ideologias racistas e tido como padrão para beleza, superioridade, sucesso, civilidade, honestidade etc.” [SILVA, 2016, p.96])⁴⁵, de inferiorização do povo negro, de repressão ao negro e incentivo à imigração do europeu; política de apenamento à vadiagem (que, na realidade, praticamente apenava apenas negros), política de sanitização da capital federal, do desmanche (o conhecido “bota abaixo” de Pereira Passos) das aglomerações negras do centro da cidade, com a consequente expulsão dos pobres para as periferias, principalmente para os morros; opressão policial insistente; censura aos meios culturais; política varguista de valorização do trabalho e punição do vadio; política varguista de valorização da família e da formação do povo brasileiro, com a destruição da cultura ancestral negra; proibição do uso de dialetos e línguas maternas. E muito mais⁴⁶.

censurada). No entanto, o primeiro malandro de Noel, com suas peculiaridades, já nascera, em 1930, por meio das canções “Com que roupa?” e “Malandro medroso” e foi consolidado em “O orvalho vem caindo”, duvidosa parceria com Kid Pepe, gravada em 1934.

⁴⁴ Aaulfo Alves começa sua carreira de sambista influenciado pela Turma do Estácio, principalmente por Bide, um dos expoentes do “samba de sambar”.

⁴⁵ Havia, implícita, na resistência do samba – fundante do discurso do samba – a resistência contra o racismo e o “ideal de branquitude” o que implicava em que o negro, “ao invés de tomar como norte para sua vida [do povo negro e, portanto, do povo do mundo do Samba] os padrões da classe dominante, acreditando que ‘embranquecer’ seja sinônimo de ascender socialmente” (SILVA, 2016, p. 96), resistisse à pressão e à opressão da classe dominante por meio da canção.

⁴⁶ Da maneira como aqui se coloca, há uma descrição bastante simplista e reducionista dos múltiplos processos políticos e legais que embasaram tais ações. No que pese a riqueza discursiva deles, uma dissecação mais precisa foge ao escopo deste trabalho.

Em tal cenário, a incisiva resistência desse povo tão sistematicamente oprimido era de se esperar. E ela veio também pelo samba. Primeiramente, como rodas de conagração, depois, como gênero musical vendável e, por fim, como o samba malandro e como escolas de samba⁴⁷, capazes de levar para fora do mundo do Samba as críticas aos sistemas de governo e econômico dominantes. Aaulfo Alves se faz sambista em meio à ebulição desses momentos e, por isso, no seu modo típico de compor e interpretar, engrossou substancialmente a resistência cultural de seu tempo.

Revisemos, pois, por alto, a história do mundo do Samba. O samba, como movimento social e cultural, de tradição negra, tem raízes distantes no tempo da escravidão, principalmente na Bahia, onde os escravos se reuniam em rodas sociais-dançantes que remontavam à tradição dos povos do estrato linguístico *bantu*, que mantinham o costume de se socializar, transmitir conhecimentos, invocar ancestrais, os orixás, e decidir suas questões pessoais e coletivas nesse espaço. Para eles, música e dança eram o estofado de um momento único e coeso, que abrigava o espaço cívico e educacional, o espaço de divertimento e de culto religioso. Tudo isso por meio das rodas de canto e dança.

Terminada a escravidão autorizada, em 1888, os negros se viram abandonados à sua própria sorte, sem nenhum apoio oficial. As tratativas pró-abolicionismo, que demandaram um período significativo de tempo, previam indenizações ou compensações aos senhores de escravos, que, com a libertação, seriam subtraídos de um patrimônio valioso (os escravos eram considerados animais semoventes e, como tal, bastante valorizados monetariamente, principalmente depois da Lei Euzébio de Queirós, que proibiu o tráfico transatlântico de escravos). Contudo, com a quase imediata proclamação da república, em 1889, e a grande turbulência política do momento, as compensações nunca aconteceram. Note-se que o governo republicano instituído era fortemente, no começo, influenciado e, posteriormente, terminado o governo provisório da “República das Espadas”⁴⁸ em 1894, controlado, pelas oligarquias rurais, que dominavam a economia nacional, mas, mesmo assim, os grandes produtores rurais, senhores de escravos, não conseguiram o ressarcimento que demandavam.

Paralelamente, ocorria grande desemprego na Europa, motivado, dentre outras coisas, pela mecanização do trabalho (o que exigia menor contingente de mão-de-obra), e, também crise econômica, acentuada na Itália, provocada pela recente instauração do reino italiano

⁴⁷ As escolas, de qualquer forma, sempre foram moderadas pelo aparato oficial, desde seu surgimento, principalmente pelo uso de incentivos condicionados e restringidos a muitas imposições do governo (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 14, 17-18).

⁴⁸ Período inicial da República Brasileira, quando foi governada por militares: Marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto.

(reunificação acordada em 1861, e tornada definitiva em 1870, com a invasão de Roma), causando enorme desemprego, disponibilizando a migração de grande massa de mão-de-obra para o novo mundo. A agricultura no Brasil, principalmente a cafeeira, no Estado de São Paulo, necessitava baratear os custos de produção. Os oligarcas, a par de certa antipatia pelo trabalho dos ex-escravos, o grande prejuízo econômico irrecuperável, os tinham por preguiçosos e insubordinados, o que acirrou sobremaneira o ódio racial, e, por isso, evitavam empregar mão-de-obra negra.

Os negros, por sua vez, não queriam trabalhar em um regime de contratação que era muitas vezes até mais severo que o da própria escravidão (FARIA, 2014, p. 118). O governo republicano queria transformar o país em modelo, reflexo europeu na América do Sul, espelhando-se na França, a grande influência cultural da época, mas o Brasil era um país enegrecido pela grande quantidade de africanos, nativos e descendentes. Por causa disso, adotou um discurso de branqueamento e de europeização da cultura, incentivando a imigração maciça de europeus e orientais, inclusive concedendo-lhes apoio financeiro (CAMPOS, 2015, p. 38-39)⁴⁹. Segundo Koifman (2012, p. 27) “o discurso racista frequentemente atribuía o atraso e muitos dos problemas brasileiros à ‘má-formação étnica’ da população. A vinda de novos imigrantes, de preferência de origem europeia, que não fossem negros, era vista como solução”.

Os negros libertos, em grande parte, procuraram a capital federal, lugar onde esperavam uma vida melhor, mas, apartados da brasilidade, acabaram se confinando, no Rio de Janeiro (CHALHOUB, 2015, p. 42-43), principalmente nos dois pontos geográficos distintos antes mencionado – o primeiro, na região da Cidade Nova, Saúde, Lapa, mangue, cais do porto, no centro⁵⁰, e, o segundo, nas encostas de morro (ROMANELLI, 2015a, p. 171-173). Isso se deu, em grande parte, também pela política de “civilização” e “saneamento” do centro administrativo e socialmente “nobre” do Rio, que culminou com o movimento, no início do século XX, que ficou conhecido como o “bota abaixo” – a destruição das construções mais antigas, onde os negros se aglomeravam, e sua “expulsão” para a região da Cidade Nova e

⁴⁹ “Muitos ideólogos do século XIX e início do século XX não se preocupavam apenas com o embranquecimento da população, como se poderia supor: um número considerável deles buscava, mesmo que por meio de teses racistas e eugenistas, constituir uma raça ‘superior’ brasileira. Ao mesmo tempo em que submetia o negro africano, o indígena, os mestiços, os brasileiros pobres e outros grupos étnicos a frequentes e perversos abusos, o Estado brasileiro cobria de subsídios os novos imigrantes europeus, os dotando historicamente de direitos que eram negados, ainda hoje, a cidadãos residentes no Brasil. Um dos exemplos mais bem-acabados é o direito à propriedade” (CAMPOS, 2015, p. 38-39).

⁵⁰ “[uma] nova geração que nascia carioca, pelas frentes do trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de ‘Pequena África’, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a praça Onze” (MOURA, 1995, p. 93). A ‘Pequena África’ era a maior aglomeração negra do planeta, fora do continente africano.

adjacências. O então prefeito Engenheiro Pereira Passos queria uma cidade europeizada, de tamanha beleza que ofuscasse as luzes da própria Paris, a cidade modelo, a cidade luz (MOURA, 1995, p. 47)⁵¹.

Paralelamente, para “embranquecer” o sangue nacional⁵², foram estabelecidas medidas drásticas contra os negros, nativos e descendentes: ideologia de inferioridade racial, perseguição religiosa, criminalização da vadiagem, opressão econômica, discriminação social, impedimento de reuniões festivas e tradicionais (os “sambas”, os “candomblés”, os “pagodes”, os cacumbis etc.). Tudo isso provocou um movimento negro de resistência, principalmente por parte daqueles que se viram confinados aos morros, locais de difícil acesso à polícia repressora (os negros da cidade tinham um melhor relacionamento com as autoridades, trabalhavam nas atividades do cais do porto e assimilavam parte da cultura branca). Essa divisão do mundo negro causou uma cisão na sua cultura tradicional, que veio a ser remendada, como já se disse, entre as décadas de 1910 e 1930, por meio do chamado “samba malandro” (ROMANELLI, 2015b, p. 66). Ora, tal remendo acontece justamente à época (por causa?) de um forte movimento político, cultural, científico e ideológico não só no Brasil, mas em todo o globo (basta citar a primeira grande guerra, o modernismo, a evolução das mídias culturais – gravação fonográfica e o estabelecimento das emissões radiofônicas –, a crescente industrialização e a revolução que leva Getúlio Vargas ao poder).

A partir do final da década de 1920 e início da década de 1930, o mundo negro, seduzido pela possibilidade de obter ganhos por meio da música, sem descaracterizar-se como lugar de resistência cultural, adere ao “samba malandro”, com letras elaboradas, uma poética modernista

⁵¹ Não se pode esquecer que a transformação radical do centro do Rio de Janeiro atendia, também, à política de sanitização capitaneada pelo médico Oswaldo Cruz que lutava contra graves doenças (febre amarela, varíola, malária e peste bubônica), agravadas pela excessiva concentração da pobreza no centro da cidade. No começo do século a situação sanitária era tão grave que navios europeus evitavam escalas no Rio de Janeiro (BIAS, 2013, p. 2): “À época, os estrangeiros se referiam à capital fluminense como ‘porto sujo’ e ‘cidade da morte’ e muitos navios passaram a evitar a Baía de Guanabara” (CARMO; ORTIZ, 2014, p. 5).

⁵² “O atraso e os problemas do Brasil eram explicados e associados à origem étnica de boa parte dos brasileiros. A política imigratória esteve sempre posta a serviço dos ditos ‘branqueamentos’ e ‘melhoria qualitativa’ dos contingentes populacionais resultantes da pretendida miscigenação com o elemento europeu” (KOIFMAN, 2012, p. 38). “Vargas era simpatizante aberto do ideário eugênico” (HAAG, 2012, p. 81). “Após a abolição, por outro lado, buscou-se impedir uma mudança brusca no *status-quo* racial. A elite branca no Brasil, minoritária diante de uma multidão de negros agora livres, não dispunha mais dos mesmos mecanismos para barrar sua ascensão. Alguns daqueles mecanismos subsistiram certamente mais tempo que outros, como a segregação racial em clubes sociais ou esportivos, nos restaurantes, na família branca, nas igrejas. [...] A ideologia do racismo científico é a solução que a elite branca brasileira encontrará para encarar a ameaça que representava em sua visão a transição de um regime de mão-de-obra escrava a um regime capitalista de produção. A ciência econômica será instrumentalizada para tentar demonstrar a incapacidade inerente dos negros para o trabalho em um regime capitalista, sua baixa capacidade produtiva e a necessidade de substituí-los pelos (ou mantê-los subordinados aos) trabalhadores de origem europeia” (CHADAREVIAN, 2015, p. 4-5).

e polissêmica pela qual poderia conquistar o empresariado e o grosso da população de brancos: uma espécie de “revolução” cultural bem-sucedida.

Ainda na década de 1930, com a indústria sempre crescente necessitando de mão-de-obra e no meio de uma verdadeira balbúrdia cultural, com a nacionalidade brasileira ainda indefinida, um grande território como o brasileiro abrigava a fala de inúmeras línguas, entre estrangeiras, africanas, nativas, o português oficializado desde o império e o francês se impondo às elites culturais, o governo de Getúlio Vargas (ainda sendo minado por contrarrevoltas) viu a necessidade de atrair o mundo negro à cidadania e ao trabalho. Tomou, por isso, várias medidas inclusivas, como a abertura do voto para mulheres (1932 a 1934), a possibilidade de os maiores de 18 anos e menores de 21 votarem (1934), proibiu a fala de línguas maternas estrangeiras, de línguas nativas, e reforçou a fala do português, como língua nacional, de ensino obrigatória nas grades curriculares⁵³.

E, sobretudo, incentivou a inclusão do mundo negro ao mundo do trabalho. “Incentivou” talvez não seja o termo adequado. De fato, ainda que o termo não tenha sido utilizado, na prática, o governo “forçou” o mundo negro ao trabalho, por intermédio não apenas de medidas de incentivo, mas, também, de repressão policial opressiva aos malandros, vadios e desocupados e – arma voltada diretamente ao coração do mundo do samba – de censura às revistas teatrais e às letras de canções que negavam o trabalho (o samba sobre a malandragem estava em moda), incentivando aquelas que o valorizavam.

O DIP avaliava os roteiros das revistas e as letras como “positivas”, se exaltassem as belezas e riquezas do país, enaltescessem o trabalho e a família tradicional, ou “negativas”, se os contrariassem. Paralelamente, e por consequência, assim eram também avaliados os conteúdos ditos sociais, mas sempre tendo como fundo o projeto de valorização do trabalho e do trabalhador. Como esclarece Faria (2014, p. 109),

a ideologia trabalhista era oficial e hegemônica no Estado brasileiro em 1942
[...]

Desde 1939 o Estado Novo havia implementado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, o órgão que regulava os discursos nas produções culturais), que passou a reprimir a temática da malandragem, muito comum ainda na década de 30.

⁵³ Decreto-lei 406, de 4 de maio de 1938, que dispunha sobre a entrada de estrangeiros no território nacional. Em seus artigos 85 a 87 impunha que o ensino se desse apenas em português, que os livros fossem escritos exclusivamente em português e que qualquer revista em língua estrangeira fosse previamente autorizada.

Esse realce singelo das condições de produção do samba é imprescindível para que se entenda a pressão política e ideológica que dominava o mundo da canção daquele momento e para que, assim, então, se entenda a historicidade em que se gestava o samba polissêmico. Em 1941, época em que Aaulfo Alves, inaugurando definitivamente sua prolífica vida de grandes sucessos, compôs com Mário Lago “Ai, que saudades da Amélia”, o Brasil estava em pleno regime ditatorial do Estado Novo, com todas as consequências autoritárias que daí advieram. A resistência dos pobres e negros persistia, por meio das letras polissêmicas das canções, das gírias, dos ditos populares e da ginga da malandragem, e, ainda, pela produção maciça de “revistas”⁵⁴ irônicas. Canções que não ocultassem o “gingado” malandro do discurso, eram censuradas e proibidas:

Uma das preocupações centrais do Departamento de Imprensa e Propaganda – o DIP – era com a questão da linguagem. O regime passa a exercer sobre ela funções verdadeiramente policiais. Argumenta-se que a linguagem é patrimônio nacional e, como tal, deve preservar a unidade e a segurança do país. As composições dos sambistas e as gírias faladas nas ruas passam a ser vistas como ameaça à ordem (VELLOSO, 2011, p. 102-103).

A resistência, então, advinha também do fato de o governo se aproximar da camada pobre, do mundo do Samba, tentando se apropriar das manifestações culturais negras direcionando-as como elemento de propaganda e divulgação de sua política voltada ao ufanismo, ao trabalhismo e ao enquadramento familiar no modelo oficial idealizado, enquanto forçava o afastamento de uma linguagem tradicional. O sambista resistia e se constituía pelo uso também de certa linguagem típica. Para desestabilizar a união pela língua, o governo, em contra-resistência, a impedia. Não apenas isso: a política estadonovista, tentando submeter o Mundo do Samba, queria impor a língua padrão do poder dominante, afastando-o dos resquícios da tradição e, então, procurava “integrar o samba como expressão cultural da nacionalidade. Para os ideólogos do regime, o negócio era procurar converter o samba em instrumento pedagógico” (Ibid., p. 109) e muitos intelectuais, alheios ao mundo do Samba, “insistiam nessa tecla: era preciso educar o samba!”. Mesmo Cecília Meireles publicou, no jornal “A manhã”, vários artigos incentivando a transformação do samba: “ela achava que o samba devia formar bons hábitos, como a simpatia, a cordialidade e a cooperação” (Ibid.).

Um dos fortes segmentos sociais do mundo do samba era o malandro, como já o disse acima. Não me cabe, agora, explicar como o malandro apareceu e como se inseriu no samba,

⁵⁴ Refere-se ao Teatro de Revista: espécie de teatro musical e dançado, cômico e popularesco, típico do Rio de Janeiro de início do Século XX, que satirizava costumes e instituições (PAIVA, 1991, p. 6 et seq.).

procurando – e conseguindo – ultrapassar fronteiras econômicas e sociais. Basta que se diga que foi o “garoto-propaganda” do samba (gênero) e do carnaval; foi quem estabeleceu a negociação cultural entre o mundo tradicional dos negros do morro e o mundo mercantil dos produtores culturais (ROMANELLI, 2015a).

O malandro do samba, assim como vivia no entremeio de divisas culturais, também tornava opacas as fronteiras do mundo da legalidade. Vivia de jogos, comércio nem sempre lícito, de enganar “otários” e da exploração de prostitutas. Não gostava do trabalho pesado, do trabalho regular, como operário. Para eles, operário era sinônimo de “otário” e, portanto, pelos tempos do início da carreira artística de Ataulfo Alves, viam a política trabalhista do governo de soslaio. Como apontam Mussa e Simas (2010, p. 21),

Tanto o capoeira como o malandro apresentam três características inconfundíveis: querem viver sem trabalhar (e trabalho aqui significa as formas mais pesadas e menos prestigiadas, as únicas que se ofereciam aos moradores do morro); querem provar que são bons de briga; e querem provar que são bons de samba, que sabem compor e fazer versos.

Esse viés da malandragem refletia-se acentuadamente no samba da época e, como não poderia deixar, no samba de Ataulfo. A malandragem como *glamour* foi uma criação midiática, principalmente nas revistas teatrais, que construíram uma figura de malandro alinhado, vestido de terno de linho branco, chapéu panamá e sapato bicolor (preto e branco), ou camisa listrada, suspensórios e tamancos, incorporada ao cotidiano de alguns sambistas. Na verdade, como lembra Lira Neto, em entrevista concedida a Néli Pereira, no jornal *online* BBC Brasil de 27 de fevereiro de 2017⁵⁵, a vida do malandro era “cheia de sobressaltos, todos eles morriam muito cedo, ou de tuberculose, sífilis, facada ou tiro. Não havia nenhum glamour”.

É bom que se lembre que o samba malandro, enaltecendo a malandragem, surge ao final da década de 1920, com a “Turma do Estácio”. No entanto, desaparece cerca de dez anos depois, em razão da política getulista de valorização do trabalho e de contenção das manifestações, inclusive culturais, a favor da vadiagem e da malandragem. Malandramente, no entremeio desse lapso, ou (tentativa de) apagamento, para sobreviver como manifestação cultural e como arma de resistência da luta do mundo pobre contra a opressão do sistema, como já se disse antes, a fala malandra migra para uma nova maneira de compor, por meio de letras polissêmicas que visavam “enganar” a censura:

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39085347>>. Acesso em: 11 de abr. de 2017.

A sutileza do *samba de malandro* permitia passar uma mensagem apenas para um determinado grupo de uma forma, e, para outro, de outra forma, por muitas vezes sem que um dos grupos (ou os dois) percebesse o dualismo da interpretação, tal qual códigos (FARIA, 2014, p. 112. Grifos do original).

O que ora nos interessa são os anos iniciais do acontecimento discursivo “Araulfo Alves, compositor e intérprete”, ou seja, no período do governo Getúlio Vargas. Como lembra Adalberto Paranhos,

Durante a ditadura estadonovista, particularmente de 1940 em diante, piscaram os sinais de alerta para os malandros e os que cultuavam a malandragem. Desencadeou-se uma cruzada antimalandragem que tinha entre seus objetivos interromper a íntima relação que, na história da música popular brasileira, unira o samba à malandragem (PARANHOS, 2007a, p. 4).

Os sambistas, vivendo no “miserê”, como se defende o malandro da canção “Lenço no pescoço” (1933), de Wilson Batista e interpretada por Sílvio Caldas (“Sei que eles falam / Deste meu proceder / Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê”), sabiam que o discurso oficial era, na realidade, enganador:

Estamos aqui muito longe do elogio ao trabalhador que se encontrava na base dos pronunciamentos do ministro do Trabalho Marcondes Filho no programa radiofônico “Hora do Brasil”. Em vez de ser concebido como atividade humanizante e regeneradora, o trabalho é percebido como fonte de sacrifício que se impõe aos que vivem atacadados com a luta pela subsistência (Ibid.).

Por isso, o jeito amalandrado das letras dos sambas que buscaram na ancestralidade tradicional negra, vinda das nações africanas, o que o sociólogo Muniz Sodré chama de “discurso transitivo”, ou seja, aquele que usa um discurso típico da tradição negra, vindo diretamente dos costumes culturais africanos, e que faz com que, “em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica” (SODRÉ, 2007, p. 44. Grifos do original). Ou seja, a historicidade do discurso resistente. Não se pode deixar de lado, ainda, que

O meio para uma colocação social do pobre, ou seja, para a não marginalização dele, segundo a ideologia do Estado Novo (em consonância com o sistema que se pretendia capitalista, com todas as ressalvas) era através do trabalho. Porém, mais do que ninguém, o malandro tinha a consciência de que o trabalho como lhes era apresentado e possível, acabava por ser apenas um meio de exploração da vida e da energia do trabalhador pelo patrão.

Aquele recebia como salário somente o mínimo para a manutenção de sua sobrevivência, ou nem isso; portanto, na malandragem, a sua qualidade de vida aumentava (pois não trabalhava em excesso) e seu ganho para a subsistência não era tão diferente do salário miserável que os trabalhadores pobres e negros recebiam (FARIA, 2014, p. 118).

Por tudo isso, o samba, em sua amplitude, na ocasião, veiculava seu discurso por essa maneira transitiva de textualizar diretamente a vida, mitificando a vida imaginária do sambista malandro. Usando, uma vez mais, a canção “Ai, que saudades da Amélia” como exemplo, é de se realçar que ela, certamente, não se apartaria das formações discursivas próprias da malandragem no samba. Aaulfo, o “mineirinho esperto”, “crescido” musicalmente entre sambistas fortes na malandragem (o “Pessoal do Estácio”), tinha, nas atitudes da vida, a lábria e a ginga adequadas ao êxito, sem descurar-se da resistência própria da malandragem.

2.2 Trajetória musical de Aaulfo Alves

Aaulfo era filho de Severino de Souza, conhecido como capitão Severino, e “era fascinado pelo pai, violeiro, sanfoneiro e um repentista cujas qualidades o tornaram muito conhecido na região” (CABRAL, 2009, p. 22). “Com oito anos, já fazia versos, respondendo aos improvisos do pai” (MELLO, 2000, p. 25). Quando tinha 10 anos, perde o pai e, por causa disso, a família teve que mudar-se da fazenda onde moravam e residir na cidade, Mirai, Zona da Mata mineira, onde Aaulfo “começou a ajudar a mãe no sustento da casa” (MELLO, 2000, p. 25). Para tanto, foi “leiteiro, condutor de bois, carregador de malas na estação, menino de recados, marceneiro, engraxate e lavador, ao mesmo tempo em que estudava” (Ibid.).

A influência da música paterna, no entanto, sempre o acompanhou, e tal influência foi a marca permanente da canção de Aaulfo, a substância enfeitiçante que fascinou e encantou o Brasil inteiro quando amalgamada com o samba do Estácio. O novo ritmo, a canção popular nova, começava a jorrar no Rio de Janeiro a partir do bairro Estácio de Sá, justamente por volta de 1927, ano em que Aaulfo, com 18 anos de idade, por lá aportou. Sequer sonhava com fama e “seu sonho era apenas subir na vida, conseguir melhores oportunidades na cidade grande” (SOARES et al., 1977, p. 3). Foi para lá levado de Mirai pelo médico e amigo da família, Dr. Afrânio Moreira de Resende, para prestar serviços de atendente e ajudante no consultório e domésticos na residência do médico, ou seja, trabalhando dia e noite – durante o dia, no consultório; à noite, na residência. A exaustão desse “batente” o fez procurar outro trabalho e acabou laborando em algumas farmácias. Nesse percurso, de “menino de entregas” acabou se

transformando em um dos mais conceituados práticos de farmácia do Rio de Janeiro, indicado por muitos médicos (SOARES et al., 1977, p. 5; MELLO, 2000, p. 25-26).

Ataulfo morava no Rio Comprido, bairro de classe média (vizinho do Estácio de Sá) e lá participava de rodas de samba, aprendeu a tocar violão, cavaquinho e bandolim, além de organizar um conjunto que animava as festas do bairro (MELLO, 2000, p. 25). Em 1933, foi “encontrado” por Alcebíades Barcelos, o Bide, um dos principais expoentes do “samba de sambar do Estácio”. Bide foi, também, um dos fundadores da primeira escola de samba, a “Deixa falar”, ainda no bairro Estácio de Sá e “estava muito em evidência em 1933” (SOARES et al., 1977, p. 6), quando foi ao Rio Comprido, “ouviu as composições do prático de farmácia e resolveu convidá-lo para uma visitinha aos estúdios da RCA Victor” (Ibid.).

Na gravadora, o diretor, Mr. Evans, “um americano entusiasmado com a música brasileira”, os recebeu e Ataulfo, então, tocando cavaquinho, cantou algumas de suas músicas. O diretor telefonou para Carmen Miranda, sua cantora, convidando-a a ouvir as canções do jovem compositor.

A gravadora se dispôs a lançar os dois primeiros discos de Ataulfo, “Tempo perdido” (1933), gravado por Carmen Miranda, e “Sexta-feira” (1933), gravado por Almirante e, após isso, o prático de farmácia ingressou de cabeça, corpo e coração, no mundo artístico e no samba do Estácio, apadrinhado por Bide e Almirante⁵⁶. Após alguns sucessos, inclusive vencendo, em grandes parcerias com Wilson Batista, os carnavais de 1940, com “Oh, seu Oscar!”, e de 1941, com “Bonde São Januário” (SUCKMAN, 2010, p. 27), alçou-se ao panteão dos deuses da canção popular brasileira com “Ai, que saudades da Amélia” (que será visitada, no dispositivo analítico deste trabalho), parceria com Mário Lago, gravada para o carnaval de 1942.

Ataulfo não se reconhecia cantor, por entender que tinha voz miúda, mas era afinado e tinha muita bossa e estreou no canto em dezembro de 1940. As primeiras gravações de Ataulfo como cantor foram “Alegria na casa de pobre”, de um lado do disco, e “Leva meu samba”, de outro⁵⁷ (SUCKMAN, 2010, p. 28), experiência bem-sucedida e bastante elogiada.

O fantasma do cantor de pouca voz foi definitivamente exorcizado quando, pelas circunstâncias do momento, Ataulfo se vê empurrado pelo destino para gravar, ele próprio cantando, acompanhado de suas pastoras, o estrondoso sucesso “Ai, que saudades da Amélia”. A canção abalou a história do cancionero popular do país e a marca de interpretação do

⁵⁶ Bide – Alcebíades Maia Barcelos (Niterói, 25 de julho de 1902 - Rio de Janeiro, 18 de março de 1975); Almirante – Henrique Foréis Domingues (Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1908 – 22 de dezembro de 1980). Almirante foi músico e radialista, líder do grupo “Bando de Tangarás”, criado em 1929, do qual Noel Rosa fez parte.

⁵⁷ A gravação marcou também, como sinal de excelente augúrio, a estreia, como produtor e arranjador, de Jacob Bittencourt, o em breve famoso e eterno bandolinista Jacob do Bandolim.

compositor se tornou definitiva e imprescindível ao samba. Basta que se vejam os elogios de Lúcio Rangel, em 1955, em sua coluna na revista *Manchete*: o “sambista [...] sabe imprimir em suas composições um toque de melancolia e humanidade, fazendo de suas produções ponto alto de nossa música popular [...] sua maneira de cantar, simples e encantadora” era “sem pretensões e, por isso mesmo, digna de emparelhar com a dos nossos melhores cantores” (CABRAL, 2009, p. 92-93).

Mário de Andrade, como se vê de correspondência dirigida a Moacir Werneck de Castro em 19 de fevereiro de 1942, apanhado de estonteante surpresa, não se conteve e se derramou em honesto e esfuziante elogio:

Ora, o sujeito estourar naquela bruta saudade da Amélia, só porque está sentindo dificuldade com a nova, você já viu coisa mais humana e misturadamente humana? Tem despeito, tem esperteza, tem desabafo, tristeza, ironia, safadeza de malandro, tem ingenuidade, tem pureza lamacenta: é genial. Acho das manifestações mais complexas que há como psicologia coletiva (Andrade⁵⁸, apud CASTRO, 1989, p. 190)⁵⁹.

A carreira de “Ai, que saudades da Amélia” e, conseqüentemente, de Ataulfo Alves, deslanchou a partir de então. Em outubro de 1953, quando a revista *Manchete* reuniu “músicos, cantores, maestros, editores, jornalistas, compositores e radialistas para escolher os dez maiores sambas de todos os tempos”, a canção de Ataulfo e Mário Lago foi consagrada “em segundo lugar, com os votos de Silvío Caldas, Vinícius de Moraes, Emílio Vitale, Radamés Gnattali e Átila Nunes” (CABRAL, 2009, p. 83), ficando atrás apenas de “Aquarela do Brasil”, composição do também mineiro Ary Barroso, hino mundial, até os dias de hoje, da canção popular brasileira, e uma das músicas brasileiras mais gravadas em todo o planeta (junto com “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes). E, para alguns eleitores de peso, como o maestro Radamés Gnattali, o cantor Sílvio Caldas ou o poeta Vinícius de Moraes, a “Amélia” desbancaria até mesmo a “Aquarela” (SUCKMAN, 2010, p. 8).

Suckman acrescenta que

Certa vez, na histórica “Revista de Música Popular”, editada por Lúcio Rangel nos anos 1950, o poeta e cronista Paulo Mendes Campos perguntou a Ary Barroso, assim, “na lata”, qual seria o maior compositor brasileiro da música popular. O autor de “Aquarela do Brasil”, coerente com a singeleza da pergunta, também não titubeou: - Ataulfo Alves (Ibid.).

⁵⁸ ANDRADE, Mário. *Correspondência*. Rio de Janeiro, 1942. In CASTRO, Moacir Werneck de. Mário de Andrade: exílio no Rio, Rio de Janeiro, 1989.

⁵⁹ Na carta, Mário comentava as vitórias em coro de *Ai, que saudades da Amélia* e *Praça Onze*. A respeito do elogio da correspondência que consta do trecho citado, Cabral (2009, p. 19) diz que é ele um “elogio consagrado feito pela extraordinária figura de intelectual brasileiro que é Mário de Andrade”.

Em 1961, o famoso cronista social Ibrahim Sued, do jornal *O Globo* e da revista *Manchete*, apontou Ataulfo Alves como um dos dez homens mais elegantes do Brasil, ao lado do ex-presidente Juscelino Kubitschek e de outros nomes da elite brasileira. “Aliás, os depoimentos de todos os que trabalharam com ele confirmam que a sua elegância ia além dos ternos alinhados. Tinha uma profunda consciência profissional e era muito correto nas questões relacionadas com o dinheiro” (CABRAL, 2009, p. 115; 135). Como acrescentam Soares et al. (1977, p. 8) “os gestos finos, a postura elegante, a simpatia de um sorriso franco, conquistaram para Ataulfo a admiração de todos. Ele era o mesmo com os amigos produtores de shows [...], os colegas de profissão [...], na presença de presidentes [...] ou com grandes artistas internacionais”.

Ataulfo Alves sofria de uma úlcera duodenal, que o atormentou por grande parte de sua vida. Submeteu-se a uma cirurgia e “[...] às 19h15 do dia 20 de abril de 1969, um domingo, 12 dias antes de completar 60 anos de idade, Ataulfo morreu [...]” (CABRAL, 2009, p. 137), vitimado por complicações pós-operatórias.

2.3 O discurso do samba metalinguístico de Ataulfo

Uma das características do samba, é falar de si mesmo. Como linguagem de resistência, o samba precisava falar das agruras do mundo do Samba e como nem sempre isso seria permitido ou aceito do “outro lado” da divisa entre morro e asfalto, o samba (gênero), ele mesmo, foi metáfora do mundo do Samba.

Ataulfo foi um dos compositores que, dentro de seu característico modo sincopado de elaborar e interpretar composições malandras, fez o samba confidenciar seus segredos particulares. Afinal, dentre suas inúmeras composições, grande parte é o samba falando dele mesmo, ou seja, o autor provoca a ilusão, coisa bastante comum no mundo do Samba, de se ter o próprio samba sendo “assujeitado” como se fosse ele próprio um sujeito discursivo, autor do texto, algo como transformar o samba em *alter ego* coletivo dos sambistas, o porta-voz da coletividade, que, por sua historicidade típica, partilhava de idêntica opressão e sofria comunitária e fraternamente. Por isso, vale a pena colocar sob evidência alguns dos sambas de Ataulfo que falam do próprio samba, ou seja, que demonstram um discurso de autorreflexão, como se, possuído pela “personalidade” coletiva do assujeitamento geral do Samba, o sambista questionasse a vida ordinária a partir de uma autoridade de representante da efetiva voz do Samba, comum a todos os membros daquele recorte sócio-histórico. Não é por acaso que o

samba é um gênero que se presta, por natureza, a ser usado como materialização, ou problematização, no plano do real discursivo, de situações da vida pobre do sambista em todos os aspectos: da dor ao amor, da utopia à morte, dos percalços da vida aos prazeres sensuais.

Para o sambista primordial, esteio de tradição ancestral negra, o samba era um modo de viver, de agir, de lutar, de amar e até de pensar. O Samba era o grande momento de encontro comunitário e comunhão social daquele mundo, conforme já se disse antes, desvalido, basicamente negro, muitas vezes perseguido, inferiorizado, desassistido e discriminado social e economicamente pela elite dominante, branca. Por isso, era componente essencial à vida e ao modo de viver dos negros, prestando-se a pano de fundo das mais diversas experiências em seu viver diário.

Quase um terço das canções de Ataulfo Alves tem condições de se qualificar como samba que expõe o samba como pessoa ou sujeito, o samba que fala para o outro, ou o samba que fala de si mesmo. Ou, ainda, do samba que qualifica, ou “diploma” o verdadeiro sambista. Isto é, das mais de trezentas canções assinadas por Ataulfo, compostas solitariamente ou em parcerias, por volta de uma centena delas trata da canção popular, mormente do samba, falando sobre a arte e a poética ou contextualizando e emoldurando a vida do sambista no mundo do samba. Como é impossível tratar de todas elas, apenas algumas foram aqui selecionadas por bem exemplificarem o discurso do samba que fala dele mesmo.

Provavelmente, na cronologia do sambista, a primeira das canções de Ataulfo que invocam a canção como tema, é “Rei vagabundo” (1935), composição em parceria com Roberto Martins, gravada por Carlos Galhardo. A canção aponta para o discurso que vê, no mundo do Samba, a inversão da realidade para mostrar as condições de vida pobre como a de melhor excelência. Na canção, o narrador se declara morador do morro da Mangueira, mas lá, o barraco onde habita, com todas as precárias condições que moradias tais geralmente têm, se transforma, pela força do amor perfeito idealizado e do samba (na roupagem de carnaval), em um castelo, o mais belo do mundo. E isso, transforma o sambista em verdadeiro rei, apesar de vagabundo:

*Lá em Mangueira eu tenho um castelo
O mais belo que há neste mundo
Tem uma deusa que é minha rainha
Em Mangueira sou um rei vagabundo
[...]
E o carnaval sem Mangueira
Não há*

A quebra da plausibilidade do curso do que se diz, ferindo o que se esperava do concatenamento lógico do pensamento, que denomino de síncope do pensamento, se mostra nos contrastes da impossibilidade racional de se vislumbrar uma moradia, no bairro pobre da Mangueira, que se equipare a um castelo, e, acima de tudo, o mais belo do mundo, governado por uma deusa-rainha. Mais incisivamente, na percepção do contraste da condição de vida do narrador vagabundo que, lá, é rei, o que remete à paráfrase segundo a qual se o rei é vagabundo, o vagabundo é, da mesma forma, rei e, portanto, não um vagabundo qualquer, mas um que seja dotado de realeza.

A vagabundagem, em 1935, era característica do malandro, que afrontava a política oficial de enaltecimento do trabalho formalizado. A mensagem “sou malandro e vagabundo, mas sou rei, porque, no meu morro pobre, sou dono de minha vida e estou com a mulher de meus sonhos e desejos, e me esbaldo no melhor dos carnavais”, que se extrai da letra da canção, entra em choque franco e direto com a política governamental. Percebe-se a retomada de discursos próprios da malandragem: o malandro, dono da ambiguidade e da ironia, se significa como vagabundo que, por isso mesmo, é rei. E assim é porque significar-se como “rei vagabundo” remete o narrador à condição de um vagabundo nobremente qualificado, o que atrai os sentidos de que seria, portanto, um bamba, dono do domínio do samba e, portanto, da fala de resistência e domínio da polissemia e da ironia. Portanto, um verdadeiro malandro do samba. Atrai sobre essa figura tal sentido, pois que é sabido que malandro não é rei, mas seguramente, simpatizante da vadiagem. Ao ironizar seu “reinado”, “enaltecendo-o” com a vagabundagem, cria o cisma na lógica do raciocínio, por onde faz o sentido voltar-se contra si mesmo, desconstruindo o referente. Isso porque a ironia abre uma janela para o insólito, causando a ruptura e rompendo com o processo de significação.

A vagabundagem que professa o eleva a uma condição nobre no meio das desditas da pobreza, o que, no silêncio, por outro lado, atrai o sentido de que o trabalhador, então, era meramente súdito ou escravo e, portanto, “otário”. Há de se considerar, ainda, que muitos nobres de povos africanos (reis, príncipes, princesas) foram escravizados. Os próprios, ou seus descendentes, muitas vezes se viram forçados à situação de vagabundagem no mundo do Samba, no início do Século XX, tornando-se reis e nobres vagabundos. A ostentação de sua qualidade real era também parte da resistência na canção, nas danças, nas comemorações e, portanto, no Samba. Na canção em foco, propõe-se o resgate dessa memória real, nobre, diluída na precariedade do viver cotidiano e da falta de amparo econômico e social, sem levar em conta as políticas de perseguição.

Percebe-se na canção o sentimento eufórico do narrador que vem de um discurso comum ao sambista, aquele segundo o qual é privilegiado em razão de poder usufruir do momento do carnaval e da grandiosidade e mestria com que a festa é apaixonadamente vivida pelos moradores do morro, ao lado da “cabrocha” ideal, aquela que o faz feliz⁶⁰. É um discurso que remete à fuga da realidade, à ocultação das péssimas condições de vida porque, acredita-se, serão superadas pelo gozo onipotente da festa momesca⁶¹. Sob tal discurso, se declara concretizada uma felicidade utópica. Situação paradoxal, já que as utopias nunca serão realizadas.

No caso em foco, a morada simples, talvez um barraco, transforma-se magicamente em castelo. Castelos nos altos de morros e montanhas são típicos da idealização dos contos-de-fadas. É um discurso ancestral do gênero literário fantasia, onde a realidade se faz utopia, a princesa é resgatada de um processo de quase morte (o dragão que a devorará, o sono eterno que a vitima etc.) e levada a um castelo mágico no alto da colina, e pode-se viver feliz eternidade afora. A euforia do folião, vagabundo e amante apaixonado, o faz sentir-se no mundo da fantasia, de reis, rainhas e castelos. Ele “tem” um castelo e dentro desse castelo “há” uma deusa, que “é” sua rainha. E eles vão poder viver felizes para sempre...

Para ser um merecedor digno de tamanha riqueza, o folião tem que se coroar “rei”. Sendo morador do morro e, naturalmente, pobre – talvez excessivamente pobre – e, certamente, malandro, o folião não possui qualquer outra riqueza que o possa autenticar na realeza, senão sua imaginada liberdade. Por isso, valoriza seu pouco fazer e se transforma no “rei vagabundo”. O grande poder e a grande riqueza de seu reinado provavelmente é nada fazer, a não ser as atividades rotineiras do malandro e do vagabundo.

O narrador se apossa da euforia, se transforma magicamente na personagem do mundo da fantasia e considera instalada a utopia carnavalesca. Isso só é possível porque se deixa tomar pelo espírito do carnaval da Mangueira e, portanto, a utopia conquistada nada mais é que a carnavalização, nos moldes bakhtinianos, de sua existência (BAKHTIN, 2005, p. 122-123). E toda carnavalização é temporária. Ao viver um mundo invertido, o ser carnavalizado não o pode sustentar, senão pelo período de festejo (ROMANELLI, 2016a, p. 162-163). No caso da canção, do carnaval mangueirense: “Carnaval sem Mangueira / não há”. Consequentemente, é a aura do morro e do carnaval ali praticado que possibilitam a carnavalização e a consequente

⁶⁰ A “deusa-rainha” do barraco é a mulher do Samba, nunca a dona-de-casa do projeto político governamental, que seria a “rainha-do-lar”.

⁶¹ O carnaval traz para o real, ainda que simbólica e intermitentemente, a fruição do utópico “dia seguinte”, aquele em que o sambista e sua “deusa” vão ser felizes para sempre.

instauração da utopia. Vencido o período de gozo da festa, o castelo e o reinado do folião sambista regridem ao estado natural, assim como, no badalar da meia-noite, o mundo mágico de Cinderela se esvai, retornando à miserabilidade da existência corriqueira.

Muitas outras canções sobre canções se sucedem no cancionário de Ataulfo Alves, após a estreia de “Rei vagabundo”. Todas merecem ser anotadas e comentadas, mas a necessidade de coesão pede uma seletividade estrita. Por isso, o elenco que se segue, de algumas canções que, como qualquer uma das demais, merecem ser apreciadas, é bastante restrito confrontado ao universo composicional do grande sambista.

Neste curto elenco, invoca-se “Quem bate” (1937) composta em parceria com Max Bulhões, e destinada à cantora Aurora Miranda, irmã de Carmem. O narrador é uma mulher e, dando início a uma série de ricos diálogos entre as composições de Ataulfo com as de Noel Rosa, o discurso é o da mulher do samba, aquela que se libertou da excessiva opressão machista da vida pobre dos sambistas, e se declara, reconhece e vive a liberdade de sambar enquanto o corpo o permitir, sem as restrições do homem-senhor. Alguns versos que merecem ser demarcados:

*Quem bate
Se é do samba, venha sambar
Eu fui criada
numa escola de samba
por isso mesmo
não tenho medo de bamba
Quando é noite enluarada
se ouve samba
até alta madrugada
Cantos dolentes
de quem sofre igual a mim
pois quem ouve, bem se livra
de um amor que teve fim...*

Os diálogos com Noel Rosa podem ser encontrados em vários versos da canção. No entanto, realçam-se três: “eu fui criada / numa escola de samba” e “não tenho medo de bamba”. Os dois primeiros versos citados dialogam francamente com a canção “O X do problema” (1936), composição de Noel, e que foi escrita para a cantora Aracy de Almeida⁶². Nela, o narrador afirma: “eu fui educada na roda de bamba / eu fui diplomada na escola de samba”. O

⁶² Noel escreve a canção de forma a permitir que o narrador seja mulher ou homem. Tanto que foi gravada também por homens (João Leal Brito, em 1957, Carlos Lyra e Luiz Melodia, em 1991, Johnny Alf e Leandro Braga, em 1997, Marcos Sacramento, em 2003, Marcos Ozzellin, em 2010, dentre outros). O sentido que, no entanto, impregnou o imaginário popular foi o de mulher, liberada pelo Samba. Provavelmente, porque a canção foi entregue para interpretação feminina e, ainda, ter sido magistralmente interpretada por Aracy de Almeida.

terceiro, com as canções “Eu vou pra Vila” (1931), composição solo de Noel, gravada por Almirante, e “Feitiço da Vila” (1934), composta em parceria com Vadico, gravada por João Petra de Barros. Na primeira, o narrador diz: “não tenho medo de bamba / na roda de samba / eu sou bacharel” e, na segunda, “lá em Vila Isabel / quem é bacharel / não tem medo de bamba”.

Esse diálogo aberto com a canção de Noel Rosa demonstra, de qualquer forma, que o “poeta da Vila”, o “filósofo do samba”, contribuiu na fundação do discurso sobre o samba malandro, característico do mundo do Samba, o discurso que, como já mencionei, constitui o malandro folgado, o malandro do samba, titular do pensamento sincopado e que estabeleceu a “filosofia de botequim”. Todas as canções malandras, daí em diante, incluindo-se, evidentemente, Ataulfo Alves, trazem a marca característica do compositor-fundador, que trouxe à luz nova estética, nova forma de fazer canção e, naturalmente, novo discurso, a despeito de sempre fundamentá-los na tradição ancestral negra do Samba⁶³.

Outros discursos são perceptíveis na canção. Discursos relacionados à chamada vida miúda do Mundo do Samba. Apesar da “liberação” que é apresentada pela narradora, ela se embasa no sofrimento: quem sofre igual a ela, na roda de samba bem se livra do amor que teve fim, ouvindo os cantos dolentes até alta madrugada. Percebe-se com isso que os “convidados” que batem para entrar no samba, são bem-vindos, mas, vindos do sofrimento, dele ali se livram, ainda que seja apenas “até alta madrugada”. O sofrimento, assim como o limite da felicidade imposto pela alta madrugada, são discursos constitutivos do Samba, como se verá adiante, neste trabalho.

Enquanto o primeiro se remete ao discurso que se materializou na canção “Feitio de oração” (1933), de Noel Rosa e Vadico e gravada por Castro Barbosa e Francisco Alves, ou, também, em “Samba da bênção” (1966), composta por Baden Powell e Vinícius de Moraes, gravada por Vinícius e coro⁶⁴, o segundo remete à temporalidade da alegria e do mundo carnalizado. A madrugada é metáfora do momento em que se retorna à vida normal e retoma as responsabilidades do viver ordinário, exposta na canção “Olé, olá” (1966), de Chico Buarque de Hollanda e gravada pelo compositor⁶⁵.

⁶³ Que se encontravam fortemente materializados, ao lado de outros fortes elementos culturais, no uso da síncopa, no discurso transitivo, no ensino por meio de ditos, provérbios e aforismos de sabedoria ancestral, nas reuniões gerais por meio de rodas de canto e dança, nos aconselhamentos pelos Orixás etc.

⁶⁴ De acordo com essa canção “pra fazer um samba com beleza / é preciso um bocado de tristeza / senão não se faz um samba não”.

⁶⁵ O que se vê pelos versos “o sol chegou antes do samba chegar / quem passa nem liga, já vai trabalhar / e você, minha amiga, já pode chorar”.

Outro diálogo da canção de Ataulfo com a de Noel Rosa, vem da canção “É um quê que a gente tem” (1941), parceria com Joaquim Homem, composta para Carmem Miranda:

*Para ter lugar no samba
É preciso um certo jeito
Muita gente diz que é bamba
Quem é bom já nasce feito
[...]
Pretensão e água benta
Cada um toma a que quer
Ser do samba é um privilégio
E não se aprende no colégio
E nem é para um qualquer*

O trecho trazido da canção de Noel Rosa está nos versos “ser do samba é um privilégio / e não se aprende no colégio” e foi buscado em “Feitio de oração”, quando o narrador declara que “batuque é um privilégio / ninguém aprende samba no colégio”. A canção agora observada, no entanto, se justifica por outros argumentos. Enquanto Noel avisava que “quem suportar uma paixão / saberá que o samba então / nasce do coração”, bem ao gosto da narradora de “Quem bate”, a narradora de agora (presume-se que seja do sexo feminino, já que composta para Carmen Miranda), de “É um quê...”, diz que, no samba, o bom já nasce feito, é o bamba, e, portanto, não é “qum qualquer”. Só quem tem aquele certo jeito, que Noel chamava de “bossa” em várias canções, é que encontra lugar no samba, muito embora haja pretensiosos que tentam se dizer sambistas. Como bom citador de provérbios, fruto da tradição ancestral negra, Ataulfo não espera para ensinar que “pretensão e água benta / cada um toma o que quer”, mas o samba, esse é um privilégio. Não é para qualquer um.

As canções de Ataulfo, que têm a canção como tema, constantemente, também se batem contra aqueles que, segundo ele, não tinham lugar no samba, já que lhes faltava o jeito certo e a bossa. Este é, também, discurso fundado por Noel Rosa e que passou a orientar a fala do mundo da composição do samba. Ou seja, atraindo a memória discursiva vinda de um discurso *sobre* a legitimidade exclusiva de um samba “puro”, tradicional, que se autenticaria como o único “verdadeiro” samba, nascido nos movimentos resistentes do mundo negro. Tal hegemonia identitária (como se fosse possível existir) estaria sendo ameaçada pelos novos movimentos que derivavam do samba, por deslocamentos rítmicos, poéticos, e pelo apoio instrumental dos arranjos, como aconteceu com a Bossa-nova. Essa denúncia contra aqueles sambas que ele acreditava não corresponderem à fiel expressão da alma do sambista, já se mostra clara na canção acima apontada e será revisitada na análise de outras canções, adiante.

Em muitas outras oportunidades, Ataulfo cita ou dialoga com o trabalho de Noel Rosa, o que demonstra ser um discípulo dedicado do samba malandro e do pensamento sincopado. Isso pode ser visto, por exemplo, em “Fala Mulato” (1955), parceria com Alcebíades Nogueira, gravada pelo próprio compositor: “A reação dos tamborins / Começou lá no bairro de Noel / Parabéns Vila Isabel / Parabéns Vila Isabel”, ou, ainda, em “Brado de alerta” (1955), gravada por Jorge Goulart: “Senhores compositores / da nossa canção popular / façam poemas bonitos / e deixem o povo cantar / Ai que saudade que eu tenho / daquele tempo famoso / Lamartine, Mário Reis, Chico Viola, / Ismael, Almirante, Ary Barroso / Hoje é tudo no dinheiro / Não se sabe se o sucesso / é de fato, verdadeiro / Antigamente a vitória / era motivo de prosa / Todo mundo entendia e sentia / toda a filosofia de um Noel Rosa”.

Ora, sentir e entender a filosofia de “um” Noel Rosa é autenticar a realidade do discurso que fundamenta o samba malandro e, portanto, o pensamento sincopado. Em “Brado de alerta” há, ainda, a acusação aos compositores que pensam, prioritariamente, na questão comercial, a ponto de não se atribuir o sucesso à qualidade da canção, quando o sucesso pode ser comprado pelas gravadoras ou pelos próprios compositores e intérpretes que “financiavam” a sobre-exposição midiática e radiofônica. É a resistência ao discurso do domínio capitalista dos senhores do dinheiro e da submissão do sambista à opressão do capital. O narrador conclui que nos tempos idos “todo mundo entendia e sentia / toda a filosofia de um Noel Rosa”, ou seja, toda aquela filosofia pela qual Noel sempre se bateu de se fazer a canção uma expressão não apenas poética dos sentimentos dos sambistas, mas, também, das crônicas da vida, da história e do pensamento do empobrecido, discriminado e perseguido mundo do samba. Ou seja, de praticar a “filosofia do botequim”.

Também “Mais um samba popular” (1959), gravada pelo compositor, busca, no título e no tema, correspondência dialógica com a canção homônima de Noel Rosa e Vadico, gravada postumamente, em 1954, por Ana Cristina. No entanto, enquanto a morena de Ataulfo vai embora, deixando saudades e inspirando o sambista compor para ela mais um samba popular, provavelmente ofensivo, já que, segundo ele, custe o que custar, a morena vai ter que pagar, a musa de Noel esnoba o poema do amado, feito sob a forma de canção popular. Se a amada não aceitar a canção, vai para o lixo mais um samba popular. E, mais, o narrador a acusa de elitista, por desfazer do estilo popular – efeito de sentido que advinha dos processos discursivos que alimentavam os discursos de opressão ao sambista – e lhe dá uma “lição de moral” que entrou para a história da música brasileira: “sendo as notas apenas sete / mais eu não posso inventar”. Ou seja, a composição em estilo popular, ou em estilo erudito, usa sempre as possibilidades

melódicas e harmônicas que lhe concedem as únicas sete notas musicais que existem na escala ocidental.

Ainda, em “Na ginga do samba” (1964), gravada pelo compositor, o espírito de Noel é revisitado: “Noel Rosa já dizia / batuque é um privilégio / não se cursa Academia / não se aprende no colégio”. Esta canção é, também, mais uma daquelas em que Ataulfo se ocupa em acusar o sambista sem “bossa” e, como em grande parte das vezes, chama o testemunho de Noel Rosa – inequívoco e indiscutível. Traz à evidência o discurso que vigia à época em que se contrapunha a canção tradicional, inspirada, de sangue negro, com as novas tendências para as quais inspiração não era necessidade absoluta.

Por isso, assim fala o samba: “É na ginga bonita que o samba tem / Oi, quem não tem ginga / no samba não se dá bem / É por isso que o Salgueiro / mantém a tradição / de janeiro até janeiro / faz do samba, oração / Nosso grande Ary Barroso / falava com razão / samba pra ser samba mesmo / tem que vir do coração”. Ataulfo retoma o tema do samba do Salgueiro, enaltecido como tradicional, e assim executado durante todo o ano, como já o fizera em “De janeiro a janeiro” (1959). Ao mesmo tempo, retoma o discurso do samba-oração, fundado nas canções de Noel, a partir de “Feitio de oração”, em que o narrador noelino enuncia: “Por isso agora / lá na Penha vou mandar / minha morena pra cantar / com satisfação / e com harmonia / esta triste melodia / que é meu samba / em feitio de oração”. Depois, em “Feitiço da Vila”, confirmava Noel que a Vila Isabel transformou o samba em um feitiço decente.

É bom que se observe, também, que os discursos sobre o samba que vem do coração (ademais, como os que tratam do samba que nasce da dor de uma paixão) não foram ressignificados, primeiramente, por Ary Barroso, mas por Noel Rosa, ainda em “Feitio de oração”: “o samba na realidade / não vem do morro nem lá da cidade / e quem suportar uma paixão / sentirá que o samba então / nasce do coração”.

O tema noelino do sambista diplomado volta em “Eu também sou general” (1949), composição solo, gravada pelo compositor: “Eu também sou general / [...] / No samba eu sou general / General de divisão / No batuque / Não posso levar a pior / Tenho um diploma de samba / Do meu estado maior”. Naturalmente, o “estado-maior” que “diplomava” o samba era o gosto popular que, ratificado pela crítica, lhe outorgava a definitiva patente de sambista. Não a patente do registro, do “samba de patente”, disponível a qualquer um, mas a patente do reconhecimento público a alavancar o compositor aos níveis da imortalidade do artista popular, graduação só atribuída – na época, pelo menos – aos verdadeiros bambas. Em 1949, Ataulfo

Alves já era “diplomado”, com honrarias e galardões e já tinha recebido reconhecimentos ímpares.

A próxima canção que aqui se traz ao foco é uma composição solo de Ataulfo, uma das duas primeiras com as quais ousou se lançar na carreira de cantor e que se transformou em um de seus grandes sucessos e, reconhecidamente, mais uma das pérolas do imenso tesouro da canção popular nacional – “Leva meu samba” (1941):

*Leva meu samba
Meu mensageiro
Este recado
Para o meu amor primeiro
Vai dizer que ela é
A razão dos meus ais
Não, não posso mais*

Como anteriormente dito, um dos discursos que alimentam o mundo do Samba e, conseqüentemente, o samba como gênero, ou o Carnaval, é o que dá à canção o poder de ser o porta-voz dos reclamos ou dos pleitos da comunidade. A voz do samba é a voz coletiva do morro. Por extensão, dá-se a entender que o samba se assume como um ente pessoal a quem cabe transmitir as mais diversas mensagens, inclusive amorosas, comportando-se como se fosse um enunciador autônomo da fala que lhe é atribuída. Portanto, na esfera simbólica, assume papel de “voz do morro” ou de “mensageiro” do sambista. Na canção focada, o narrador o faz de mensageiro e, por isso lhe atribui a responsabilidade de transmitir à musa inspiradora um recado: o de que é ela o motivo pelo qual ele sofre e suspira.

Interessante observar, nesse ponto, outro discurso que, se não é peculiar ao mundo do Samba, é um dos fundamentos de seu sofrer, agora na esfera do amor não correspondido ou desfeito: a culpa do outro pela melancolia ou pelo sofrimento do eu. Tal discurso alimentou o espírito do sambista a ponto de ser fundamento do conhecido subgênero “samba-canção”. E, não por acaso, Ataulfo Alves foi um dos pioneiros desse subgênero, como se firmou em definitivo, e um de seus grandes veiculadores. Apesar de “Leva meu samba” ser uma canção do gênero “samba tradicional”, já trazia em si as raízes discursivas que se materializariam de pleno no “samba-canção”.

“Leva meu samba”, carregado desse germe da dor que atormenta o sujeito apaixonado amorosamente, representa o poder do samba mensageiro inclusive para chamar a atenção do outro, o ser amado – e culpado das dores e dissabores amorosos do narrador –, para o fato de o

remetente estar às beiras do limite da exaustão desesperadora, por causa de tamanha paixão: formações discursivas que sustentavam o discurso do “samba, filho da dor”.

Definitivamente, atribui ele ao samba a missão de dizer, que não pode mais suportar a carência da mulher amada. Note-se que tal amada pode ser tida como precursora de Amélia, que viria logo depois, porque é a mulher primordial, aquela que representa a felicidade no mundo da nostalgia. É o amor primeiro do sujeito amorosamente apaixonado, para quem os amores seguintes não podem corresponder à idealização solidamente estabelecida por aquela outra, primeira, enraizada na lembrança do hipotético passado ideal e feliz. Esse discurso, da felicidade mítica que se perdeu nos braços de um difuso amor de antes – e que inspira a utopia de retorno ao paraíso perdido e, portanto, de retomada da felicidade – é fundante na canção brasileira (provavelmente, na mundial, de todos os tempos), mas encontrou solo fértil no espaço do samba como gênero musical.

A canção é um samba que se autentica como o papel de carta sobre o qual o narrador lança – “escreve” – sua lamurienta súplica à musa idealizada. E não apenas isso, mas, também quando se autentica como as “pernas” que o sucesso e a veiculação midiática e radiofônica, que se esperava no momento da composição, pudessem lhe fornecer, conduzindo a missiva amorosa aos ouvidos e – quem sabe? – à alma e ao coração da musa. Ataulfo retomaria, posteriormente, o tema do samba como missiva e mensageiro, de maneira brilhante, em “Mensageiro da dor” (1959). Nesta canção, gravada por Ataulfo e suas Pastoras, o narrador, novamente conversando com seu samba e atribuindo-lhe a responsabilidade de transmitir suas dores à amada, implora:

*Vai meu samba, vai dizer a ela
que a saudade tá querendo ver meu fim
que ela volte novamente para mim
Não custa nada ela resolver assim, ai, ai
A minha vida era um rio de alegria
mas hoje em dia é um mar de agonia
Vai, vai meu samba, por favor,
Mensageiro da minha dor*

Discurso comumente ressignificado na canção de Ataulfo é o da mulher que não se tem mais (a mítica) como a mulher que se quer outra vez (utópica). É a nostalgia do sabor do tempo passado que se quer converter em tempo futuro. No passado, ao lado da musa que foi deixada, a vida era uma paisagem deslumbrante; podia ser equiparada a um rio caudaloso, com todas as torrentes e forças que lhe são peculiares, mas, a um rio de alegria. Sem a musa, a vida perdeu sentido. Deixou de ser rio, para ser mar, mas, agora, um mar de agonia. Ou seja, toda a alegria

do rio (de alegria) desaguou na grandeza onipotente do mar (da agonia). Se a alegria tinha a força das torrentes pluviais, a agonia tem a infinitude e a profundidade marítimas.

Só o samba pode lhe trazer de volta às origens, às nascentes do rio, ao comover e convencer a musa para retornar. Esse é um discurso comum e típico do samba: é ele o único veículo capaz de restaurar o mítico paraíso perdido – que simboliza o centro do mundo da tradição ancestral negra, livre e fecunda, em terras distantes e hoje inatingíveis – e o concretizar na utopia realizada – sonho de renascimento para a felicidade e para a plenitude social, econômica e política.

Também em seus sambas epistolares, Ataulfo sempre buscava “toda a filosofia” de Noel, inaugurador, no samba malandro, também da forma epistolar de compor, como se vê em “Cordiais saudações” (1931), gravado pelo compositor: “Espero que este mal traçado samba /em estilo rude /na intimidade /vá te encontrar gozando saúde /na mais completa felicidade /(junto aos teus, confio em Deus)”⁶⁶.

Em “Inimigo do samba” (1943), parceria com Jorge de Castro, gravada por Orlando Silva, retoma-se o discurso que autentica o samba como sendo apenas aquele que se embasa na tradição africana e aplica uma nova alfinetada nos compositores que não eram considerados, pelo discurso da “velha guarda”, como sambistas “verdadeiros”. Na canção, o narrador ataca frontalmente os que, buscando novas experiências embasadas no ritmo primordial, ou negando o valor do gênero popular, poderiam colocar o samba tradicional em risco de morte:

*Pra você que é inimigo
Número um do samba brasileiro
Pra você matar o samba
Tem que me matar primeiro
Mesmo assim depois de morto
Ainda lhe darei trabalho
Morre o homem fica a fama
[...]
Você fala o ano inteiro
Mal do samba sem cessar
Mas no mês de fevereiro... cá pra nós
Você samba até cansar
De sambar*

Outro discurso que alimenta a canção, de importância à historicidade do samba resistente, é o discurso segundo o qual o sambista era um negro vagabundo, malandro, violento

⁶⁶ O último verso, falado, demonstra que Noel, anteriormente ao estabelecimento do samba sincopado e do samba-de-breque, pioneiramente, lançava as raízes desses gêneros, fartamente usados para “conversas de malandros”.

e beberrão e que, portanto, ao lado de uma inferioridade racial, o samba era causa da sua própria miséria e de suas desditas sociais. Esse talvez tenha sido o discurso (com suas contundentes formações ideológicas e discursivas) mais veementemente combatido e resistido pelo samba. No entanto, diluído na grande comunidade nacional e travestido em dezenas de afiadas, mas camufladas, pontas-de-lança, ainda alimenta muitos pensamentos, palavras e obras na historicidade contemporânea, sendo o mais óbvio deles a discriminação racial contra os negros e a discriminação social aos pobres em geral. Como lembra Paranhos (2009, p. 15), “O samba do morro [...] ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa ‘coisa de negros’”. Era a demonstração de barbárie que vitimava o país, necessitando-se de “higienizá-lo”, “saneá-lo”, nos moldes do saneamento urbano e sanitário que se impunha ao Rio da virada do Século XX, para que o Brasil se pudesse considerar um país rumo à civilização (FENERICK, 2005, p. 70-72). “O samba poderia ser aceito pela sociedade, porém, um samba limpo, higiênico, civilizado, enfim, um samba vinculado com a *imagem dos brancos*” (Ibid., p. 71. Destaques do original)

Segundo Velloso (2011, p. 109),

O samba era temido como ameaça à ordem pública; seus apreciadores vistos como bêbados, arruaceiros e marginais. Na imprensa, as referências ao samba eram extremamente preconceituosas, sendo chamado de “coreografia degenerada”, barbárie, algo que ia contra os ideais da moderna civilização.

Como um dos inúmeros exemplos que apontam para a ideologia de perseguição ao samba e ao sambista, pode-se apontar a polêmica instaurada pelos incessantes ataques da colunista Magdala da Gama de Oliveira, conhecida pelo pseudônimo “Mag” contra os sambistas e contra o samba. A polêmica ficou marcada na canção “Pra que discutir com madame?” (1945), composta por Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, e gravada por este último. Diz a canção: “Madame diz que a raça não melhora / que a vida piora por causa do samba / Madame diz que o samba tem pecado / que o samba, coitado, devia acabar / Madame diz que o samba tem cachaça / Mistura de raça, mistura de cor / Madame diz que o samba, democrata / é música barata, sem nenhum valor”. A “Madame”, a quem a canção se referia, era a colunista.

Outro exemplo digno de ser lembrado, é a polêmica que surgiu entre o romancista José Lins do Rego e o historiador Pedro Calmon, o primeiro em “O Jornal”, o segundo em “A Noite”, em 1939. O historiador execrava a brasilidade do batuque brasileiro, apresentado, com muito sucesso, por Carmen Miranda nos Estados Unidos e o escritor o contestava com veemência

(FENERICK, 2005, p. 84-86). Ante a provocação do romancista, como mostra Paranhos (2009, p. 15), o historiador se denuncia como verdadeiro porta-voz de ideologia discriminadora:

“Denunciei não o samba, porém o batuque e onomatopéias que lembram, ao luar da fazenda, o perfil sombrio da senzala.” Nada poderia haver de pior para a imagem do país: “lá fora nos tomarão como pretos da Guiné ou hotentotes de camisa listrada. (...) Em vez de parecer o que chegamos a ser – um povo de cultura e ambiciosa civilização (...)” (parênteses do original).

Na canção focada, “Inimigo do samba”, não só se confronta o tal inimigo, mas o desafia: “para matar o samba, você tem que me matar primeiro”. O narrador, assumindo a voz coletiva do samba, que, como já se disse, era natural, coloca-se como o baluarte da defesa do gênero que só morreria sobre sua própria morte. E provocava: nem mesmo assim o outro, o inimigo, para quem o samba fala, dele se livraria, pois, mesmo morto o compositor, o samba tradicional ainda lhe faria oposição. Essa oposição era representada pela fama do sambista, repercutida no discurso do samba tradicional, válido e legítimo. Ao alegar que “morre o homem, fica a fama”, Ataulfo aproveita-se da sabedoria dos ditos populares, como muitas vezes o fez, antecipando “Na cadência do samba” (1961), outro de seus grandes sucessos, que comporia com Paulo Gesta, quase vinte anos depois de “Inimigo...”, gravada pelo próprio Ataulfo, em que se vê um belo crescente jogo de palavras feito com as rimas – “bamba” é o que domina o “samba”, enquanto a “lama” é do que se escapa pela “fama” – em hábil processo de comutação:

*Quero morrer numa batucada de bamba
Na cadência bonita de um samba
Mas o meu nome ninguém vai jogar na lama
Diz o dito popular
Morre o homem fica a fama*

Em “Inimigo do samba”, de maneira bem-humorada, crítica e irônica, há ainda a reassunção do discurso, circulante no mundo do Samba, que denunciava a hipocrisia daqueles que, batendo-se contra o ritmo ou o gênero, se esbaldam nas festividades momescas, sem nenhum pudor: depois de, no correr do ano, tagarelar maldades contra o samba, no mês de fevereiro, no carnaval, aproveita-se da folia, diverte-se e samba até se exaurir de cansaço.

O discurso que apontava para o medo de o samba ser alterado em sua essência e, por isso, desaparecer como tradição ou elemento de resistência, ressurgiu ainda na canção “De janeiro a janeiro” (1959), composição solo, gravada por Ataulfo Alves e suas Pastorais:

*Fala cúca, fala tamborim
Fala por mim, violão
Fala pandeiro, honra a tradição
Samba sem você, não vai não*

*Tá de parabéns o Salgueiro
Que de janeiro a janeiro
É o samba que fala primeiro*

*Esse samba
Que cantam hoje em dia
Tem de fato melodia
mas não tem o que eu queria*

*Quero samba
Com pandeiro e reco-reco
Samba pra ser samba mesmo
Tem que ter teleco-teco*

*De janeiro a janeiro
É o samba que fala primeiro
De janeiro a janeiro
Quem não samba, não é brasileiro
De janeiro a janeiro
É sambando que eu ganho dinheiro
De janeiro a janeiro
O meu samba é lá do Salgueiro
De janeiro a janeiro*

A canção aponta para falas constantes do mundo do Samba, que mostravam a tensão existente entre o samba que então se praticava e os movimentos de sua atualização, influenciados por novas práticas de composição. O sambista “tradicional”, incomodado com as transformações que o samba, naquele momento, vinha sofrendo, trazia sua preocupação à materialidade discursiva principalmente pelas letras das canções. Esse era um discurso bastante presente no mundo do Samba, vindo da resistência contra as alterações melódicas e harmônicas e as novas formatações rítmicas que seriam trazidas pela bossa-nova, em pleno nascimento. À época, o samba considerado tradicional, aquele que se formatara no Estácio, se mostrava desgastado e o samba-canção predominava nas transmissões radiofônicas e nos discos. Nos desfiles carnavalescos, um novo gênero, o samba-enredo (ou samba de enredo), mais apropriado à exibição dançada e marchada, com ritmo muito bem demarcado e aceleração adequada, mas com características próprias e marcantes, tinha se imposto como um novo gênero, apropriado, rítmica e poeticamente, a apresentar o enredo das escolas de samba no correr dos desfiles (MUSSA; SIMAS, 2010).

Como música dançante dos bailes de carnaval e dos festejos domésticos, a marchinha carnavalesca predominava. As rodas de capoeira e os encontros religiosos (candomblés) tinham se apartado do Samba (ou o Samba, como Noel Rosa afirmara em “Feitiço da Vila”, tinha deles se afastado) e tinham (como, cada vez mais distantes, ainda as têm) suas próprias maneiras de ritmar; de certa forma, as rodas de samba tradicionais perderam fôlego (os pagodes persistiram e persistem, mesmo que reformatados pelo correr do tempo), já que os sambistas se profissionalizaram e o botequim se transformara no lar do samba.

Não só em “De janeiro a janeiro”, mas em muitas outras canções, o discurso praticado por Ataulfo sempre afirmava e reafirmava a necessidade de se manter viva a tradição do samba “que conheço”, daquele samba que “tem batuque”. Ou seja, de retomar o discurso que sustentava a validade primordial da canção enraizada na tradição ancestral negra. Outro exemplo de canção empapada de tal discurso, mais uma, dentre muitas, é “Quem quiser que se aborreça” (1961), composição solo, gravada pelo compositor. Nela, o aborrecido enunciador, contestando as mudanças do samba, insiste:

*Quem quiser que se aborreça
mas o samba que conheço
não é assim, meu senhor
[...]
Quero samba que tem batuque
e tem calor
Eu não sei se sou do samba
ou se é o samba que é meu
Sei que o samba é um presente
que Deus me deu*

Retoma-se, ainda, o mesmo discurso em “Vassalo do samba” (1966), gravado pelo compositor, em que o enunciador reconhece que, mesmo se quisesse, não poderia fugir ao samba tradicional:

*Tentei fazer um samba
diferente do que faço
Confesso, minha gente
saí fora do compasso
errei na divisão
Cheguei à conclusão
que o samba não me quer
moderno não
Meu samba protestou
meu vexame foi total
Quem foi que me mandou
sair do original*

*Meu samba, eu sei que errei
pisei meu próprio calo
De vossa majestade
eu sou vassalo*

De qualquer forma, o narrador, em “De janeiro a janeiro”, advertia incisivamente contra os riscos de mudanças, que poderiam descaracterizar elementos definidores, e se afastar da memória discursiva, do que se entendia por verdadeiro samba, o samba tido por “tradicional”. Falava daquele samba que ele conhecera e aprendera com a turma do Estácio e que aprimorara no esteio de Noel Rosa, e que era o samba malandro, corpo do pensamento sincopado e instrumento da filosofia de botequim. Paralelamente, enaltecia o Salgueiro, que, segundo ele, resistia às mudanças (“Tá de parabéns o Salgueiro / que de janeiro a janeiro / é o samba que fala primeiro” e “De janeiro a janeiro / o meu samba é lá do Salgueiro”).

Vale a pena anotar algumas curiosidades discursivas próprias do mundo do Samba, e que deixam a descoberto a memória do discurso malandro a respeito do interesse geral (dos sambistas) em construir um gênero adequado ao comércio: o chamado samba de “telecoteco”, invocado em “De janeiro a janeiro”. No dizer de Vianna (2010, p. 10), “telecoteco” é o samba sincopado, aquele que privilegia e realça, mais que no samba tradicional, o balanço gingado, fruto da síncopa.

O samba brasileiro, tanto o ancestral samba rural das fazendas de fumo, cana-de-açúcar, algodão ou café, ou o samba de roda do recôncavo baiano, até o samba moderno, o samba urbano, carioca, o “samba de sambar do Estácio”, é ritmado de maneira a fazer uso generalizado e acentuado da síncopa, hábito que, como já dito, vem da tradição africana. Portanto, todos os sambas são intrinsecamente sincopados. Dentro do uso corriqueiro da síncopa no ritmo do samba, uma vertente de sambistas, tendo como um dos seus maiores expoentes outro sambista mineiro, o juiz-forano Geraldo Pereira⁶⁷, reforçou o uso da síncopa, e incorporou o acento sincopado à fala, e a correspondente maneira de manipular a fala, pela letra da canção, ao enunciar-se, permitindo um mais amplo manejo de movimentos dançantes calcados na ginga e uma perfeita interação ritmo-fala (Ibid., p. 8).

É a invocação, em solo brasileiro, das raízes do ritmo matricial, perdidas na ancestralidade distante na África e no tempo mítico dos antepassados que estabeleceram sistemas característicos de ensino e aprendizagem – bem como de transmissão oral de relatos

⁶⁷ Geraldo Theodoro Pereira, nascido em Juiz de Fora, MG (23 de abril de 1918), e falecido no Rio de Janeiro (8 de maio de 1955), para onde se deslocara em 1930, foi compositor e cantor, titular de grandes sucessos da época de ouro da MPB, a quem se atribui a invenção ou, se menos, a conformação do subgênero “samba sincopado” (ALBIN, 2006, p. 578-579).

históricos e de outras instruções –, que eram mais bem assimiladas ao balanço dançante da síncopa. No Brasil, distante milhares de quilômetros e centenas de anos, o “abuso” da marcação sincopada em um samba já brasileiro, o que, por si, acentua marcas resistentes, a despeito de calçado na tradição africana, deu origem ao subgênero conhecido por “samba-sincopado”, molde dos subsequentes “samba-de-gafieira” e “samba-de-breque”. Todos eles realçam atrevidamente a síncopa do ritmo e o sincopado da fala, este por meio, principalmente dos chamados “breques”. Exemplo que coloca em absoluta evidência esse processo é o da canção “Sem compromisso” (1944), de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro, gravada pelo grupo Anjos do Inferno. Ao samba praticado nesses subgêneros foi ainda atribuído o cognome de “samba de telecoteco”.

A palavra “telecoteco”, ou “teleco-teco”, na prática sambista é atribuída à onomatopeia da batida do tamborim, tanto assim que existem canções que o dizem. Uma delas é “Teleco-teco” (1942), composição de Murilo Caldas e Marino Pinto, gravada por Isaura Garcia, em que a narradora canta: “Teleco-teco teco-teco teco-teco / Ele chegou de madrugada batendo tamborim / Teleco-teco teco teleco-teco / Cantando Praça Onze / dizendo ‘foi pra mim’ / Teleco-teco teco-teco teco-teco”. Outra canção, mais recente, é “Maneco telecoteco” (2000), composição de Marques e Roberto Lopes, gravada por Zeca Pagodinho, que diz: “Teco, teleco, telecoteco / É a batida do maneco / Castigando o tamborim”.

Seria possível enumerar cerca de uma dezena de canções que identificam o onomatopeico “teleco-teco” com o som do tamborim, mas, como último exemplo, pode-se citar “Serenata em teleco-teco” (1963), de Gilberto Gil e por ele interpretado: “O tamborim bateu, chamando o pessoal / Um violão gemeu num ritmo legal / E começou assim em plena madrugada / Um tamborim no samba de calçada”. No entanto, Vianna (2010, p. 10), com respeitável propriedade, a atribui à “onomatopeia que alude às quebradas do ritmo e à caixinha de fósforos com que muitos autores mostravam suas músicas informalmente ou para potenciais intérpretes”, definição que parece também acertada, a despeito de não se afastar o batido do tamborim na identificação do termo porque, presume-se, o batido da caixa de fósforos acompanha o do tamborim.

Outra curiosidade é a interação do “telecoteco” com a bossa-nova, como conta Vianna (Ibid., p. 6), o que é reconhecido por João Gilberto, criador da batida característica, inspirada, nada mais, nada menos, que no tamborim. Não é sem sentido que João Gilberto seja um dos mais conhecidos intérpretes de “Falsa baiana” (1973), composição sincopadíssima de Geraldo Pereira (1944), gravada primeiramente por Cyro Monteiro. O narrador de Ataufo atribuía a

essa nova onda, a essa nova “bossa”, a boa melodia que, no entanto, não era o que ele queria. Ele queria samba e “samba de telecoteco”, sem se atentar a que a carga genética repassada pelo samba tradicional à bossa-nova era, justamente, o “telecoteco”, que inspirou sua batida peculiar.

As curiosidades não param por aí. Ataulfo Alves, como muitos outros sambistas tradicionais, pugnava pelo uso da base rítmica característica do samba que se inspirava no ritmo “limpo”, “tradicional”, o samba de morro, a “tradicional” batucada, desejo desperto pelo discurso da “pureza do samba”, ou seja, samba tradicional teria que ser formatado a partir de determinada rigidez rítmica e de interpretação e instrumentalização. Na canção, o narrador cita, nominalmente, cuíca, tamborim, violão, pandeiro e reco-reco. E se insurge contra o uso de outros instrumentos que foram agregados pela bossa-nova, ou seja, do piano e, às vezes (principalmente na variação do famoso “Beco das Garrafas” [ALBIN, 2006, p. 86] ou de sua irmã ruidosa, conhecida simplesmente por “bossa”), da bateria, que substituíam instrumentos considerados tradicionais do samba.

No entanto, nas origens dos processos de gravação, principalmente na sua fase mecânica, sempre houve arranjos, nas gravações de samba, com acentuado uso de metais e madeiras, o que facilitava a gravação pelo timbre volumoso e alto de tais instrumentos, melhor captados pela precariedade do sistema da época (que coincidia com o momento de nascimento do samba) (CABRAL, 2005, p. 44). Uma das grandes “sacadas” da Turma do Estácio, ao ressignificar o samba, trazendo à luz o “samba de sambar do Estácio”, foi unir a tradição rítmica do morro ao modelo de arranjo leve, comercial e gravável dos músicos da Praça XI, principalmente do chorinho brasileiro, do maxixe e das bandas de jazz, o que sempre levou ao uso destacado de metais e madeiras⁶⁸. O uso de instrumentos de percussão foi introduzido nas gravações a partir de 1929, quando Almirante e seus companheiros do conjunto “Bando de Tangarás”, do qual fazia parte Noel Rosa, aproveitando-se das possibilidades do recente sistema elétrico de gravação, gravaram a canção “Na Pavuna”, composição de Almirante e Homero Dornelas (HISTÓRIA do Samba, 1997, p. 218; CABRAL, 2005, p. 59).

Os subgêneros “telecoteco”, sincopados⁶⁹, praticamente exigiam o uso de metais, que facilitavam os breques, realçavam-nos e completavam as frases interrompidas na ginga, tanto assim que essa instrumentação é vital à caracterização do samba-de-gafieira. Em “De janeiro a janeiro”, Ataulfo e suas pastoras acentuavam bastante as síncopas e o arranjo sempre fazia, por

⁶⁸ As primeiras gravações, no sistema mecânico, diretas sobre a matriz, exigiam o uso de instrumentos com sonoridade aguda e a rejeição dos instrumentos de ritmo, mais graves. Tanto assim que as primeiras gravações eram, todas elas, feitas com o acompanhamento de bandas marciais, e o intérprete tinha que cantar gritado, o chamado “dó-de-peito” (DINIZ, 2012, p. 42).

⁶⁹ Do “samba sincopado” ao “forró”, passando, necessariamente, pelo “samba-de-breque”.

isso, uso destacado dos metais (e muitas vezes das cordas), o que se assemelhava a um contradiscurso de resistência dentro da própria resistência.

Além do mais, como um dos grandes compositores dos sambas “dor-de-cotovelo” e do samba-canção, dos choros por amores perdidos, incompreendidos e arrependidos, talvez por influência da nostalgia trazida das toadas e modas rurais do interior mineiro, configurando uma formação vocal com o apoio de um coro feminino de vozes afinadas e suaves, Ataulfo é um dos pais do estilo de samba que floresceu após os anos 1960, cantado por grupos, com batida bem característica do samba, mas com influências das dores de amores irrealizados ou fatalmente terminados, típicos da canção rural paulista⁷⁰, intertextualidade que foge aos anseios estéticos do samba malandro. No entanto, o acontecimento acaba por ser um bom exemplo das interações intertextuais no discurso: aquilo que já foi dito antes, em algum outro lugar, de forma diferente e que se reatualiza no discurso do presente. Observe-se que “a intertextualidade [é] a relação de um discurso com outros discursos existentes e a relação de um discurso com outros discursos possíveis, isto é, com suas paráfrases, ou com o domínio de seus implícitos. Em suma, a relação do dito com o não dito, mas que se poderia dizer, naquelas condições” (ORLANDI, 2011 a, p. 218).

E mais ainda, o narrador de “De janeiro a janeiro” deixa claro que sua preocupação não é somente com os destinos do samba, mas também com seus rendimentos. Afinal, como ele diz nos versos finais da canção “De janeiro a janeiro / é sambando que eu ganho dinheiro / de janeiro a janeiro / O meu samba é lá do Salgueiro”. O samba de sambar do Estácio validou o discurso segundo o qual os sambistas, principalmente os malandros, avessos às imposições mal remuneradas do trabalho formal, de horário rígido, poderiam sobreviver à custa de suas composições musicais.

No entanto, as atualizações do samba transferiam fontes de rendimentos com a composição e a gravação de canções populares para outros pontos geográficos e para outro perfil de compositor. No caso da bossa-nova, para a zona sul do Rio de Janeiro e para os filhos de classe média. Por fim, é de se ver que, a despeito das várias canções contrapondo-se às mudanças do samba, Ataulfo sempre bem se entendeu com o pessoal da jovem-guarda (Roberto Carlos gravou “Ai, que saudades da Amélia”) e com os bossa-novistas (compôs algumas canções tendo Carlos Imperial como parceiro) (MELLO, 2000, p. 27).

⁷⁰ Isso, sem contar que o “samba-canção”, chamada de música de “dor-de-cotovelo”, inicialmente um samba tradicional amoroso e lento, ou uma canção em ritmo de samba, acabou se embebedando de outros ritmos românticos, inclusive do bolero mexicano e cubano, ritmos também de origem negra, e se consolidando em subgênero autônomo, responsável, em grande fatia, pela era de ouro da música brasileira (CASTRO, 2015, p. 72-73).

Se Ataulfo já pretendia assombrar o “inimigo do samba” com o fantasma de sua fama, mesmo que o tal inimigo conseguisse matá-lo – e, por cima de seu cadáver, matar o samba –, e defender o samba tradicional o ano todo, ou seja, “de janeiro a janeiro”, em “Herança do samba” (1956), composto e gravado por ele, reafirmava o compromisso de manter viva uma tradição fluida, com flauta, cavaquinho, reco-reco, violão e pandeiro, enquanto ele próprio, compositor, vivesse:

*Enquanto eu não morrer
O samba tem que ter
flauta cavaquinho
reco-reco e violão
É peso na balança
a minha opinião
O samba é minha herança
e eu mantenho a tradição*

*Fala meu pandeiro
Fala o ano inteiro
[...]*

Observa-se nesta canção, ou na canção direcionada ao “inimigo”, como em muitas outras obras de Ataulfo, falando de samba ou não, tema de frequente recorrência é a morte. Discursos sobre a morte são universais e eternos. Das mitologias, passando pelas religiões e pela ciência, até os estudos filosóficos, dos mais complexos aos mais singelos, a morte é provavelmente o tema mais recorrente das reflexões sobre a vida (afinal, é a morte que atesta a vida). No mundo do Samba, no entanto, assim como, provavelmente, em todas as outras esferas, a morte tem um discurso característico próprio. Os negros escravos sempre encararam a morte muito de perto e sempre tiveram com ela uma relação muito peculiar.

Na ancestral África, quando ainda em liberdade, encontravam-na frequentemente nas perigosas caçadas, nas condições naturais rudes e nas inúmeras guerras tribais. No processo de escravização, a morte os perseguia desde as batalhas pela captura, aos maus-tratos da comercialização, às péssimas condições de viagem, sem o menor conforto, longe de qualquer condição sanitária ou de saúde, aglomerados em porões úmidos, bolorentos e sujos, até a depressão psicológica mortal, o banzo, ou a morte em tentativas de fugas ou por suicídio, nas novas terras. Provavelmente, apenas cerca de metade dos negros submetidos ao processo de escravização conseguia sobreviver para os trabalhos das propriedades dos senhores de escravos (Interessante ensaio sobre letalidade do processo de escravagismo está em Klein, 1986, p. 93 et seq.). Por isso, a morte sempre lhes foi uma personalidade viva, atuante, próxima e conselheira.

No mundo do Samba, o discurso toma novo rumo: ante a precariedade permanente da vida do sambista, há que se resistir contra a morte do S(s)amba, do samba que bebe na tradição da música e da vida negras. Na canção, Ataulfo reconhece ter recebido o samba por herança – e talvez também se refira à alma nostálgica mineira de sua música, adquirida ainda criança, com o pai violeiro, sanfoneiro, versejador, improvisador, herança que parece inequívoca ao sambista – e pretende repassá-la imaculada, sem as alterações dos movimentos atuais, a seus herdeiros. Não é sem sentido que em “Quando eu morrer” (1957), composta e interpretada por ele, Ataulfo reafirma a necessidade de o samba continuar após sua morte:

*Quando eu morrer
quero uma noite de lua
Meus companheiros
põem os pandeiros na rua
O mundo é mesmo assim
O tempo voa
A nossa vida
vai por uma coisa à toa
No dia em que minha vez chegar
tristeza não vai adiantar
Meu samba tem que continuar*

Difícil não se observar também aqui os constantes diálogos com a canção de Noel Rosa, em “Fita amarela” (1933), gravada por Francisco Alves e Mário Reis, canção-testamento do “filósofo do samba”: “Quando eu morrer / não quero choro nem vela / [...] / Não quero flores / nem coroa com espinho / só quero choro de flauta / violão e cavaquinho”.

Ataulfo, que padecia com uma úlcera duodenal, tinha a morte por conselheira e se preocupava com o samba, como sua herança, como mostram os versos “meu samba tem que continuar”, “o samba é minha herança”. Via a necessidade de nomear um herdeiro. De fato, em 1967, dois anos antes de sua morte, já de muito preocupado com a saúde depauperada, repassa a seu filho, Ataulfo Alves Júnior, o lenço branco, utilizado por longos anos para conduzir “suas pastoras” e que era o símbolo de seu samba. Com isso, atribuía ao herdeiro a tarefa de, nos tempos nebulosos do futuro do samba, manter viva a tradição e continuar com seu samba.

O gesto ficou magistralmente registrado na canção “Lenço branco” (1967), composta por ele e por ele cantada no espetáculo em que fez a transição do lenço a seu filho, Ataulfo Alves Jr.⁷¹, e, portanto, pretensamente sucessor e guardião do samba tradicional:

⁷¹ Ataulfo [Ataulpho] Alves Jr., o herdeiro do lenço que simbolizava a pureza do samba (discurso que permanece no mundo do Samba), nascido no Rio de Janeiro, em 05 de agosto de 1943, veio a falecer recentemente, enquanto

*Vai, meu lenço branco
tremular noutras mãos
Vai manter a tradição
do que é nosso
de geração a geração
Lenço mensagem de um samba
que o tempo jamais desfaz*

O lenço branco era uma marca “patenteada” do compositor-intérprete que sempre o empunhava em suas apresentações artísticas e, por seus movimentos, regia suas memoráveis “pastoras”. Realmente, com esse gesto e essa canção, o lenço branco de Ataulfo Alves se imunizou das influências nefastas do tempo e foi transposto para o infinito simbólico da história e da poesia da canção popular brasileira. Ao morrer como homem, Ataulfo Alves passou à imortalidade como símbolo de um gênero, como exemplo de comportamento, como o compositor de muitas das melhores músicas do cancioneiro popular nacional e que, assim, se manterá pela eternidade que se confere à grande arte. Morre o homem físico, mas imortaliza-se o homem ideológico. Aquele é transitório, o corpo será devorado pela lama, este, é imortal, o espírito sobrevive no discurso da fama.

este texto era ainda estava sendo elaborado, de enfarto agudo do miocárdio, no Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 2017. A última síncopa do coração do sambista que, por herança, zelava pela pureza do ritmo. Ao lenço branco, como ao mundo do Samba, a incerteza da glória futura.

CAPÍTULO 3 – O DISCURSO MINEIRO NO SAMBA MALANDRO CARIOCA

*É na ginga bonita que o samba tem
Oi, quem não tem ginga
no samba não se dá bem*

(**Ataulfo Alves**, na canção “Na ginga do samba”)

Este capítulo é dedicado aos recortes analíticos específicos, subdividindo-se em três itens. O primeiro, “Desde os tempos de criança: o sotaque mineiro de Ataulfo Alves” aponta para o sentido de mineiridade que se produz no funcionamento de formações discursivas que moldavam a atuação do sambista na materialidade do mundo do Samba. Para tanto, busca origem nos discursos da mineiridade que são retomados pelo compositor em suas canções. Mineiro, da cidade de Mirai, Zona da Mata, Ataulfo viveu infância próxima de violeiros e cantadores, no meio rural, assimilando a dolência e a melancolia das modas e a esperteza das emboladas e dos desafios, que emergiram, posteriormente, na fase carioca, na sua maneira de compor e interpretar.

O segundo, “Amélia: mulher submissa, mulher do samba ou mulher de bamba?”, tendo a canção “Amélia que era mulher de verdade” (1945, parceria com Mário Lago) como recorte analítico, apontará para os efeitos de sentido potenciais da obra, frente ao discurso machista e malandro, constituinte da historicidade do mundo do Samba.

O terceiro item, que encerra a tese, sob o título “Na beira da estrada, a laranjeira: Ataulfo, um malandro mineiro no Samba?” aponta, com melhor ajuste, para a veia de “filósofo-botequeiro” de Ataulfo. Usando a canção “Laranja madura” (1966, composição solo), mostra como o discurso da canção, ao contrário do deslavado amoroso que é atribuído ao sambista, por ter aderido ao samba-canção, estava alinhado à resistência da tradição negra e pobre daquele momento, em uma historicidade típica, quando a arte estava sob jugo de poder autoritário (e da língua de espuma do governo central), e dentro de um momento em que se retomavam discussões sobre injustiça social, discriminação racial, liberação sexual, igualdade de gêneros sexuais, liberdade de uso do corpo, direitos das minorias, dentre outras. Por isso, defende-se que ele é um discurso que se opõe frontalmente ao sistema, com uso farto de um pensamento sincopado e sua natural polissemia. Portanto, um discurso malandro.

Como solução à pedra drummondiana que, no meio do caminho, problematizava e instaurava uma nova razão poética e reflexiva, Ataulfo apresenta a laranjeira e seu produto: a laranja madura à margem do caminho, ou seja, ao longo do caminho marginal que o Samba sempre foi forçado a trilhar.

3.1 Desde os tempos de criança: o sotaque mineiro de Ataulfo Alves

Ataulfo Alves, o mineiro que “deu” para samba, foi um dos grandes cancionistas da chamada “época de ouro” da canção popular brasileira e seu reinado perdurou até sua morte. “Pertence à elite de uma geração que fixou e popularizou o samba” (SEVERIANO, 2009, p. 167). Para os que sempre o acompanharam, em elogiosas críticas, a canção de Ataulfo tinha um tempero especial, peculiar, que confirmava sua excelência e a destacava em meio às demais. Em época de produção volumosa, sempre foi apontada como se dotada de alma e toque especiais, atribuídos à influência da tradição musical rural mineira.

A diferença entre o samba de Ataulfo e o de outros compositores, segundo Severiano (2009, p. 168), é que,

oriundo do sertão mineiro (nasceu em Miraí) e descendente de um violeiro cantador, incorporou à sua música influências da toada rural. Daí a cadência arrastada e um certo jeito dolente e melancólico, que marcaram de forma inconfundível os seus sambas. (Parênteses do original).

Na mistura do balanço gingado, sincopado, do samba carioca com a dolência e a nostalgia da toada mineira, a música de Ataulfo foi temperada e afinada para o eterno sucesso, “sem trair jamais suas características” (Ibid.). Consequentemente, também sem jamais “trair” suas “origens” mineiras e, portanto, sua “mineiridade”. Não se pretende, porém, questionar o conceito de mineiridade, pelo viés social ou antropológico, mas indagar a potencialidade discursiva existente no termo (também palavra-discurso) e que marcou o trabalho de Ataulfo Alves como elemento identitário, pela influência de certos fatores presentes em certa região geográfica. Portanto, buscar o sentido original da interferência identitária ancestral no trabalho recente. Aquele sentido que, como leciona Maingueneau (2017, p. 29), “não é um sentido diretamente acessível, estável, imanente a um enunciado ou a um grupo de enunciados que estaria esperando para ser decifrado: ele é continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas”.

Há um discurso sobre o compositor. Discurso segundo o qual Ataulfo Alves provavelmente teria sido uma pessoa bem integrada às regras legais, políticas e sociais, vistas do ponto de vista das classes dominantes e, inclusive, do mercado. Extremamente cuidadoso e elegante, era bem sucedido em sua arte e gozava da amizade de todos, em geral, pois era amigo tanto do pobre sambista negro do morro, como até do presidente da República. A se submeter à ideologia que sustenta tal discurso, pouco se poderia dizer de alguma malandragem no samba perpetrada pelo compositor e intérprete. No entanto, como se demonstra neste trabalho, pelos textos recortados, percebe-se que circulava, malandramente, nas formações esparsas que autenticavam sua qualidade de sambista, sentidos que demonstravam sua inscrição no samba malandro.

O que se tem, ao recortar um texto, são as muitas marcas discursivas que o permeiam. Ao cantar a nostalgia da infância e, por ela, enaltecer a terra natal, o compositor, pelo silêncio do que não disse, nega o presente da composição, ou seja, a vida agitada de sambista de sucesso na conturbada então capital federal, o Rio de Janeiro. Descansa no passado, como fuga do presente. Dentre tantas outras possibilidades (como a de reconciliação com o passado e com os concidadãos miraienses, situação que apontaria para o sentido de malandragem de mineiro, que gosta de agradar), uma seria a de embutir o sentido da resistência do carioca do Samba, que sofre mais no agora do momento da composição do que teria sofrido na infância muito pobre e muito difícil no passado deixado no tempo. Afinal, nunca se pode esquecer que “não é no texto em si que estão (como conteúdos) as múltiplas possibilidades de sua leitura, é no espaço constituído pela relação do discurso e o texto, um entremeio, onde jogam os diferentes gestos de interpretação” (ORLANDI, 2012a, p. 68), “pois o todo que é o texto tem a ver com as condições de produção, a situação discursiva” (ORLANDI, 2012b, p. 28).

Conscientemente, ou não, Ataulfo estabeleceu um contato estreito com uma maneira dolente e melancólica de compor, que foi a retomada da identidade que invoca na canção sobre a infância, e, por ela, trouxe proveitos ao samba carioca, e contribuiu para a oposição resistente que se fazia pelo samba malandro. Observe-se que, sempre, “um sentido é *no meio* de outros” (ORLANDI, *Ibid.*, p. 70. Itálicos do original). Essa dolência melancólica marcou toda a vasta produção do compositor.

Autor de mais de 350 canções, grande parte de produções solo, às vezes usando de um profundo senso crítico, outras tantas bem-humorado, outras, ainda, chorando deslavadas “dores-de-cotovelo”, Ataulfo nunca abandonou esse “sotaque” mineiro que, como qualquer atrevimento de mineiro, se pratica com pouco alarde, mas incisiva e definitivamente. Toda

verve melódica, o balanço do ritmo sincopado de sambista, a suavidade da harmonia precisa e a poética irrepreensível, exalavam o enfeitiçante aroma de agradável alma mineira. Afinal, como dizia o parceiro Mário Lago (s.d., p. 147), referindo-se a Ataulfo, “com mineiro não se deve brincar”.

Ataulfo era um sambista atípico, segundo Suckman (2010, p. 16, 23) e “um dos maiores compositores da história da música brasileira” (Ibid., p. 23). A mineirice de Ataulfo, ao contrário do jeito de compor dos outros dois grandes mineiros do samba, Ary Barroso e Geraldo Pereira, era uma marca em suas composições, incomum ao samba carioca urbano, praticado à época no Rio de Janeiro, o que atrai a atipicidade invocada por Mário Lago (s.d., p. 9). O parceiro dizia que “O samba de Ataulfo tem um negócio diferente qualquer. Parece mineiro andando no meio da estrada, meio fingindo que não quer ir, e indo. Tem um balancinho gozado, diferente, como mineiro na estrada”.

Ainda a esse respeito, Suckman (2010, p. 18) conta que

Quando começou a frequentar o Café Nice, reduto de compositores da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro, o ainda muito tímido Ataulfo teria sido interpelado por um dos bambambãs do local, o grande poeta e letrista Orestes “Chão de estrelas” Barbosa, com um “de onde você é”. A responder um sincero “de Minas Gerais”, Ataulfo teria ouvido o desprezo. “Ah, mineiro não dá pra samba”.

O tempo, felizmente, desmentiu o poeta, cronista, jornalista e letrista, que tinha o hábito de alcunhar os sambistas frequentadores do Nice. Pouco depois, Ataulfo ganhava o altar dos grandes no Café Nice e lá foi apodado como “urubu malandro”, alcunha atribuída por ninguém menos que o próprio Orestes Barbosa (Ibid., p. 24). No que pese a verve racista do título, que por aquela época e na “irmandade” do Samba, era permitida, o “batismo” pegou, o que demonstra sustentação do título nas formações discursivas prevalentes no meio dos sambistas e que, assim, autenticavam a malandragem do mineiro.

Percebe-se, pois que essa era a voz corrente entre os frequentadores do Café: a “malandragem mineira” do compositor, que administrava magistralmente bem o comportamento cauteloso, “em cima do muro”, o “come-quieto”, “come pelas beiradas”, especificidade atribuída como identitária de uma característica própria dos que trazem Minas Gerais no sangue ou na alma: a “mineiridade”⁷².

⁷² A memória discursiva e, portanto, as formações que dela advêm, sobre a malandragem mineira, ou seja, sobre o nativo de Minas Gerais que malandrea cautelosamente, “em cima do muro”, ou “engambela”, está embutida nos inúmeros escritos que se propõem a trazer à tona as qualidades “perceptíveis” da mineiridade. O que se vê, a exemplo, no mais conhecido escrito a respeito, a crônica “Aí está Minas: a mineiridade”, de Guimarães Rosa e

O que seria, no entanto, essa tal mineiridade? Existe uma – ou algumas – condição(ões) peculiar(es) que poderia(m) atrair para os mineiros esse qualificador? Como peculiarizar qualidade comum ao mineiro, se Minas, como disse Guimarães Rosa, “é muitas”⁷³ e seu território é tão grande, com ecossistemas e meios sociais tão distintos? Formados sob influências díspares. Como harmonizar e enredar em uma mesma identidade o mineiro do Sul, com forte influência do interior rural paulista, com o mineiro do Norte, influenciado pelo Sul baiano? Ou o do Oeste, com suas influências do Centro-oeste?

Talvez, como Arruda (2000, p. 107) conclui resumidamente, “o mineiro é um resumo do ‘homem brasileiro’, por conter todos os seus elementos prefiguradores; só ele os contém, já que os outros tipos regionais não desfrutaram da oportunidade de estabelecer um caldeamento de raças em dosagens equivalentes”.

Ou, talvez, sob outra ótica,

a mineiridade [...] [seja] uma construção imaginária, com base na história, elaborada por uma elite política que se apropriou de fatos históricos regionais e, portanto, de particularidades de uma região de Minas, tornando-a universal, reconhecida pelos brasileiros e mineiros, para preservar-se no exercício do poder, mantendo seus privilégios. Essa elite elaborou uma auto-imagem com atributos originados do passado e reconstruídos para legitimar sua diferença em relação aos outros políticos brasileiros (REIS, 2007, p. 90).

O mito da mineiridade, com suas incoerências e opacidades, parece-me, é indiscutível (ARRUDA, 2000, o esmiúça a fundo), mas mesmo estabelecida como mito, a mineiridade fez e faz por merecer sólidos e sérios estudos, já que o mito, na maior parte das vezes, não é mentiroso. Ao contrário, “o mito torna-se história. Ele é o impulso psicológico, a inspiração ideal, que pode conduzir os homens para o bem ou para o mal, mas que lhes é de qualquer modo indispensável” (Girardet⁷⁴, apud REIS, 2007, p. 90). De qualquer posição, não se pode descuidar de que “todo mito é mito da estranheza. A ambiguidade da compreensão do outro, que se origina na compreensão do desconhecido que cada um é para si, revela-se em todos os relatos místicos” (AUGRAS, 1981, p. 57). Por isso, os múltiplos ângulos a que o mito se dá a conhecer, autenticadores da constante estranheza que advém de sua permanente fluidez.

publicada inicialmente na revista *O Cruzeiro* (27 de agosto de 1957) e coligida no livro *Ave, palavra*, sob o título “Minas Gerais”: “O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo, com segundos propósitos e enrolada natureza. [...] nunca é inocente [...], sua filosofia é a da cordialidade universal, sincera; mas, em termos. [...] escorrega para cima. [...] Só que mineiro não se move de graça. Ele permanece e conserva. Ele espia, escuta, indaga, protela ou palia, se sopita, tolera, remancheia, perrengueia, sorri, escapole, se retarda, faz véspera, tempera, cala a boca, matuta, destorce, engambela, pautia, se prepara”.

⁷³ Na mesma crônica “Aí está Minas: a Mineiridade”.

⁷⁴ Raoul Girardet. *Mitos e mitologias políticas*, 1987.

No entanto, se a mineiridade, como mito, pode ser questionada (ou, ao contrário, negada) na esfera sociocultural, o mesmo não se pode dizer no plano discursivo, já que é retomada por formações discursivas firmes e perceptíveis, que a confirmam como uma qualidade que adorna e molda características psicossociais do habitante do estado de Minas Gerais. Esse é um discurso que vem produzindo uma gama significativa de efeitos desde meados do século XVIII, quando a mineiridade ou o mineirismo se constituiu como mito, principalmente embasado na “Conjuração Mineira” (ARRUDA, 2000, p. 90; 98) e nos arranjos administrativos nacionais, incentivados pelas classes dominantes (Ibid., p. 36-37).

Mineiridade, como sentimento, no entanto, depois de Nelson de Sena, em *A terra mineira*, de 1922, traçar, em relação ao mineiro, “o retrato do homem típico da região, ligado profundamente a tradições familiares e religiosas” (DIAS, 1985, p. 77), foi uma construção discursiva “apresentada oficialmente” em 1944, por Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), na obra *Voz de Minas*, em que “traça o perfil psicológico, cultural, espiritual e sociológico dos mineiros” (REIS, 2007, p. 95). Tornou-se um termo da língua nacional, ou seja, trazido ao real como o símbolo físico do mito, a textualização discursiva, a palavra-discurso⁷⁵, em 1946, por Gilberto Freyre, na palestra *Ordem, liberdade, mineiridade*, proferida na Faculdade de Direito de Belo Horizonte (DIAS, 1985, p. 77).

Após, a palavra “mineiridade” foi dicionarizada em 1975, pelo *Novo Dicionário Aurélio*, como sinônimo de “mineirismo” (palavra já dicionarizada pelo menos desde a década de 1960 pelo *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa*): “Qualidade ou condição de mineiro”; “Amor intenso a MG; interesse apaixonado pelo que a esse estado se refere”. Em 1981 foi confirmada pelo Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras.

Um dos pontos que se tem como autenticador da mineiridade de Ataulfo Alves é a nostalgia que impregna sua poética, e que aparece desde a lentidão de sambas-canções, como em “Meus tempos de criança”, até à “animação” (nem tanta) de sambas carnavalescos, como “Ai, que saudades da Amélia”. Tal nostalgia é atribuída às raízes rurais mineiras do compositor, bem demarcadas no citado samba-canção “Meus tempos de criança” (1956), composição solo e interpretada pelo autor, que simbolizaria a própria narrativa da construção do mito da mineiridade na poética de Ataulfo, já que, a despeito de todas as agruras da infância pobre e sofrida, restaura um mundo mítico e perfeito imerso na felicidade utópica do paraíso perdido.

⁷⁵ Vista, como já dito, como aquela palavra que traz em si a “acumulação simbólica de diferentes materiais significantes”, [e que, por isso] “produz realidade, constituindo determinado imaginário” (ORLANDI, 2013b, p. 14; 16).

Como diz Eco (2013, p. 7-8), o mito do local perfeito pode se escorar em áreas geográficas, desde grandes continentes até um minúsculo apartamento, ou um único cômodo, esteticamente convertidos em espaços imaginários de valor absoluto, que atraem efeitos de desde as origens do tempo até qualquer momento do presente. E é isso o que fez Ataulfo, na canção, com sua terra natal, a “pequenina” Mirai, Zona da Mata mineira, no norte do estado de Minas Gerais, e com sua infância: aquela, instituidora do lugar mítico; esta, convertida em símbolo perene de felicidade.

É a seguinte, a letra da canção:

*Eu daria tudo que eu tivesse
Pra voltar aos dias de criança
Eu não sei pra que que a gente cresce
Se não sai da gente essa lembrança*

*Aos domingos, missa na matriz
Da cidadezinha onde eu nasci
Ai, meu Deus, eu era tão feliz
No meu pequenino Mirai*

*Que saudade da professorinha
Que me ensinou o bê-á-bá
Onde andar Mariazinha
Meu primeiro amor, onde andar?*

*Eu igual a toda meninada
Quanta travessura que eu fazia
Jogo de botões sobre a calçada
Eu era feliz e não sabia*

Como se percebe, a narrativa obedece a uma construção que atrai forte poder de imagens do passado, da vida em Mirai, que evocam desde cenas memorialísticas a recortes de uma infância imaginária e imaginada, marcando, com o sabor da felicidade, a vida do narrador, que, no caso, é *alter ego* do compositor.

O discurso da canção aponta para o anseio utópico de recuperar a felicidade mítica que teria sido perdida pelo narrador com o passar de sua infância. No jogo que evoca o discurso textualizado na canção recortada, qual seja, da memória discursiva no embate com o movimento dos silêncios, contrapondo a felicidade perdida no tempo passado à vida atual, o enunciador problematiza o tempo presente: a felicidade se perdeu no passado; portanto, não existe no agora e não há como ser encontrada. Há um embate dialógico entre o “paraíso perdido”, imerso no passado mítico, e o presente, fincado na realidade; realidade essa que prenuncia a inevitável entrópica distopia que advém da morte, situação incontornável. A tentativa impossível de

resgate do passado mítico já é vista no primeiro verso: “eu daria tudo o que tivesse”, já que prometer o “tudo” é oferecer o impossível.

Tal efeito pode ser explicado pelo conceito discursivo de narratividade, observando-se o deslocamento provocado por Orlandi (2016b, p. 22). Afinal, há, na retomada que a canção faz da memória discursiva, no interdiscurso, a tentativa de confirmar um processo identitário, que vincule o sujeito a um determinado espaço de interpretação, ou seja, ao sentimento de pertencimento a um passado ideal na terra da infância do sambista: *“narratividade é a 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”* (Ibid., p. 21. Itálicos do original). Fala-se, na canção, do espaço, não do espaço físico, mas do espaço simbólico de sentimentos, que motiva a narrativa, em busca do paraíso perdido, configurando a inscrição do sujeito sambista saudoso “nas formações discursivas em sua tópica, que ali se constituem, marcando o sujeito naquele espaço em sua historicidade” (Ibid., p. 22).

Como ensina Augras (1981, p. 27), o tempo demonstra “a tensão entre permanência e transitoriedade, poder e impotência, vida e morte”. Por outro lado, na memória, pessoal, coletiva ou discursiva, o passado é a reelaboração fictícia de momentos que pensamos que estiveram lá, mas que, na verdade, são construídos aqui e agora. Remontamos e remoldamos a lembrança que entendemos ter, como matéria prima para construir memória. É uma viagem no tempo, um retorno a eventos imaginários que têm de ser recriados agora. E, por isso, o lá sempre vai ser mais enfeitado que o aqui, tensão que provoca a tristeza do hoje por se ter perdido o ontem, que, nos processos de recordação, sempre era mais belo.

Wally Salomão poetiza: “Viajar para quê e para onde, se a gente se torna mais infeliz quando retorna?”, no poema “Jet-Lagged”. A mesma reflexão vale para as incursões em lembranças do passado. Não é por acaso que o poeta reconhece que “a memória é uma ilha de edição”. Fernando Pessoa também reflete: “Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora”, no poema “Pobre velha música”.

O que justifica invocar a grandiosidade do tempo perdido é a resistência contra o fluir do tempo opressor, do tempo que leva do paraíso à entropia, e conseqüentemente à distopia. Pela canção, no entanto, Ataulfo é bem-sucedido em seu ato de resistência já que, se no mundo real, no dizer da canção “Roda viva” (1967), composta e interpretada por Chico Buarque, a “roda viva” carregava seu destino para lá, de encontro ao fim, no mundo imaginário da construção do “espaço lendário”, do mito, estacou, ancorou, a infância e a cidade natal em um

tempo rígido, atemporal, que não transcorre: criou a paradisíaca Miraf da arte, e a infância feliz, refratárias aos efeitos do tempo.

A esta pesquisa, o que interessa é perscrutar como o narrador imerge em uma narrativa melódica e poética que revivifica, dá lustro e realce a passagens de sua historicidade enquanto funda tal tempo feliz, perdido na memória nostálgica de forma e intensidade tão apaixonadas que apontam para uma das qualidades imanes da obra do compositor, a mineiridade. Tal “sentimento” que volta à tona nas canções de Ataulfo, pela dolência e nostalgia do compositor-intérprete, é fruto do relacionamento interdiscursivo entre momentos distantes: a vida de músico popular carioca confrontada à retomada identitária. Afinal, o “funcionamento do discurso [...] é atravessado por uma falha constitutiva: o sentido se constrói no interior de fronteiras, mas mobilizando elementos que estão fora delas” (MAINGUENEAU, 2017, p. 81). É, no dizer de Maingueneau (Ibid.), o “primado do interdiscurso sobre o discurso”, pois “toda enunciação é habitada por outros discursos, por meio dos quais ela se constrói”.

O discurso da mineiridade é, naturalmente, de exaltação regionalista: trata-se de criar um núcleo ideológico de valor “absoluto”, agregando qualidades e sentimentos peculiares em um único ponto, para depois explodi-lo aos confins do universal. Ou seja, abarcar uma universalidade, um tudo e um todo, no mesmo valor do núcleo típico, central. Assim como funcionam as palavras-discursos (ORLANDI, 2013b). É um discurso que, como vimos, se constrói paralelamente a um mito. Discurso e mito identitário e, como busca a identificação e, portanto, a união, necessariamente se presta a fazer a diferenciação e a separação. A união segrega, e a segregação é separar-se do outro, do diferente. Podemos dizer, deslocando ligeiramente o referente apontado pela autora, que falava sobre o índio, com Orlandi (2011a, p. 93), que “o mito [no nosso caso, da mineiridade] é um lugar privilegiado para” o mineiro saudoso “se entender a si mesmo. Esse lugar privilegiado que é o mito é também o lugar da diferença”.

As inúmeras teias de ideologias localizadas, amplamente alimentadas pelas correspondentes formações discursivas, se concentram para montar um único “momento” perceptível e identificável, que possa servir de estofa discursivo a todos os demais momentos de um grande todo identificável. A possibilidade de o fazer está em aglutinar todo um universo de sentidos na força de uma única palavra, a mineiridade. Desta, exsurtem incontáveis discursos que trarão sentidos de tempos distantes, indivisos e não identificáveis, e que produzirão outros tantos sentidos no futuro adiante, moldando determinada historicidade típica. No entanto, a mineiridade, como discurso regionalista, é também discurso de resistência

(ARRUDA, 2000, p.41): ao se confirmar características que se pretende sejam regionais, centrais, resiste-se à sua universalização, mas, paradoxalmente, impõe o regional ao universal. Observe-se que se trata não apenas de uma palavra que escora uma determinada resistência, cujo sentido desliza para a oposição resistente, mas, ao movimentar-se em busca da dispersão universalizante, para que produza efeitos, é um bólido explosivo municiado com ampla carga de sentidos universais.

Frente à imagem linguística construída pela palavra “mineiridade”, uma palavra-discurso, tem-se por evocado, pelo assujeitamento, todo um complexo imaginário de formações discursivas outras que se encontram e se misturam no efeito de sentido da própria palavra e que sempre, ao ser enunciado, ao contrário dos sentidos em fuga comuns ao discurso, em que “os sentidos explodem, desorganizam-se e partem em todas as direções, na palavra-coisa, podemos dizer que é quase o inverso que funciona: uma palavra explode carregando diferentes construções referenciais, em distintas porções do real, das coisas no mundo” (Ibid., p. 17).

Propõe-se, pois, que o acento nostálgico da música de Ataulfo Alves é um dos aspectos de retomada ao real de tais “construções referenciais” concernentes ao discurso sobre a mineiridade, e que a nostalgia que a impregna pode muitas vezes ser atribuída às raízes rurais mineiras do sambista. A mineiridade, portanto, no caso, é um suporte que contribui à construção do cerne narrativo da canção “Meus tempos de criança”.

Como nos lembra Orlandi (2015b, p. 123), “não importa o [quê]” se quer dizer, as ideias acabam fazendo “parte do funcionamento dos sentidos” que inauguraram, como “parte do ‘evento histórico’ que se” instala. Afinal, na AD, nos entremeios das incoerências da língua, residem. seus efeitos metafóricos e simbólicos, inclusive aqueles que apontam para as motivações resistentes do regionalismo e, portanto, da mineiridade, e, por isso, no caso específico da canção paradigma, “procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2015a, p. 13).

Portanto, por trás da intangibilidade do conceito, busca-se o funcionamento da “língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas” (Ibid., p. 13-14), pensando “o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem” (Ibid., p. 14). Afinal, “o discurso é efeito de sentidos entre locutores” (Ibid., p. 20), “o lugar em que se pode observar [...] relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (Ibid., p. 15).

A mineiridade, exista ou não como um efeito de identidade e social, é um objeto simbólico e, portanto, produz sentidos e cada vez outros sentidos, sentidos diversificados, sendo um discurso apropriado ao estudo analítico, já que a “Análise de Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (Ibid., p. 24). Por ser uma palavra-discurso, ou palavra-coisa, conjuga em si uma gama de sentidos sempre atraídos da memória discursiva e que lhe são amplamente associados.

O mais importante é, como se fará adiante, nas análises das demais letras de canções que compõem o *corpus* deste trabalho, desvelar onde e como, “em que esquina” (para os bons mineiros que tiveram sua sede de mineiridade estética saciada pelo “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento, amigos e parceiros), ou em que encruzilhada (para melhor situá-lo na tradição religiosa do mundo do Samba), Ataulfo, carregando a carga da tradição mineira e peculiarizando-a, encontrou-se com a malandragem do Samba. De onde se retomou essa memória; como o “mineirês” discursivo, ou o sotaque da estética cancionista rural mineira de Ataulfo, se entranhou em uma maneira típica de compor e interpretar?

Como já se disse, é de se considerar que a palavra “mineiridade” é um objeto simbólico que produz efeitos no real. É uma atribuição única e particular, dentre os muitos Estados brasileiros: a condição peculiar de substantivo derivado de adjetivo, do Estado a seus habitantes. Consta como verbete na maioria dos dicionários e atraiu a atenção do mundo acadêmico brasileiro, que lhe dedica certamente bem mais que uma centena de pesquisas.

Muitos autores e poetas, principalmente mineiros, de Guimarães Rosa a Carlos Drummond de Andrade, de Alceu Amoroso Lima a Otto Lara de Rezende, de Pedro Nava a Fernando Sabino, de quase todos outros a qualquer um dos demais, tentam, poeticamente, livrar-se da angústia existencial e estética do estigma de ser mineiro. Observa-se, em tais casos, o amplo funcionamento do jogo de formações imaginárias, ou seja, os sentidos que transitam entre os pontos discursivos o interlocutor que fala e o(s) expectado(s) interlocutor(es) que ouve(m), lê(leem), interpreta(m): lugares que “estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (PÊCHEUX, 1997, p. 82. Destaques do original). Representados, mas transformados, pois, que

o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A [locutor que fala] e B [locutor/es que ouve/m] se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro (Ibid.. Destaques do original).

É essa “maneira pela qual a posição dos protagonistas do discurso intervém a título de condições de produção do discurso” (Ibid., p. 83) que autoriza a propalada mineiridade ser um sentimento que escora o discurso de prazer e dor, “a dor e a delícia de ser o que é”⁷⁶, que se tem quando se é mineiro. Não a mescla masoquista de extrair prazer do sofrimento, mas o amálgama de um sentimento absoluto, que, na sua completude, sustenta os dois lados da mesma moeda: a angústia da melancolia e o orgulho da vaidade. Ser mineiro causa dor e vaidade, que o digam os poetas do Estado. E sequer se pode dizer, com exatidão, do que se pretende, exatamente, falar. De tal imprecisão talvez resultem a dor e a vaidade: a dor de não conseguir falar e a vaidade de tanto ter a dizer, num jorro sem-fim de ideias, ou seja, o efeito das condições de produção nos processos de identificação das posições que tomam os que se assujeitam nesse discurso: “as condições de produção estão presentes nos processos de identificação dos sujeitos trabalhados nos discursos. E as identidades resultam desses processos de identificação, em que o imaginário tem sua eficácia” (ORLANDI, 2015a, p. 39).

O exemplo claro disso fica por conta da “insuspeita” poética de Guimarães Rosa, na crônica “Aí está Minas: a mineiridade”, publicada inicialmente na revista *O Cruzeiro* de 27 de agosto de 1957, reeditada em centenas de publicações e, por último, coligida no livro *Ave, palavra*, 6ª edição, de 2009, quando foi renomeada singelamente por “Minas Gerais”, em que o autor usa o espaço de mais de cinco páginas para tentar, inutilmente, decifrar o mistério de ser-se mineiro.

E não é simplesmente um substantivo, que adjetiva certo orgulho identitário, ou alguma brincadeira pejorativa ou ofensiva, de outros rincões que teriam se incomodado ou que ainda se incomodam com aquele jeito incógnito de agir que se atribui ao habitante de Minas, mas é o sentido da historicidade que se carrega de efeitos ideológicos e, portanto, impregna formações discursivas das mais diversas – ainda que hoje sejam rejeitadas as hipóteses essencialistas –, que demarcam a mineiridade como uma característica mítica, com raízes históricas, uma ideologia que produz efeitos desde os tempos da Inconfidência Mineira, ou até desde antes, atraindo sentidos identitários socialmente valoráveis.

Marca tal discurso, de forma significativa, o jogo imaginário acima apontado (PÊCHEUX, 1997, p. 82-83; ORLANDI, 2015a, p. 37-40; ORLANDI, 2011a, p. 16-17), quando se observa a interlocução das posições ocupadas, no se ter a mineiridade, de um lado como discurso *sobre* a identidade mineira e, de outro, *de* identidade mineira. No discurso *sobre*, como já se disse, há antecipação de sentidos para o entremeio do momento anterior à

⁷⁶ Verso da canção “Dom de iludir” (1977), de Caetano Veloso.

enunciação, propiciando a potencial diversificação dos sentidos *dos* discursos que dele originam. A mineiridade vinda do discurso *sobre* a identidade mineira, como um sentido aparentemente coeso, que explica o mineiro, se abre no leque potencial de discursos *da* mineiridade, dos quais se obtém uma gama dificilmente contável de atributos, muitas das vezes conflitantes. Assim, a coesão da alma mineira se perde em conflitos como, de um lado, o atributo de ser honesto, de outro, o de ser esperto; de um lado, o mineiro como pessoa ingênua, de outro, como pessoa ladina. E por aí afora. Dependendo da situação em que se enuncia, o jogo das formações imaginárias (tanto no plano da enunciação: quem fala, o que se fala, para quem se fala e de onde se fala, como no sentido inverso: quem interpreta, onde interpreta, o que interpreta, de quem interpreta – fases naturais da interlocução e, portanto, do funcionamento discursivo) conduz as potencialidades do discurso *sobre* para a materialidade dos discursos *de*. O mesmo se poderia falar das formações imaginárias que gerenciam o jogo entre o discurso *sobre* o samba e os discursos *do* samba.

No caso da canção analisada, há uma retomada, de dentro do discurso sobre o samba malandro, de característica urbana e carioca, do mito da infância feliz que teria sido perdida na mítica pequena Mirai, no interior do Estado de Minas Gerais, observando-se o jogo das formações imaginárias que partem ou de um mineiro saudoso, ou de um sambista carioca malandro, para suscitar profunda nostalgia, ou malandrear o sentimento (fazer que assim se sente), usando da memória histórica dos tempos felizes, ou da canção comercializável, dirigindo-se aos conterrâneos e amigos mineiros (e, de resto, a toda Minas bucólica), ou aos companheiros sambistas (e aos consumidores culturais da canção popular e do samba) etc. Os sentidos, percebe-se, se fazem direcionáveis a inúmeras possibilidades.

A despeito disso, em Ataulfo, suas composições apontam, muitas vezes, para enorme saudade de terras distantes, de tempos distantes, mesmo para terras distantes perdidas no mítico da própria história do samba, como demonstra a já mencionada canção “Rei vagabundo”. Há constante melancólico relembrar de um sonhado e maravilhoso tempo mítico em que existiam completas pureza e felicidade, mas que, de fato, só se encontra no simbólico, notadamente da arte. Saudades de um tempo que faz exclamar: “eu era feliz e não sabia”. Repete-se o discurso da tentativa de ressuscitar, pela memória, o paraíso perdido, a felicidade perdida, os tempos do Éden que precederam a Queda do homem pecador, maculado pela desobediência às ordens divinas, o que, de qualquer forma, coincide com o imaginário do discurso malandro, como anteriormente visto.

Não há como se falar que esse seja um discurso do samba malandro, no que pese não esconder a tentativa de trapacear o tempo e a memória. No entanto, desvela e denuncia a influência do mineirismo no estilo composicional de Ataulfo. Se em outras incursões a tais raízes, principalmente ao compor samba urbano carioca, habilmente o artista esconde o sentimento, deixando os sentidos ocultos na incolumidade dos pré-construídos, ao se confrontar diretamente com tais raízes, fincadas nas saudades do passado ingênuo infantil e no amor à terra em que nasceu, expõe a alma mineira.

A identidade malandra que daí se extrai e que impregna sua composição e sua vida, na etapa carioca, restará evidenciada nas canções adiante analisadas.

3.2 Amélia: mulher submissa, mulher do samba ou mulher de bamba?

Amélia, personagem da canção “Ai, que saudades da Amélia” (1942), de Ataulfo Alves e Mário Lago, gravada por Ataulfo e suas pastoras e uma das vencedoras do Concurso de canções de Carnaval do (clube) Fluminense daquele ano, ao ser cantada, mudou o rumo da existência do “nome próprio”, Amélia, e a vida artística dos seus compositores. Antes da canção, Amélia era um nome comum de mulher, quando assim batizada e/ou registrada: nome típico de uma boa, amorosa e recatada dona-de-casa e mãe-de-família, segundo o discurso machista-patriarcal expressivamente dominante na era de ouro da música popular brasileira. No entanto, a partir do Carnaval de 1942, Amélia, também uma palavra-discurso, no Brasil, desnuda em seus sentidos um ícone, um símbolo, a representação universal de outra mulher, plural, que em sentido amplo, é polêmica, misteriosa e indecifrável.

A canção “Ai, que saudades da Amélia” venceu, ao lado de “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo e interpretada por Trio de Ouro e Castro Barbosa, o concurso de música carnavalesca de 1942, com a seguinte letra:

*Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai meu Deus que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher
As vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer*

*E quando me via contrariado dizia:
meu filho o que se há de fazer
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era a mulher de verdade*

Muitos repudiaram o símbolo amélia, a que se dava vida (e ainda a repudiam), atribuindo-lhe valores “negativos” ou “desprezíveis”; outros tantos o glorificaram, atribuindo-lhe valores “positivos” e “elogiosos”. Talvez Amélia, com seu (só)riso de fome, seja a mulher mais icônica do país. A “Mona Lisa” brasileira. A que ria de não ter o que comer e passava fome compassivamente, ao lado do companheiro, amparando-o, incentivando-o e dando-lhe colo. Amélia abriu a discussão nacional sobre a existência de uma mulher brasileira típica, “verdadeira”, sobre o que seria essa “mulher de verdade”, e o que seria a mulher de verdade no samba, já que a canção proclama: “aquilo, sim, que era mulher / Amélia que era mulher de verdade”. Amélia, a verdadeira mulher que evoca a canção é **aquilo** que é a mulher brasileira, no samba, no real da verdade. Ora, “aquilo” se refere a coisa ou a objeto e não a pessoa. Paradoxalmente, portanto, **aquilo**, remissão indefinida a uma misteriosa coisa sem forma e sem pessoalidade, sem identidade, é que é **mulher** e de **verdade**.

No rastro da canção, abriram-se discussões infindáveis, discursos inesgotáveis, conceitos intermináveis. Amélia era a mulher brasileira idealizada? O que seria a mulher brasileira de verdade? Ou o discurso da canção, mostrando as vicissitudes de um casal que sequer tem o que comer e que, lado-a-lado, passam fome sem reclamar, textualizado por homens⁷⁷, era um discurso sexista? O discurso do homem que oprime a mulher e, sequer, lhe dá condições de sustento? O discurso que mostrava a mulher submissa, capaz de qualquer sacrifício para permanecer ao lado do homem que ama? Ou um discurso que enaltecia a companheira perfeita? Aquela que apoia e ampara o companheiro, mesmo nas piores vicissitudes da existência (que eram comuns no mundo do Samba)?

A canção provocou polêmicas de imediato, desde quando lançada. Ao ser veiculada pelas emissoras de rádio, o refrão “grudou” no ouvido da população e todos se pegavam gritando e cantando: “Amélia não tinha a menor vaidade, Amélia que era mulher de verdade”. E se questionavam: é isso mesmo? Não ter vaidade é ser mulher de verdade? O que é não ter

⁷⁷ Amélia, na canção, constitui-se como um ícone, um mito na memória simbólica do narrador, que é homem. No discurso amoroso em geral e no do Samba, em particular, nada mais comum que rever os valores absolutos da mulher mítica, aquela que trazia a felicidade eterna e que foi perdida no tempo irreversível da plenitude primordial. Nunca se pode saber se aquela seria a mulher do real, retomada por uma lembrança honesta, ou se seria a mulher idealizada, aquela a quem o narrador queria que assim tivesse sido então, mas só o é no agora da lembrança. Parodiando Fernando Pessoa, o narrador poderia estar concatenando: “foi a mulher perfeita, então? Não sei. Ela o foi, no agora da recordação”.

vaidade? O que é ser mulher de verdade? Existe mulher que não é “de verdade”, a outra, a não-amélia, é mulher “de mentira”?

A polêmica começou no concurso de melhor canção do Carnaval de 1942. Ao dividir o prêmio com “Praça Onze” (1942), de Herivelto Martins e Grande Otelo, a vitória de Amélia decepcionou o primeiro: Herivelto produziu todo um aparato promocional e musical para glorificar isoladamente sua canção. No entanto, teve que aceitar outro vencedor, em condições de igualdade: a simplória “Ai, que saudades da Amélia” que, diziam os cantores, parecia mais música fúnebre que carnavalesca, mas que confrontou a “grandiosa” e “imponente” “Praça Onze”. Herivelto, descontente, iniciou um discurso anti-Amélia que, de imediato, se materializou em três outras canções compostas ainda em 1942, e, com isso, melhor sedimentou a formação discursiva que brotava do nome “Amélia” e fortaleceu a polêmica por ele fundada na canção de Ataulfo e Mário Lago.

A partir de então, Amélia se transformou em forte “onda”, que vem arrastando várias discussões, formatando novos conceitos e produzindo efeitos sociais de valor significativo. Em 1975, o “Novo Dicionário Aurélio” (“Novo dicionário da Língua Portuguesa”) se lança trazendo definição da palavra “Amélia” como um ícone sócio-histórico (pag. 84): “[Do antr. *Amélia*, do samba homônimo de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago.] *S.f. Bras. Pop.* Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem”. A pesquisadora Juliana Santiago (2014), percorrendo domínios de internet, em busca dos sentidos produzidos pela palavra “Amélia” que, de tão significativos, a teriam elevado ao *status* de *culturema*⁷⁸ (ou seja, em linguagem discursiva, realizou-se como palavra-discurso), encontrou uma soma enorme de entradas, sempre relacionando o nome a uma determinada “condição peculiar feminina”, ou seja alguma dentre aquelas que na memória discursiva se atribui como inerente à mulher. Desde as condições consideradas como o que ela chama de “muito positivas”, como, por exemplo, mulher meiga, dedicada, amorosa, até as que chama de “muito negativas”, como mulher oprimida, sacrificada, de personalidade fraca, sem vontade.

As condições de produção do discurso são bem marcantes, em geral, na história do país, em especial, na do Rio de Janeiro e, especificamente, no Samba, que tinha como um de seus arquétipos fundadores o malandro, aquele que era o dono da fala, o indivíduo versátil que, entremeando a legalidade e a marginalidade, no limite das fronteiras do tradicional com o

⁷⁸ “Según Pamies Bertrán (2007 y 2009) los culturemas son símbolos extralingüísticos culturalmente motivados, que sirven de modelo para que las lenguas generen expresiones figuradas, inicialmente como meras alusiones a dicho simbolismo. Cuando han entrado en la lengua como componentes frasemas, las formas se fijan pero el culturema conserva su ‘autonomía’ en la medida en que es su valor simbólico el que cohesiona conjuntos de metáforas, y permite seguir creando nuevas metáforas a partir de él” (NADAL, 2009, p. 96).

capitalista, nas divisas da prolixidade com a eficiência, intermediava a negociação morro *versus* cidade. O malandro, no entanto, não se dava ao hábito de trabalhar regularmente, como um operário do mundo da normalidade. Por isso, vivia em confronto com a ideologia (ideologia particular, localizada, ou formação ideológica) do governo de Getúlio Vargas em pleno Estado Novo, de exaltação ao trabalho, de formatação da família ideal, de um governo popular, mas que, sob rédeas apertadas, mantinha a cultura sob o olhar censurador do Estado e apenas a vadiagem e a malandragem.

De que lugar emana a força simbólica e política de tão singela palavra? Amélia é um nome tradicional que, até 1942, lembrava mulheres comuns, senhoras de família, habitualmente brancas (pela origem europeia), sem qualquer marca de identificação de alguma personalidade peculiar. O nome Amélia deriva de Amália, este diminutivo da palavra “Amal”, trabalho, e tem origem germânica-portuguesa. Em alemão e em hebraico *Amal* significa “trabalho” e seu diminutivo, “trabalhadora”, “diligente”, “ativa” (Dicionário de Nomes Próprios, verbetes “Amélia” e “Amália”⁷⁹). No entanto, se multiplicou nacionalmente, com inúmeros sentidos, motivando discursos acalorados e produzindo efeitos historicizantes, inserindo-se definitivamente nos campos moral, ético e estético.

A força ideológica da palavra que se universalizou pelo uso geral e constante e que se inscreveu na língua praticada no Brasil, produtora de efeitos de sentidos múltiplos, reside no fato de que

o discurso nos mostra justamente como a ideologia e a língua se articulam na produção dos sentidos e dos sujeitos. Além disso, [...] não há possibilidade de haver sentido que não resulte de um confronto do simbólico com o político. Nesse caso, pensamos o político, discursivamente, como o fato de que os sentidos, em uma sociedade como a nossa, são divididos e dependem das condições de sua produção [...] a questão ética é uma questão que já vem posta pela maneira mesma como os sentidos (e os sujeitos) se constituem. [...] Se deixarmos de individualizar a questão da responsabilidade, vemos que ela é uma questão ética e política (ORLANDI, 2007, p. 300).

E o fato de que tais sentidos são buscados em um largo espectro do imaginário coletivo se deve a que

Os sentidos são sempre referidos a outros e é daí que tiram sua identidade, sua realidade significativa. A interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais, eternas. É a

⁷⁹ Endereço eletrônico: www.dicionariodenomesproprios.com.br. Acessado em 28 set. 2016.

ideologia que produz o efeito da evidência, e da unidade, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos como “naturais”. Pela ideologia se naturaliza o que é produzido pela história (ORLANDI, 1994b, p. 57).

Nesta pesquisa, aponto para sentidos, na historicidade, da palavra “Amélia”, que é, como já dito, uma “palavra-nome” ou “palavra-discurso”, a partir do recorte textual que materializa o discurso, ou seja, da letra da canção, muito embora, na realidade, grande parte dos efeitos de sentido produzidos pela canção seja obtida pelo ritmo sincopado do samba, em geral, e pela melodia composta por e pela interpretação de Ataulfo Alves, em especial, e, principalmente pela força do refrão.

Amélia foi composta em plena ditadura do Estado Novo varguista, em 1941 e gravada em 1942 para o carnaval daquele ano. Havia, na ocasião, forte repressão aos temas ligados à vadiagem e um projeto administrativo de exaltar o trabalho como o ideal de vida, por isso “a repressão recaiu sobretudo sobre o samba que se identificava com a temática da malandragem” (VELLOSO, 2011, p. 113). A canção recebeu qualificação negativa do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão governamental que fiscalizava os eventos culturais, já que o narrador se mostra, esquivamente, desafeto do trabalho e Amélia o incentiva à vadiagem, comunga seu modo de viver, aceitando até passar fome a seu lado. Não por acaso, na já citada carta de Mário de Andrade a Moacir Werneck de Castro, em fevereiro de 1942, o intelectual comentava que a canção tinha despeito, esperteza, desabafo, tristeza, ironia, e, principalmente, “safadeza de malandro” (CASTRO, 1989, p. 190).

Por fim, interessante confrontar-se os sentidos no tempo em que se puder persegui-los, por deixarem marcas ideológicas, até os dias atuais, já que a palavra “Amélia”, como discurso, permanece viva e revigorada, ainda capitaneando conflitos e polêmicas. Afinal, o prolongamento da vitalidade do discurso no tempo e sua reiteração por diversos outros discursos demonstram os efeitos de sentido confirmados pela historicidade, por sua forte carga ideológica.

Ao tratar do discurso que se produz em torno de *Amélia*, nome próprio, palavra-discurso, que se converteu em culturema e em palavra dicionarizada, identificando uma condição sociocultural da mulher, ainda que diversificada, acompanho, nos limites propostos pelo trabalho, os movimentos, produtores das derivas, que conduziram o discurso em foco até os nossos dias. Como acima se menciona, o “discurso em si”, sem a inter-relação trazida pela discursividade pretérita, o interdiscurso, a memória discursiva, o acesso às formações

discursivas em funcionamento, é uma inexistência. O discurso é “palavra acesa”. Palavra que se acende apenas por força da memória discursiva. E palavra acesa “não queima em vão”⁸⁰.

O samba analisado busca o forte discurso da resistência a um sistema oficial de opressões e repressões, já anteriores à “política varguista”, de “regeneração” dos vadios e malandros. À época, pela resistência sociocultural, tais malandros e vadios, ou vadios malandros, ou malandros vadios, rejeitavam a organização econômica e social prevalente, na qual não se inseriam facilmente, por entenderem estar, mais uma vez, sendo ludibriados e subjugados. Como o “mundo do Samba” era principalmente negro e totalmente pobre, o discurso da resistência cultural da etnia, vindo dos tempos da escravidão, era presente e consistente ainda na época da composição e gravação da canção. Esse descompasso, levado a termo por uma sincera ginga permitida pelo samba, influenciava a vida e as composições naquele instante.

O discurso malandro da canção de Ataulfo e Mário Lago está visível em várias etapas da elaboração e lançamento de “Amélia”. De início, tem-se um provável brilhantismo malandro de Ataulfo, exercido na retificação da letra de Mário Lago. Sua lábia malandra não deixou de ser vista também no episódio de alavancagem promocional da canção. Mário Lago conta que, depois de gravada, pelo próprio Ataulfo, as emissoras não a tocavam, as lojas não expunham os discos e quando conversavam com umas e outras, diziam que era uma música simpática, mas com poucas chances comerciais. Para que a canção ficasse conhecida, no entanto, Mário diz que “tirava o chapéu” para a “mineirice malandra” de Ataulfo:

Foi quando aprendi que com mineiro não se deve brincar. O parceiro, mineiro de Miraí, pegou os dois programadores [...] mais importantes da época, Xavier e Júlio Lousada, e armou um *show* de lacrimório mais impressionante do que os sermões de lágrimas feitos pelo cônego Henrique Magalhães [...]. Injustiça o que estavam fazendo com nossa música. Positivamente, o pessoal de rádio não queria saber de coisa bonita, bem-feita, e por aí lá ia ele (LAGO, s.d., p. 147).

A dificuldade inicial se dava por conta de que os grandes cantores da época não aceitaram o convite para gravá-la, o que acabou levando Ataulfo a fazê-lo e ele ainda não era um cantor de renome, que vendesse discos, ou que incentivasse, só pela sua qualidade de intérprete, as respectivas transmissões radiofônicas. É ainda Mário quem conta as dificuldades

⁸⁰ Referência à canção “Palavra acesa” (1978), de Fernando Filizola e José Chagas, interpretada pelo Quinteto Violado.

de se encontrar um intérprete, o que fez com que o próprio compositor parceiro, no início resistente, acabasse por interpretá-la na gravação, com suas pastoras:

Orlando Silva tinha torcido o nariz quando o parceiro lhe mostrou a música, e o Ciro Monteiro não fizera cara melhor. A opinião de Moreira da Silva tinha sido mais cruel: “Marcha fúnebre não pega em carnaval, isso é bonito mas é muito triste”. O Ataulfo, embora já tivesse sucessos gravados com suas Pastoras, se mantinha naquela de mineiro, preferindo não arriscar (Ibid.).

A lembrar ainda que o momento tinha uma forte presença, uma “aura” extremamente forte, da luta da mulher pela conquista de seus direitos. O voto feminino fora autorizado a partir de 1932, por meio do Decreto nº 21.076, direito que pôde ser exercitado na eleição para a Assembleia Constituinte do ano seguinte, e acrescido, definitivamente, como direito constitucional em 1934, junto com o voto dos maiores de 18 anos (TSE, s.p., 2017). Essa conquista incentivava a luta da mulher e, em 1942, o discurso antissexista e o movimento feminista tinham atuação relevante. Nunca se esquecendo, no entanto, que a política de enaltecimento ao trabalho, capitaneada pelo governo federal, exaltava o papel da mulher como “dona-de-casa” – aquela que dava todo o apoio ao marido, para que este trabalhasse. A mulher lutava por seu lugar no mercado de trabalho, mas a intenção do governo do Estado-Novo era bem outra:

no caso do homem, era exaltado o dever a cumprir como chefe de família, trabalhador/provedor [...] Enquanto os homens estariam respaldados pela retaguarda doméstica que lhes proporcionariam as mulheres, estas encarnariam a autoridade que simbolizaria o poder do Estado, num contexto em que, como frisa Sueann Caulfield, a família brasileira era a “metáfora central da ordem social” (PARANHOS, 2007a, p. 3. Aspas do original).

Para implementar, eficientemente, a política da família regularmente constituída, com pai trabalhador, mãe cuidadora do lar e “filhinhos” obedientes e estudiosos, o poder central mobilizou um enorme aparato promocional de produção midiática (PARANHOS, 2007b, p.101 et seq.). Tudo isso porque

À época do “Estado Novo”, concepções tradicionalistas teimavam em expressar-se, como se observou, entre o final dos anos 30 e o início dos 40, em meio ao debate que se instalou e estalou nos próprios meios governamentais a propósito do Estatuto da Família. Na contracorrente das novas realidades que iam se estabelecendo, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, chegou a bancar um projeto que, em prol da grandeza do país, salientava a necessidade de promover o aumento da população e de

oferecer proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto, propunha, entre outras providências, a “progressiva restrição da admissão das mulheres nos empregos públicos e privados. Não poderão as mulheres ser admitidas senão aos empregos próprios da natureza feminina e dentro dos estritos limites da conveniência familiar”. Tratava-se de reforçar o direcionamento das energias femininas para funções julgadas compatíveis com sua “essência”, o que significava reafirmar seu enraizamento natural na vida doméstica (Ibid., p. 2. Aspas do original).

Vê-se, pois, que a mulher, como tema de qualquer produto cultural era uma verdadeira “bomba”, pronta para explodir, angariando a simpatia de alguns tantos e a antipatia de outros mais. Por esse motivo, os sentidos angariados por Amélia, como um estereótipo vão se desenrolando o tempo todo em seus relacionamentos sócio-históricos, partindo daquela mulher, companheira que apoiava incondicionalmente o parceiro, sem demonstrar qualquer vaidade, passando pelo sentido de mulher submissa, subjugada, explorada, para chegar, pelas possibilidades interdiscursivas, ao atual sentido da mulher “bela, recatada e do lar”, jogo parafrástico que será melhor explorado mais adiante, no correr da análise.

No momento é interessante que se observe que, se tomamos, como ponto de partida, a força da palavra-discurso Amélia, vemos que os sentidos, em fuga, ainda que carreando toda sua carga imagética, derivaram para outros bastantes distintos. A canção não aponta para a beleza física da Amélia. A beleza que se mostra é a de ser ela tolerante e companheira. Não se fala sobre recato. Ao contrário, como se defende neste trabalho, ela seria mulher da malandragem, companheira de malandro, que compactuava e compartilhava com ele a vida em malandragem. Por isso, muito menos seria, ainda, “do lar”. Ela, por seu comportamento de companheirismo, aprovação e incentivo à vadiagem do marido, subvertia o discurso oficial de “dona-de-casa”, ou seja, mulher “do lar”, de “lides domésticas”, que era o protótipo da mulher desejada pela política varguista.

Inicialmente, é bom que se atente para a situação econômica, social e política dos compositores da canção, o que ajuda a esclarecer o ponto de partida para Amélia se transformar em discurso. Ataulfo Alves, negro e pobre (já remediado economicamente, pelas suas composições pretéritas, reconhecido compositor de renome, mas longe de ter uma situação financeira folgada), envolvido nos movimentos de organização da classe de artistas da música, para proteção de direitos autorais, lidava paralelamente com o mundo da resistência e o mundo da opressão. Como todo bom malandro (e, mais, ainda, como bom mineiro), ou rapaz folgado, como Noel Rosa preferiu renomear, conversava com ambos os lados, de maneira aparentemente

neutra (para atender o lado da opressão), mas com letras polissêmicas e malandras (para atender o lado da resistência):

O compositor cumpre a recomendação das classes dirigentes para se posicionar melhor junto ao governo. Age com os olhos voltados para o público consumidor, que seria em muito a elite, a quem a malandragem não agradava. As classes dirigentes se sentiam confortáveis com a imagem do pobre como trabalhador, honesto e “manso”, ou seja, não malandro, como alguém que se conforma com a pobreza e quer trabalhar para conseguir um mínimo para a sobrevivência – isso é bem nítido nas canções de Ataulfo desse período. Mas ele se faz malandro por dançar conforme a música estadonovista (FARIA, 2014, p. 122. Aspas do original).

Esse aparente “jogo de cintura” é a tradução do “gingado malandro” do compositor ao se fixar nos entremeios estabelecidos entre governo e Samba, um pé cá, outro lá. Somente alguém hábil na arte de malandrear era capaz de conviver pacífica e concomitantemente com os dois mundos e nos dois mundos. Como se fala na canção “Caramba!... Galileu da Galileia” (1972), composta por Jorge Ben (atualmente BenJor) e por ele gravada: “E como já dizia Galileu na Galileia / Malandro que é malandro não bobeia / Se malandro soubesse como é bom ser honesto / Seria honesto só por malandragem, caramba”. Seguramente, Ataulfo tinha o domínio sobre a malandragem necessário para driblar os dois lados. Era considerado “amigo” dos presidentes Getúlio Vargas à época e, anos depois, do presidente Juscelino Kubistchek e, pelo primeiro, tido como “parceiro” na implantação da política de enaltecimento do trabalho, enquanto fincava raízes na tradição resistente e malandra do Samba. Afinal,

Ataulfo Alves, pelo conjunto de suas posturas, de suas atitudes e por muitas de suas composições, apesar de aparentar ser o “antimalandro” e ter ótimas relações com os governantes, também tem, não sei se contraditoriamente, um histórico de compor canções com letras de interpretação dúbias, que são entendidas de acordo com *estruturas de sentimentos*^[81] distintas presentes nas classes e grupos sociais (FARIA, 2014, p. 111. Destaques do original).

Algumas de suas canções demonstravam, explicitamente, apoio aos governos das respectivas épocas, como se vê, a exemplo, das canções “A carta” (1958), dirigida a Juscelino Kubitschek, “Adhemar dá jeito”, para a campanha de Adhemar de Barros ao governo, em 1960,

⁸¹ Conceito elaborado por Raymond Williams. “[...] consciência empírica de um grupo social em uma situação histórica particular. [...] as manifestações emergentes, até mesmo pré-emergentes, de resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas na ordem social existente, que não existem somente como fluxos, ainda que germinais” (MIGLIEVICH, 2016, p. 5).

e “Balança, mas não cai” (1953), apoiando o governo de Getúlio Vargas na crise de seu final de mandato.

Mário Lago, por seu lado, era branco, ascendência ítalo-europeia, classe média, poeta, escritor, letrista, teatrólogo, radialista, ator e um intelectual de esquerda, comunista de carteirinha (era membro do partido comunista desde 1934):

há um lado do famoso compositor de “Amélia”, em parceria com Ataulfo Alves, desconhecido do grande público e das novas gerações, o de militante político, na esquerda, na clandestinidade, nos quadros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), atividade que o levou a muitas prisões, constrangimentos, discriminações, toda sorte de risco a que estava sujeito o militante esquerdista, sobretudo na fase áurea da guerra fria.

Mário Lago ingressou no PCB, em 1934 (RODRIGUES, 2012, p. 1).

Suas agruras como militante estão narradas em detalhes em Velloso (2011, p. 215 et seq.). Posição política que o levou à prisão em várias oportunidades: 1932, 1941, 1946, 1949, 1952, 1964 e 1969, o que leva a crer que não tinha ele o “jogo de cintura” (termo que remete à ginga da malandragem do samba) de Ataulfo Alves. Provavelmente, não se submeteria, nem por cautela, à opressão. Suposições que tornam crível a hipótese de que, em letras de música, quando isso fosse adequado ao momento, se tornasse um feérico acusador do sistema. O discurso de “Amélia”, portanto, nas mãos do poeta-letrista, poderia se encaminhar para um cáustico acusador da situação, principalmente no mundo do Samba, da mulher à época.

Amélia foi inspirada em uma pessoa real, segundo relatou Mário Lago, em dezembro de 1953, em entrevista à revista *Radiolândia* (VELLOSO, 2011, p. 119). Ela era, segundo ele, à época, a lavadeira muito dedicada que trabalhava na casa de Aracy de Almeida. Nos encontros do Café Nice (ponto dos mais afamados compositores populares da época), o irmão de Aracy, o baterista Almeidinha, costumava brincar com os amigos, toda vez que tomava conhecimento de uma desavença amorosa no grupo: “*Ai, a Amélia! Aquilo sim é que era mulher! Lavava, engomava, cozinhava, apanhava e não reclamava*” (Ibid.. Itálicos do original). O perspicaz Mário Lago se apropriou do discurso e do jargão e escreveu alguns versos, repassando-o para Ataulfo musicá-los. Ataulfo reformou a letra em alguns pontos e a musicou.

Mário não gostou das alterações feitas pelo parceiro:

Mário Lago ficou muito irritado quando Ataulfo Alves cantou *Ai, que saudades da Amélia*, o samba que nasceu de três quadrinhas que Mário entregara para Ataulfo criar a melodia de um novo samba.

- Isso não é meu. Você mexeu aqui, tirou ali e criou uma porção de coisas. Isso não é mais meu. Pode ficar com o samba todo, porque não tenho mais

nada com ele – reagiu o letrista, jogando em seguida sobre uma das mesas da Editora Mangione a letra modificada pelo parceiro. Ataulfo ficou surpreso, pois levava a letra e o violão certo de que Mário iria reagir com alegria, deliciando-se com o trabalho realizado [...] Mário Lago estava inflexível, achando mesmo que Ataulfo fora além de sua condição de parceiro, não só modificando as três quadrinhas que escrevera como acrescentando outros versos (CABRAL, 2009, p. 9. Grifos do original).

Provavelmente, mistério que jamais foi solucionado, a discordância do letrista ficara por conta do “jeitinho mineiro”, o “em cima do muro” ou “jogo de cintura”, do parceiro que atenuara a carga política do impetuoso intelectual politizado. Hipóteses, apenas, porque, gravada a canção e tendo alcançado o sucesso, Mário nunca mais tocou no assunto, tanto assim que nem por alto trata sobre o episódio em seus livros de memória (“Na rolança do tempo” e “Bagaço de beira-estrada”). Ataulfo, mineiramente, sempre se esquivou a comentários e, quando se viu forçado a fazê-los, apenas dizia que eram alterações insignificantes, apenas para adaptar a letra à melodia.

Quando a canção foi recusada por todos os cantores, que nela não reconheciam potencialidades carnavalescas e, portanto, comerciais, Ataulfo confirmou-se como cantor, gravando, “ele próprio [...] para o Carnaval do ano, *Ai, que saudades da Amélia* [...] com o acompanhamento do grupo Academia do Samba e abertura de Jacó do Bandolim” (MELLO, 2000, p. 26. Grifos do original). Ante o sucesso da canção, e a aprovação popular unânime de seu jeito de cantar, nunca mais deixou a interpretação, consagrando-se, com ajuda de suas pastoras, um dos grandes cantores-intérpretes nacionais.

Depois de gravada, a canção enfrentou as emissoras de rádio, que negavam oportunidade de divulgação radiofônica. Como já visto, Ataulfo, abusando da sua veia saudosista, peculiar aos rincões nostálgicos da Zona da Mata de Minas, convenceu os programadores mais importantes da época, por aquilo que Mário Lago (s.d., p. 147) chamou de “um *show* de lacrimório mais impressionante do que os sermões de lágrimas feitos pelo cônego Henrique Magalhães na Igreja de Santo Antônio, nos meus tempos de garoto”.

A tática não falhou e o “Xavier e o Lousada se deixaram vencer pela argumentação carpedeira e resolveram apadrinhar o samba enfeitado” (Ibid.). Por ocasião da disputa em busca do prêmio de melhor samba do ano de 1942, enquanto Mário se contorcia de nervoso, “Ataulfo estava exasperadamente mineiro, de tão calmo”, quando enfrentou o samba tido como favorito, “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, que, para escrever a canção, aproveitaram-se do momento histórico adequado, o desmanche da praça, e usaram de rica apresentação no palco, com direito a explicações pedagógicas sobre a situação e sobre o samba e uma

intervenção espetacular dos passistas e ritmistas (Ibid., p. 148-149). Apesar disso, cantada pelo parceiro Ataulfo Alves e suas famosas pastoras, “Ai, que saudades da Amélia” levou o público à comoção e dividiu o prêmio de melhor samba carnavalesco de 1942, com “Praça Onze” (SUCKMAN, 2010, p. 27-36).

À época em que a canção foi composta, década de 1940, como já se viu, estava em pleno andamento a política varguista de valorização do brasileiro e, principalmente, do trabalho, com a implantação da chamada “ideologia do trabalhismo”. Os anos seguintes a 1930, como explica Paranhos (2007b, p. 84), se não foram os anos da invenção do “trabalhismo”, pois, existiam embriões anteriores, um “pré-trabalhismo”, foram relevantes ao movimento varguista, pois “foi nesse período que se presenciou o nascimento da ideologia do trabalhismo”:

Mas é, efetivamente, nos anos 30 que se pode falar na gestão e emergência da ideologia do trabalhismo no Brasil. Mal foi empossado na presidência da República, em 3 de novembro de 1930, Getúlio Vargas criou, no dia 26 desse mês, o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (MTIC), órgão de tremenda importância para a tentativa de dar corpo ao projeto corporativista de organização das classes sociais sob a tutela estatal. A contenção da luta de classes em favor da cooperação orgânica entre as classes, e entre estas e o Estado, seria uma divisa ideológica da ação do Governo Vargas, em nome da paz social e da prosperidade da nação (Ibid., p. 85).

Não se esquecendo, ainda, que os anos 1941/1942 foram anos decisivos para o Brasil, no que se refere à participação na Segunda Guerra Mundial (o Brasil declara guerra à Alemanha ainda em 1942). E, segundo informa Paranhos (Ibid., p. 131-132), citando Ângela de Castro Gomes, havia a determinação constitucional de um plebiscito iminente e o presidente estava tentando ingressar na fase de transição do regime autoritário para um regime de liberdade, abrindo mão do autoritarismo sem abrir mão do poder, enquanto sustentava o favorecimento às elites que lhe davam apoio. Ou seja, um momento de grande tensão, política e socialmente.

Nesse meio, via-se o grande trabalho governamental ideológico nacionalista da União. Nunca se trabalhou tanto e com tanto empenho, no Brasil, a divulgação de uma ideologia de trabalho, amor ao país e às suas belezas e riquezas, sustentada pela utopia da dissolução de desníveis econômicos e satisfação geral, que poderia suprimir as lutas de classes, por meio da lei e do programa de governo, já que o poder se assentava sobre a figura do ditador Getúlio Vargas, enaltecido como possuidor de “capacidade intelectual supernormal”, uma personagem surgida por “milagre”, “iluminada pela clarividência de um gênio político” (PARANHOS, 2007b, p.101). Não bastasse, uma das facetas do DIP era a de solidificar a ideologia em torno da figura carismática de Vargas, trabalhando a “dimensão material da ideologia”, com “farta

distribuição de matérias, englobando artigos, comentários, fotografias, que chegavam a totalizar mais de 60% do espaço dos jornais” (Ibid., p. 104) e, por isso, “um número nunca visto de livros e folhetos panegíricos falam da sua obra e da sua personalidade” (Carone⁸², apud PARANHOS, 2007b, p. 105).

Os habitantes do mundo do Samba, no entanto, ainda que em certo sentido apoiassem a política governamental, que lhes dera melhores oportunidades de trabalho, ainda continuavam em situação praticamente de penúria. Mesmo quando havia trabalho, era mal remunerado. Além disso, a pobreza persistia incontrolada, a discriminação racial, social e econômica, bem como as perseguições aos “malandros” que não aderiam ao programa do governo, continuavam insuportáveis. Por isso, rejeitavam a imposição ideológica oficial.

A canção era, eminentemente, uma arma de denúncia social, era um fato social, um acontecimento discursivo, e, portanto, não se alheava do espírito polêmico e questionador. Como lembra Chartier (2002, p. 17),

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

Há um detalhe interessante a ser observado a respeito dos efeitos produzido por “Ai, que saudades da Amélia”. É que, para o carnaval do mesmo ano, gravada em 1941, por Vassourinha um pouco antes que “Amélia”, foi lançada a canção “Emília”, de autoria de Haroldo Lobo e Wilson Batista. Como Wilson era parceiro constante de Aaulfo, inclusive vencendo, em parceria, os dois carnavais anteriores, é muito provável que estivesse a par do projeto atual do parceiro que, naquele ano, se associara a outro letrista, Mário Lago. Ficou no ar, por isso, a dúvida se Wilson não fizera uma espécie de oposição ao ex-parceiro quando concorreu, no mesmo carnaval, com um tema semelhante.

Ambos os narradores reclamam da mulher (ou das mulheres) atual(is) e invocam a memória de uma outra, a mulher perfeita, a mulher dos sonhos, a de ontem (a mulher mitológica, vista como complemento servil e carinhoso do homem). Os nomes têm identidade paronomástica (Amélia – Emília, com a interessante coincidência que à primeira letra “a”, da primeira canção, na segunda se encontra a letra “e”: “a”, de Amélia, por “e”, de Emília. E à

⁸² CARONE, Edgard. *O Estado Novo*, 1976, p.168.

letra “e”, daquela, contrapõe-se a letra “i”, desta: “e” de “mé”, substituído por i, de “mi”, ambas tônicas, paroxítonas – **Amélia**, **Emília**).

Amélia, porém, perenizou-se no imaginário popular, como “a mulher de verdade”, o que não aconteceu com Emília⁸³. Por que Amélia e não Emília? Suspeita-se que o refrão de Amélia seria “pegajoso” e, depois da grande promoção levada a efeito pelas artimanhas dos parceiros Ataulfo e Mário, estaria “colado” à memória da população. A partir de então, quando se pensa em mulher absolutamente caracterizada, a mulher de verdade, não se pode fugir ao estereótipo da Amélia. Assim como, quando se fala o antropônimo “Amélia”, não há como não se ligar a imagem mental provocada pela palavra à figura da “mulher de verdade”, com as incontáveis derivações de sentido e os infindáveis questionamentos que ela traz, como *culturema*, em seu cerne.

O ideológico em funcionamento, inobstante, nunca é assim tão simples. A energia que sustenta a força de uma palavra como discurso se constitui no imaginário, ou seja, de maneira simbólica e, portanto, se alimenta da ideologia. Para que retorne ao real e nele irrompa, tenha materialidade, necessariamente haverá de comunicar-se com a multiplicidade de formações ideológicas que sustentam outra multiplicidade de formações discursivas que serão acessadas conjuntamente no processo de assujeitamento, no efeito de leitura. Pela potencialidade simbólica de Amélia, à simples menção da palavra, como acontece com qualquer palavra-discurso, toda a energia ideológica que a canção arrebanhou, vinda de tal multiplicidade de formações discursivas, é evocada e se faz presente. Como se verá adiante, Emília foi um samba avaliado pelo DIP como “samba positivo” e Amélia, não. Amélia foi considerado um “samba negativo”, porque apresentava discurso contrário ao da política oficial do governo. O que não acontecia com Emília.

Falo em Amélia como um símbolo, uma palavra-discurso, um estereótipo. Ressalvo, entretanto que, para a AD que embasa este trabalho, a noção de estereótipo pede um estatuto diverso daquele do senso comum, pois,

pela análise de discurso, a noção de estereótipo pode adquirir um estatuto linguístico diferente, em que não se reduza seu modo de funcionamento à repetição, vista esta como imobilidade total dos sentidos. [...] quando penso o estereótipo como ponto de fuga possível dos sentidos, penso-o como lugar em que trabalham intensamente as relações da linguagem com a história, do sujeito com o repetível, da subjetividade com o convencional. Tudo isso

⁸³ Emília foi, também, sucesso de público, embora não tanto como Amélia. Mas Emília não se converteu em uma palavra-discurso, um *culturema*, ou um estereótipo. Não chegou sequer a se identificar como uma “Amélia”. Emília continuou e continua no plano dos nomes próprios femininos.

perpassado pelo funcionamento imaginário do discurso (ORLANDI, 2015b, p. 124-125).

“Amélia” produz efeitos por se enquadrar nesse movimento discursivo. Produziu e produz sentidos que foram pontilhados das derivas possíveis, por ser um lugar onde as relações da linguagem imbricaram com a história, contribuindo com a sua construção, o que não veio a acontecer com “Emília”. Para comparação, vale trazer à luz a letra desta última:

*Eu quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar
E de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar
Só existe uma e sem ela eu não vivo em paz
Emília, Emília, Emília eu não posso mais
Ninguém sabe, igual a ela, preparar o meu café
Não desfazendo das outras, Emília é mulher
Papai do céu é quem sabe a falta que ela me faz
Emília, Emília, Emília eu não posso mais*

Outra curiosidade é que Amélia, ao contrário de Emília, fundou o discurso do valor da mulher na sociedade brasileira. Não só o valor da “mulher malandra” do mundo do Samba, mas também o valor da mulher “normal”, como, na ideologia corrente, se esperava que o fosse (naturalmente, de acordo com a formação discursiva dominante, direcionada pela ideologia patriarcal machista brasileira pelos tempos de Getúlio Vargas) na vida do cidadão comum. Por isso, provocou as essenciais discussões acaloradas, de imediato, inclusive com a composição de algumas outras canções “anti-amélia”. Uma delas, que teve grande repercussão e é, ainda hoje, muito executada é “Amélia na Praça Onze” (também de 1942), composição de Herivelto Martins e Cícero Nunes, inicialmente interpretada por Linda Batista, que enquanto desmerece a “insensibilidade” do narrador de Amélia, realça o desmanche da Praça Onze (ímpeto vingativo de Herivelto?⁸⁴) e tem a seguinte letra:

*Eu encontrei Amélia, lá na Praça Onze,
Sentada, lamentando, lá no chafariz,
- O carnaval findou-se, eu não fui pra casa,
- Não vou porque não quero,
- Não fui porque não quis.
- Ele andou me procurando,
- E conseguiu me encontrar,
- E delicadamente, me pediu para voltar,*

⁸⁴ Difícil arredar-se da polêmica o descontentamento de Herivelto com a divisão do prêmio. Por isso, a canção é um desabafo, procurando realçar a importância do momento histórico que assistia à destruição de um dos maiores ícones do mundo do Samba, a Praça Onze de Junho. Outro indício desse descontentamento reside no fato de que Herivelto, sempre que indagado, se dizia vencedor único do concurso, com “Praça Onze”.

- *Eu gosto muito dele, mas existe outra Amélia,*
 - *Que mora em minha casa,*
 - *E passa fome em meu lugar.*
“Adeus, Praça Onze adeus”
 - *Com os olhos rasos d'agua, ele cantava assim,*
“Já sabemos, que vais desaparecer,
Mas de ti, não havemos de esquecer”
Amélia tem um grande coração,
Canta samba, para não se aborrecer,
Acostumou-se aos reveses da vida,
Só não se acostumou,
Foi a passar sem comer!

Contam as lendas do Samba que Herivelto Martins tinha preparado a festa do Concurso Carnavalesco, certo de que sua (e de Grande Otelo) canção seria a grande vencedora. Trouxe intérpretes já de fama, o “Trio de Ouro”, junto com Castro Barbosa (que rejeitara Amélia), para interpretá-la, fazendo no arranjo uma apoteótica mistura de percussão e voz, com a bateria, passista e cantores da Escola de Samba da Mangueira.

Tudo indicava a vitória de “Praça Onze” – para Herivelto, eram “favas contadas” – e ninguém punha, inicialmente, fé na canção de Ataulfo e Mário, quase que timidamente interpretada pelo próprio Ataulfo, acompanhado de suas pastoras. Ou seja, o entrechoque acontecia entre a “grandiosa” (em todos os sentidos, já que o fim da Praça Onze era traumático para o mundo do Samba) “Praça Onze” e a “simplória” “Ai, que saudades da Amélia”, com arranjo básico, sem nenhum exagero rítmico. No entanto, o público, delirante, ovacionou esta última, levando-a a dividir o prêmio com Herivelto.

O parceiro Mário Lago conta assim o episódio:

Herivelto concorria com um samba valentíssimo e de grande atualidade: *Praça Onze*, em parceria com o Grande Otelo. E dispunha de um conjunto de passistas e ritmistas, que sai de baixo. A apresentação de *Praça Onze* foi de abalar as estruturas. O *Garnizé*, esse o apelido do Herivelto nas rodas de samba (pequenino, atrevido e brigão), começou por uma demonstração de instrumento por instrumento, explicando a função de cada um deles no conjunto do ritmo. Depois dos ritmistas foi a vez das passistas, e aí então era de ninguém entender mais nada. A plateia elegante do Fluminense nunca tinha visto um espetáculo daqueles, pois escola de samba ainda não virara *hobby* de elite. Nunca havia passado pela cabeça daquela grã-finada que uma cabrocha pudesse desafivelar as cadeiras como fazia a Jupira [...] quando finalmente o conjunto cantou *Praça Onze*, passada meia hora da mais linda exibição de ritmo e remelexos, a plateia estava aos urros (LAGO, s.d., p. 148. Grifos do original).

Acrescenta ele que, no entanto, “Ataulfo estava exasperadamente mineiro, de tão calmo” (Ibid., p. 148-149). E, ainda, que Ataulfo o mandava se acalmar: que não se impressionasse – “O negócio do Herivelto era só barulho, ele ia entrar com harmonia, uma cadência diferente. [...] [mas] Aquele páreo já estava perdido. Que poderíamos arranjar depois do carnaval feito pelo Herivelto? Nenhuma das Pastoras sacolejava feito a Jupira” (Ibid., p. 149). A canção, no entanto, arrancou “urros iguais aos que haviam saudado a exibição do conjunto do Herivelto” e o presidente do Fluminense “incapaz de afirmar qual das duas músicas era a mais aplaudida, resolveu desdobrar o prêmio” (Ibid.). Isso teria causado certa mágoa no compositor de “Praça Onze” que, por isso, resolveu responder ao narrador de Amélia com “Amélia na Praça Onze”.

Além disso, dizem as mesmas lendas, que Herivelto e outros criticavam Ataulfo e Mário Lago, no Café Nice, ponto de encontro dos grandes do samba, acusando-os de permitirem, na canção, que um homem martirizasse uma mulher, deixando-a passar fome. Em resposta, Ataulfo vem com “Repesália” (ainda de 1942), composição solo e interpretada por ele mesmo:

*Não, não está direito, não
 Você não tem a menor compreensão
 Você merece receber uma lição
 Por dizer que a minha Amélia
 Morreu de inanição
 Onde eu dizia
 Que a coitada não comia
 Era pura fantasia
 Era força de expressão.
 Sua intenção foi de menosprezar
 Este amigo seu
 Chegando até a afirmar
 Que a Amélia morreu
 Sua ironia foi muito infeliz
 Porque Amélia é apenas
 Simbolismo da mulher do meu País*

Vale realçar, na letra da canção, os versos que dizem que Amélia seria “apenas simbolismo” da mulher do “meu País”. Ora, como símbolo, Amélia seria, definitivamente, o ideal brasileiro de mulher, ou a mulher brasileira de verdade. Como esclarece o jornalista Sérgio Cabral (2009, p. 60),

Repesália é uma resposta de Ataulfo aos colegas frequentadores do Café Nice, responsáveis pela criação de piadas e comentários maldosos em torno da letra de *Ai, que saudades da Amélia*, acusando Ataulfo e Mário Lago de cruéis e desumanos, pelo que fizeram com a pobre Amélia, que não deixava

de amar mesmo sem comer. Para o pessoal do Nice, ela morreu de fome. Ataulfo não gostou da brincadeira e resolveu responder todas as “acusações” com o samba *Represália*. (Grifos do original).

Da mesma época é “Se a Amélia perdoasse” (1942), de Gomes Filho e Juracy Araújo, interpretada por Castro Barbosa, que se recusara a gravar a canção de Ataulfo e Mário Lago, mas que defendera Praça XI no concurso. Na canção, o “choroso” narrador reconhece que o rompimento com Amélia se deu por sua culpa (certamente pela dificuldade de mantê-la economicamente, não mencionada explicitamente), mas acredita que a antiga companheira, sabendo que ele é um bom rapaz, o perdoará. Assim, diz a letra:

*Se a Amélia me deixou tanta saudade assim
Quem sabe se algum dia vai voltar pra mim
Eu sei que passei um carnaval cruel
Meu coração é uma esponja de fel
O mundo para mim tem sido um professor
Sofrendo é que se aprende a sorrir da dor
Se a Amélia resolver me perdoar então
Será bem feliz o meu coração
A vida tem surpresas que o destino traz
E Amélia sabe bem que eu sou um bom rapaz
Se Cristo perdoou o beijo que Judas lhe deu
Quem quer o seu perdão hoje sou eu
Amélia vem cá!*

Inúmeras outras canções levam em seu título ou em seu conteúdo o nome de Amélia, retomando o discurso em torno do que seria e quais seriam os sentidos que adviriam da idealizada, no mundo da arte e da canção popular, “mulher de verdade”. Após 1942, existe uma dezena de outras canções escoradas em tal discurso. Há uma intertextualidade constante entre os vários sentidos, na canção popular, que foram despertados pela palavra-discurso Amélia. Esse processo demonstra que “há a relação de sentido (intertextualidade)” que permeia toda essa cadeia de sentidos: “todo discurso nasce em outro (sua matéria prima) e aponta para outro (seu futuro discursivo). Por isso, na realidade, não se trata nunca de um discurso, mas de um *continuum*. Fala-se de um estado de processo discursivo e esse estado deve ser compreendido como resultando de processos discursivos sedimentados” (ORLANDI, 2012b, p. 22-23). Para que se perceba como tal palavra-discurso alimentou o imaginário da canção brasileira, em seu ramo vulgarmente conhecido como “canção popular”, que correspondia ao imaginário social, passo a citar as letras de algumas dessas canções, posteriores a 1942, que tiveram maior evidência. Começo pela mais antiga delas: “A outra Amélia” (1967), composta e interpretada por Juca Chaves:

*Sem ter mulheres
Homem bom não vive
Tantas eu tive
Tantas quantas quis
E tendo tantas
Não tive nenhuma
Bastava uma para eu ser feliz*

*Bastava aquela
Por quem hoje canto
O desencanto que do amor provém
Pois a mulher é uma cigana, engana
Quem mais a ama
Menos dela tem*

*Bastava aquela
Simplesmente bela
Mas que não fosse Amélia
Mulher de verdade
Que não rimasse com felicidade
Que fosse uma qualquer
Mas para mim fosse a mulher*

Pouco mais de vinte anos depois de “Amélia”, o discurso derivava para uma comparação da mulher de verdade com a mulher amada, a mulher que faz o contraponto aos atributos amelianos, a que está do outro lado do espelho. A mulher que se quer, que não precisa (nem deve) ser perfeita, mas que se não é perfeita, não é a mulher de verdade e, portanto, é a mulher cigana, volúvel, que abandona e traz sofrimentos, ainda que não seja aquela dependente, que faz muita exigência, que só quer luxo e riqueza e que tudo o que vê, quer. Essa nova, essa “outra” Amélia é a que se liberta da dependência econômica masculina, e que não se incomoda com as dores de amores do parceiro, bem dentro do discurso de liberação feminina da revolução estética e cultural dos anos sessenta.

Adiante, temos uma canção homônima, “A outra Amélia” (1969), composição de Teixeira (intérprete Teixeira):

[Narrador] *Quem é que faz o meu café pela manhã?*
[Coro] *É ela, é ela*
[Narrador] *Quem me atura quando estou irritado?*
[Coro] *é Só ela, só ela*
[Narrador] *Número um, quem é a minha fã?*
[Coro] *É ela, é só-ela*
[Narrador] *Então é ela?*
[Coro] *Ela sim*
[Narrador] *Por ela mesma que eu sou apaixonado*

*Ai, ai meu Deus se não fosse essa mulher
 Eu não sei o que iria ser de mim
 Outras mulheres que eu tive me queriam
 Mas nenhuma me tratou tão bem assim
 Reza por mim quando eu saio pro trabalho
 Ainda diz meu filho se arrume bem
 "não é Amélia que era mulher de verdade
 Também não é uma Amélia só que o mundo tem"*

O narrador, ao contrário do da Amélia primordial (do samba), é aquele que, pela ideologia varguista, poderia ser chamado de “trabalhador”, e a sua “Amélia” lhe dá suporte para que se enquadre ao sistema oficial e trabalhe regularmente, em emprego fixo, formalizado, como, certamente, o governo gostaria que agisse a Amélia de 1942. Há uma identidade entre as duas, que tratam seus parceiros maternalmente, chamando-os por “meu filho”, mas, enquanto aquela primeira apoiava a falta de ocupação do parceiro, esta agora incentiva o seu a trabalhar e lhe dá todo o suporte necessário para tanto. A canção procura deslocar o sentido do discurso “mulher de verdade” para a mulher que incentiva o marido trabalhador, retirando-o daquela que apoia uma provável vagabundagem: a Amélia, fundadora do discurso, não é a mulher de verdade. Além disso, diz, há muitas amélias no mundo e, portanto, muitas possibilidades de se ser companheira dedicada sem colocar-se como apoio a um eventual companheiro vagabundo.

Depois, interessante observar a letra da canção “Ser mulher (Amélia de verdade)” (1976) de e interpretada por Leci Brandão. Esta é a primeira voz feminina de Amélia, a primeira “opinião” sobre Amélia lançada por uma compositora mulher. As canções anteriores todas foram escritas por homens, ainda que eventualmente interpretadas por mulheres.

*Ser mulher é muito mais
 Que batom ou bom perfume
 Ser mulher é não chorar
 Lamuriar ou ter queixume
 Ser mulher pra quem quiser
 É ter mister de ser senhora
 Ser mulher é fazer pose
 Mas na forma que ele adora
 Ser mulher é aceitar
 O chopinho do marido
 Que atrasou para o jantar
 Pois encontrou um velho amigo
 Ser mulher é enfeitar
 Sempre o seu lar
 Feito uma rosa
 Ser mulher é ser risonha
 Se ele chega todo prosa
 Ser mulher é ir ao jogo*

*E assistir de arquibancada
 Não ficar botando fogo
 Se ouvir uma pesada
 Ser mulher amigo meu
 Pra quem não leu
 É seu de fato
 Aquela que ele escolheu
 Pra esquentar sempre o seu prato*

Na canção, de 1976, a figura da Amélia era, de fato, a que cuidava da casa e do marido, carinhosa, tolerante e paciente. Não questionava: ser uma mulher significava ser a parceira do companheiro, em todos os momentos, com amor e sem queixumes. Já na canção “Amélia de você” (1977), composta por Elena de Grammont e Eliane de Grammont e interpretada por Sônia Melo, ou seja, também composta por mulheres, Amélia é a mulher que não suporta mais o companheiro, rebela-se, mas cede à vontade e aos desejos e caprichos dele, para reconhecer que tem por destino ser a mulher subjugada. Essa personagem se identifica com o imaginário de uma “Amélia” submissa e cede ao destino, submetendo-se ao companheiro, comportamento que, ordinariamente, deveria não ser aceito, mesmo porque, como mostra a letra da canção, a submissão a constrange, deprime e aborrece. Eis a letra:

*Tentei mudar você
 Não consegui e desisti
 Porque você não tem mais jeito
 Cansei de ser Amélia, santa e boa
 Que esquece, que perdoa
 Seus defeitos
 A vida com você é uma loucura
 Me deprime e me satura
 Ser Amélia já era
 Tentei mudar você
 Não consegui, não deu
 Quem deve então mudar sou eu
 Mas acontece
 Que eu choro, eu falo
 Anoitece e eu me calo
 Pra pensar só em você
 Cheia de amor
 Seus erros, seus defeitos
 Já não importam
 Não tiro os olhos da porta
 Para ver você entrar
 E me beijar
 E toda encolhidinha nos teus braços
 Não escondo nem disfarço
 Toda a minha emoção
 Tentei mudar você
 Não consegui por que*

*Nasci pra ser Amélia de você
Nasci pra ser Amélia de você*

A canção mostra o discurso percorrido pelo culturema Amélia, ou pelo estereótipo, sob a ótica da AD, para se firmar como identificação da mulher submissa e submetida: “nasci pra ser Amélia de você”. Também aqui percebe-se a ampla difusão dos sentidos em fuga que derivam da palavra-discurso. Ao fixarem a Amélia desejada pelo malandro do mundo do Samba, os compositores, ressignificando o antropônimo, instauraram o conflito próprio do político, permitindo que a ele se agregassem, e dele partissem, sentidos indefinidos e indeterminados, em todas as direções (fora, inclusive e principalmente, do espaço da malandragem e do Samba). Em “Amélia de você”, a narradora é aquela que se assujeita a uma ideologia da submissão feminina e que reconhece, de uma maneira parafrástica, algo como: “nessa relação, não sou ainda eu que me constituo; é toda a condição do interdiscurso Amélia, com suas muitas contradições, que há em mim”. Observe-se que a canção consagra o símbolo “Amélia” veiculado na formação ideológica que a entende uma mulher que sofre, mas, ainda assim, se submete ao homem⁸⁵.

Em seguida, outra Amélia interessante é a que é cantada por um novo companheiro, que não a deixa passar fome e lhe dá todo conforto possível. Trata-se de “Amélia não passa mais fome” (1999), composta por Quincas e Chiquinho Modesto e interpretada pela Velha Guarda da Mangueira:

*Eu venho lhe participar, amigo
Que Amélia está comigo
Hoje mora no meu barracão
Tem passado bem de boca
Não vai mais no tanque lavar roupa
Melhorou de situação
Amélia agora é dona de meu coração
[Fala do narrador:] É, Mário, Amélia agora tá numa boa comigo. Tem
carro do ano, tem conta bancária, ela almoça e janta, tem
empregadinha, né?, lá pra ela, a gente tá numa boa
Ela chegou no meu barraco
Sentou-se no banco do meu jardim
Acabada e maltratada
Dei-lhe carinho e amor
E tudo que eu posso dar para o seu bem-estar
E sei que nada vai faltar dentro do nosso lar
E juro que nada vai faltar dentro do nosso lar*

⁸⁵ Discurso que já se vira, dez anos antes, em “Com açúcar, com afeto” (1967), de Chico Buarque de Hollanda e interpretada por Jane Morais.

[Diálogo: fala o intérprete:] *tô pensando em dar uma lancha pra ela, quem sabe até um jatinho, né?*

[Responde Mário Lago:] *Casa, carinho, automóvel para Amélia você deu, mas na hora dos finalmente, com licença, eu sou mais eu*

Na virada do século, em 1999, Amélia, no cancioneiro popular, é atualizada na canção para a mulher que ganha carinho, amor e muito conforto. Reconquista (ou conquista) uma posição de fartura e bem-estar. É a dona de casa que tem empregada para cuidar dos afazeres domésticos e cuja função é só dedicar-se ao agrado do companheiro. Curioso e humorístico é o diálogo que encerra a gravação, no qual o próprio Mário Lago participa, representando-se. Todo o conforto substitui a “hora dos finalmente”? Qual o sentido que “hora dos finalmente” extrai da memória discursiva? É o de amor e sexo? Ou de amor, ou de sexo, ou de sexo com amor? A vida boa, de fartura, pode substituir o amor? Para essa nova Amélia, parece que sim, já que ela permanece com o novo companheiro. A situação deixa claro a atualização do discurso da mulher de verdade no cancioneiro nacional: o fim da união por sexo ou por amor e o início da união por interesse ou comodidade.

Por fim, a Amélia mais atualizada na canção é aquela de “Desconstruindo Amélia”, (2009), composta por Pitty e Martin, interpretada pela primeira. É a mulher múltipla, que cuida da família, estuda, mas também cuida de si e se diverte. Não é a serva do marido, nem o mero objeto de seus desejos carnavais. Educada para cuidar e servir a família, ela vence a barreira social e ideologicamente imposta e vive sua própria vida, paralelamente à vida familiar, da qual também nunca descuida:

*Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar
O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair
Disfarça e segue em frente
Todo dia até cansar
Uooh
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa
Assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Uooh
Nem serva, nem objeto
Já não quer ser o outro
Hoje ela é o também*

*A despeito de tanto mestrado
 Ganha menos que o namorado
 E não entende porque
 Tem talento de equilibrista
 Ela é muita se você quer saber
 Hoje aos 30 é melhor que aos 18
 Nem Balzac poderia prever
 Depois do lar, do trabalho e dos filhos
 Ainda vai pra night ferver*

Ou seja, em suas múltiplas derivas, o sentido transita por “qualidades” femininas tão díspares que atingem pontos bem distantes. Da mulher que ampara o marido malandro, na canção de Ataulfo e Mário Lago, à supermulher do começo de um novo século. Comparando-se em número de gravações encontradas, “Ai, que saudades da Amélia” ultrapassa, e muito, tanto as gravações de “Praça Onze”, como de “Emília”. Enquanto no site do IMMUB⁸⁶ são encontrados registros de 171 gravações da primeira, a segunda responde com 69 registros e a última com 64. Ou seja, “Amélia” foi gravada quase três vezes mais que cada uma das duas outras concorrentes e mais vezes que a soma destas, demonstrando que o “incômodo” a que deu causa gerou muito mais interesse e, portanto, mais demandas mercantis.

Como se disse, o discurso que a canção inaugurou instalou-se perenemente no imaginário brasileiro, identificando o culturema “Amélia”, ou seja, o “discurso Amélia”, tomando-a, mais fortemente, por mulher submissa, ou subjugada. “Amélia, personagem vindo a público no samba-canção [...], virara, popularmente, sinônimo de mulher resignada à sorte e submissa ao marido” (SANTIAGO, 2014, p. 75).

Amélia deixou de ser a saudosa mulher sonhada pelo narrador, para carrear em sua esteira um rastro infindável de significações do que é ser aquela Amélia e, mais, do que é ser mulher. E, ainda, “Foi a partir do samba-canção de Mário Lago e Ataulfo Alves que Amélia deixou de ser apenas um nome próprio para os brasileiros e tornou-se um símbolo de estereótipo comportamental feminino – especialmente aquele traçado nos anos 40 – ano da composição da música” (SANTIAGO, 2014, p. 66).

Dos anos 1940 para cá, o mundo deu muitas voltas ao redor do Sol, a mulher queimou sutiãs, mostrou cada vez mais o corpo e conquistou melhores posições no mundo social e do labor, coisas que não poderiam fazê-las as Amélias que descendiam diretamente do samba de Ataulfo e Mário Lago; libertou-se de muitos estigmas, tem voz e voto, partilhou a gerência do lar e o “pátrio poder” sobre os filhos, e ganhou o direito a... trabalhar muito mais que o homem

⁸⁶ Instituto Memória Musical Brasileira. Endereço eletrônico: <<http://immub.org/>>.

(às vezes, três períodos por dia), ganhando remuneração menor, e, ainda, manter-se bela, para o ideal de vaidade feminina imposta pela ditadura da beleza (uma das mais opressivas formações ideológicas que gerenciam a vida da mulher), além de cuidar da casa e da família (sem quebrar as unhas, borrar a maquiagem, atrapalhar o penteado, perder a pose ou a beleza. Para ser, ainda, o objeto de desejo do marido...).

O que nos interessa neste trabalho é a produção de sentidos de Amélia no tecido sociocultural, histórico, como discurso, desde sua aparição, como estereótipo, até os dias atuais. Hoje, o sentido atribuído ao culturema é, significativamente, aquele que foi dicionarizado. No entanto, como bem nos lembra Amanda Beraldo Faria, a palavra só veio a ser dicionarizada pelo “Novo Dicionário Aurélio” editado a partir de 1975:

[...] como a tomada de *Amélia* por verbete só aconteceu em 1975, imaginamos que essa definição deve ter sido feita por Aurélio Buarque de Holanda a partir do entendimento compartilhado pelo grande público e pela repercussão da canção, provavelmente já difundida dessa maneira na década de 1970 (FARIA, 2014, p. 106. Grifos do original).

Amélia “nasce” da canção popular para o mundo dos estereótipos de gênero em meio a uma obsessiva ideologia governamental de valorização da família, do trabalho e da mulher como suporte doméstico para que o homem pudesse trabalhar. Pode-se dizer que a ideologia governamental era a favor da tal mulher submissa, pecha que se atribui ainda hoje à Amélia. No entanto, curiosamente, ao analisar a letra da canção, a despeito de tê-la liberado (não era a troco de nada que Aaulfo era amigo do “rei”), o DIP, na revista *Cultura Política*, a classificou como “samba negativo”, ou seja, uma canção que não estava alinhada com a ideologia oficialmente imposta pelo governo. Velloso (2011, p. 114) cita trechos do parecer do DIP, publicado na revista *Cultura Política* de setembro de 1942:

“Os autores, falando pela boca dos foliões, têm apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias (...) Não há mais lugar para o elogio à malandragem, nem existe, de outra parte, a obrigação de se insistir no comentário das tragédias domésticas que parecem fugidios desenhos (...) [Hoje estão] em destaque as vantagens do trabalho...” (Itálicos, aspas, parênteses, colchetes e reticências do original).

Segundo o DIP, Amélia estava mais para mulher de malandro do que para mulher submissa, e a malandragem, como já se disse, era repudiada, perseguida e apenada. Cita a autora, ainda, o seguinte trecho de parecer: “A preocupação da malandragem e o sonho do amor

sem despesas conciliam-se no conformismo das Amélias” (Castelo⁸⁷, apud FARIA, 2014, p. 110). Portanto, uma canção como aquela fugia ao ideal tanto do homem trabalhador, como da mulher suporte doméstico e, por isso, era um “samba negativo”. Ademais, já se dava vida a um símbolo feminino, “as Amélias” malandras do mundo do Samba, que apresentavam um perfil comportamental indesejado pelo governo:

É o Estado quem protesta contra o “conformismo” de *Amélia*. Para o DIP, na mesma *Cultura Política*, a mulher devia estar reclusa a serviços domésticos e era triste (para eles) que ela precisasse trabalhar fora. A “função” da mulher consistia apenas em incentivar o marido no trabalho, acordando-o cedo depois do preparo do café, acolhendo-o após o “batente” e sobretudo exigindo que ele trabalhasse (Ibid.. Grifos do original).

Situação confirmada na pesquisa feita por Paranhos (2007a, p. 8):

artigos inseridos no *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio* realimentavam uma certa tradição, ao enaltecer a mulher e situá-la no seu “devido lugar” como braço auxiliar do chefe de família. Nesses termos, o ministro do Trabalho Marcondes Filho derramava copiosos elogios sobre a “senhora do lar proletário” e evocava imagens historicamente vinculadas à mulher dona-de-casa: maternidade, prole, berços. Mulher, lar, esposa, mãe e doçura formariam um composto especial que resultaria na “divina fraqueza das mulheres” (Grifos do original).

E, explicitamente, o “auditor-censor” que analisava “Ai, que saudades da Amélia”, assim embasou seu voto:

O capadócio, o capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em norma moral. Desprezando as realizações materiais, fugindo à labuta de sol a sol, mostram-se ainda em oposição ao eito. E, por inércia social, **os versos dos netos livres continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade.** (Castelo⁸⁸, apud FARIA, 2014, p. 111-112. Negritos meus).

A ligação do raciocínio do censor com a canção está em que esta apresenta “versos dos netos livres”, mas estes, ainda em movimento de resistência, continuam “destilando a amargura das existências sem liberdade”. O órgão oficial, que apreciava o teor das letras de canções, reconhecia que a dupla Aaulfo Alves e Mário Lago (este, era neto de italianos e não de

⁸⁷ CASTELO, Martins. *O Samba e o conceito de trabalho*. In: **Revista Cultura Política**, nº 22, 1942, p. 174.

⁸⁸ CASTELO, Martins. *O Samba e o conceito de trabalho*. In: **Revista Cultura Política**, nº 22, 1942, p. 174.

escravos) participavam de um movimento de resistência e que esse movimento sempre fora o responsável pela existência das tais “três gerações de desajustados”, o capadócio, o capoeira e o malandro, que eram resíduos socioculturais e econômicos da escravidão e que se transformaram em “enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos”. E, mais, reconhece ainda que esses grupos, naturalmente, repudiavam o trabalho e fugiam à labuta, tradição que persistia e insistia, resistindo, ainda àquela época, o que era fundamento da malandragem no Samba.

Sem se ater ao racismo e à discriminação, notórios, incrustados em tal fala, revivendo os discursos de perseguição e opressão aos negros e descendentes, percebem-se aí algumas afirmações de vital interesse para o entendimento dos sentidos produzidos por Amélia que constatam que, naquela ocasião: a malandragem persistia; o repúdio ao trabalho era bandeira da malandragem; a malandragem era fruto da resistência negra; a resistência persistia na geração dos netos dos escravos; o governo continuava a perseguir os malandros:

Com o Estado Novo, por volta de meio século depois da sanção do *projeto de repressão à vadiagem*, a malandragem ainda preocupava as elites. A Constituição de 1937 colocou a ociosidade como crime e, no artigo 136, o trabalho como dever social. Contudo, percebendo que o combate ao malandro podia ser também no campo ideal, e não apenas no confronto físico, outra atitude tomada pela classe dirigente foi através do órgão de propaganda e censura do governo (o DIP), recomendando que as canções fossem produzidas em oposição à malandragem, incentivando o trabalho (FARIA, 2014, p. 115. Grifos do original).

Uma década depois de implantada, a ideologia do trabalhismo, de valorização do Brasil e das riquezas e belezas brasileiras, de valorização do trabalho, de construção da família ideal, o DIP reconhecia oficialmente que a resistência persistia, nas canções dos netos livres da última geração escrava.

Amélia, com sua complacência, incentivava a vadiagem do narrador já que, para ela, até mesmo passar fome era divertido. Por isso, a canção foi enquadrada como “negativa” pelo DIP. Amélia, sob tal ótica, na verdade, era, assumidamente, mulher malandra de companheiro malandro. E assim se assumia: “a chave de entendimento para analisarmos novamente ‘Ai, que saudades da Amélia’, é pensar na personagem como uma mulher que também pratica a malandragem, como o seu parceiro” (FARIA, 2014, p.117).

Em nenhum instante da canção dá para se inferir que ela fosse submissa, ou que fosse subjugada, ou se desse com dedicação às lides domésticas, ao contrário de Emília, que sabia lavar e cozinhar e de manhã, acordava o companheiro para trabalhar e ninguém como ela sabia

preparar o café, exatamente como o governo central pretendia ver a posição familiar da mulher. Esta, Emília, era a verdadeira mulher ideal da ideologia varguista, a mulher que, segundo a orientação do governo, deveria ser o modelo de todas as mulheres do mundo do Samba. Por isso, ao contrário de Amélia, apesar de tratarem de situações semelhantes, Emília era um samba dos chamados “positivos” e Amélia, dos “negativos”.

Percebe-se, pois, que a identificação de Amélia com a mulher subjugada e submissa, muitas vezes até torturada pelo seu parceiro (que a deixava passar fome) foi construção de sentidos posterior à época da canção: “as cabeças hegemônicas que construíram a visão consagrada como verbete de *Amélia* é que leva a tarja de machista e conservadora. Até segunda ordem, foi a sociedade quem transformou *Amélia* num símbolo sexista” (Ibid.. Grifos do original).

Como a malandragem era severamente reprimida, se os compositores apresentassem uma canção que enaltecesse uma mulher malandra, seguramente seria censurada. No entanto, como a posição malandra da mulher estava no não-dito, no silenciado, a canção teve seguimento e atingiu o sucesso que foi e ainda é. O silêncio, de qualquer forma, não impediu que a fala contornasse a censura e apresentasse Amélia como uma autêntica e fiel companheira de um malandro, ou seja, uma mulher que também apreciava a vadiagem e com ela compactuava. A partir do estereótipo, a canção denunciava as más condições de vida do trabalhador, que não justificavam o abandono da malandragem, já que, em uma ou outra situação, passava-se fome de qualquer maneira. Criticava, portanto, a política do governo que resolvia a situação de marginalidade, mas não a condição socioeconômica do trabalhador e do mundo do Samba.

Em sua pesquisa, Santiago (2014) percorre o caminho do culturema Amélia, utilizando-se, principalmente, de informações obtidas, em tempos atuais, na internet. A intenção foi a de constatar os efeitos de sentidos que ainda produz o discurso da canção, bem como a intensidade em que o termo até hoje “incomoda” a sociedade e é, portanto, ideologia em pleno funcionamento. Na pesquisa, constatou ela que “Sob a perspectiva da Identidade, no entanto, ‘amélia’ negocia sua existência e sua permanência em relação a outros grupos: as ‘entre-amélia’ – grupo de fronteira que adere parcialmente à ideologia – e as ‘não-amélia’” (SANTIAGO, 2014, p. 37).

Mostra a pesquisadora que o termo está definitivamente assentado no imaginário nacional, como enunciação coletiva, e que, dessa forma, não há necessidade de se explicar o sentido do termo. Pressupõe-se que todos o conheçam, que o termo esteja automatizado na memória social e, portanto, cabe a cada um não mais explicá-lo, mas sim posicionar-se em

relação a ele. É o funcionamento ideológico de Amélia, como um item lexical, atraindo consigo toda uma carga de já-ditos que compõem, como interdiscurso, as falas subsequentes.

Hoje, como se pode perceber, o termo “Amélia” causa tanta, ou mais, polêmica do que causou no ano de sua gravação, em 1942, em pleno Estado Novo da Era Vargas. Podemos, até, exemplificar a nova Amélia como sendo aquela definida em um recente bordão jornalístico: “Bela, recatada e do lar”⁸⁹, que gerou um volume significativo (certamente algumas centenas) de inserções nas redes sociais e em múltiplos sítios da internet, por meio de anedotas, tirinhas, quadrinhos, fotos, fotomontagens, paródias, gravuras, textos, imagens, vídeos etc., demonstrando que o estereótipo “amélia” é eterno. Isso, inobstante existirem posições pró-Amélia, neutras e anti-Amélia, dando ao termo dezenas de significados diversificados tanto confluentes, como divergentes ou alheados. Alguns, que, inclusive, vem percorrendo o tempo, desde a longínqua década de 1940 (como o de mulher abnegada). A mídia mais visível nos dias atuais é, sem dúvida, a rede mundial de computadores e, a par das entradas recolhidas pela pesquisadora Juliana Santiago, acima mencionadas, poderíamos encontrar um sem número de outros sentidos esparsos, nos dias atuais, para a palavra “Amélia” nas diversas mídias.

Um exemplo interessante fica por conta de um “anúncio”, veiculado como preâmbulo a alguns vídeos do *Youtube* e que se refere a Lélia de Almeida Gonzalez, ou Lélia Gonzalez (Belo Horizonte, 01 fev.1935-Rio, 10 jul.1994), doutora em Antropologia Política, autora, militante negra e feminista e uma das responsáveis pela introdução do debate sobre o racismo nas universidades brasileiras⁹⁰. Veja-se a propósito o seguinte trecho do anúncio: “‘A gente nasce preta, mulata, parda, roxinha, entre outras, mas tornar-se negra é uma conquista’ [provável citação de frase da homenageada]. [símbolo musical] A Lélia que era mulher de verdade [símbolo musical]’. Lélia Gonzalez – negra – mulher – guerreira – corajosa – persistente”⁹¹. Aqui, os atributos da “mulher de verdade” são comparados aos de uma aguerrida batalhadora em prol dos direitos dos negros e das mulheres. É interessante observar-se a interpelação ao discurso que coloca “preto” como cor de nascença, contrapondo-se à palavra “negro” como qualificação de condições naturais intrínsecas aos descendentes de africanos, que também podem ser mulatos, pardos ou “roxinhos”.

⁸⁹ Manchete de reportagem da revista *Veja*, edição da segunda semana de abril de 2016, reportando-se a Marcela Temer, esposa do Presidente da República, Michel Temer.

⁹⁰ Dados pessoais obtidos no seguinte endereço eletrônico “<https://www.geledes.org.br/>”. Acesso em: 20 out 2017.

⁹¹ Vídeo “Lélia que era mulher de verdade”, realizado pela professora Jaine Vicência de Souza e alunos da Escola Estadual Professora Maria de Lourdes Widal Roma, de Campo Grande, MS. Disponível em: <https://youtu.be/Wo39qSZg_6U>. Acesso em: 12 out. 2017.

Isso ainda sem se considerar que o cinema e a televisão adotaram, fartamente, como mote de programação, imagens sugeridas e ressignificadas pela palavra “amélia”. Basta, para esse caso, lembrar-se do filme “Mulher de verdade”, de 1954, dirigido por Alberto Cavalcanti, em que a personagem principal tem o nome de Amélia, esplêndida e candidamente interpretada pela conhecida cantora paulista (recém falecida) Inezita Barroso em sua primeira atuação no cinema (e que lhe rendeu o prêmio Estado de São Paulo), mas que, dentro de uma inafastável candura e um delicado comportamento amoroso, contrariando o discurso dominante sobre a vida doméstica da mulher brasileira, casou-se, paralelamente, duas vezes.

Engodando a um e a outro marido, satisfazia-os dentro de cada expectativa típica. O primeiro marido era um bombeiro pobre e, o segundo, filho de empreendedor rico. Amélia que, profissionalmente, trabalhava fora, como enfermeira – em época em que as enfermeiras eram proibidas de se casarem, sob pena de perderem o emprego, o que demonstra que ela também engodava o empregador – era, em uma parte do dia, a dona-de-casa devotada, que cuidava da moradia pobre do primeiro casal, quando cozinhava, lavava, passava, arrumava, e, na outra, madame da sociedade, atendida por serviçais, que aproveitava-se da vida luxuosa e abrihantava os compromissos sofisticados do segundo marido. Interessante observar que, ao final, no momento do “viveram felizes para sempre”, Amélia opta pelo primeiro marido, ou seja, opta pela vida da mulher “dona do lar”, com todas as tarefas e submissões que a decisão acarreta, o que pode sugerir a proeminência, na historicidade do filme, do discurso machista segundo o qual lugar da mulher é em casa, na cozinha e no tanque submetida a tal situação por amor.

O filme, de forma singela, aponta para as três faces possíveis, no discurso da época, de uma mulher “amélia”: dedicada e submissa ao marido; livre e dedicada trabalhadora com emprego regular; e a que se dá ao direito de usufruir de luxo e riqueza, às expensas do marido. Note-se que a tal crítica explícita à discutida e conceituada, das mais diversas formas, “amelização” das mulheres, o diretor agrega outra, dissimulada, ao embaraço pudico que as elites demonstravam (talvez ainda demonstrem) à questão da transexualidade: na festa dos grã-finos, apresenta número artístico da travesti Ivaná, nome artístico de Ivan Monteiro Damião, pioneira do teatro de revistas, em sua provável primeira aparição no cinema.

Além desse filme, também

Na chanchada *É com este que eu vou* (1948) os nomes dos dois protagonistas, Amélia e Oscar, foram inspirados, sem dúvida alguma, por dois sambas famosos [que tinham Ataulfo Alves como um dos compositores]. No filme, a mulher abandonada (Amélia) tem muito em comum com a heroína epônima do samba *Ai, que saudades da Amélia*,

composto por Ataulfo Alves^[92] em 1941, e o marido fugido/o mendigo (Oscar) é um otário clássico, como o seu xará do samba *A mulher do seu Oscar*, composto pelos sambistas Wilson Baptista e Ataulfo Alves em parceria em 1940^[93] (SHAW, 2000, p.114, nota de rodapé. Grifos do original).

Ainda, o discurso “amélia” motivou a denominação brasileira da comédia romântica americana *The Palm Beach Story*, filme produzido em 1942, e dirigido por Preston Sturges, que, aqui, recebeu o nome de “Mulher de verdade”: liberada, dada a artimanhas e a “ingênuos” golpes amorosos. Como se vê, Amélia é múltipla. O estereótipo mexeu com o imaginário do país, desde a época em que a canção foi lançada e até os dias atuais. Pelo visto, continuará persistindo na produção de sentidos, os mais diversos, por ainda muito tempo.

Atribuo a tal descompasso o efeito político do discurso que, no dizer de Rancière (2006, p. 373-374), ressonante ao entendimento de Orlandi (1998a, p. 74; 2011b, p. 6; 2007, p. 300), é o dissenso (para Orlandi, o conflito) possibilitado pela língua, pela sua incompletude e por sua sujeição a falhas: é no entremeio dessa fissura, dessa ruptura, que o político se instaura. Como todo discurso é passivo de interpretação, para produzir sentidos, e como toda interpretação não remete a um sentido intencional do emissor (enunciador), entre a emissão (enunciação) e a interpretação se instaura a divisão e o conflito (no dizer de Orlandi) ou o dissenso (no dizer de Rancière) que autorizam a constituição do político.

A arte busca tal divisão, tal conflito, o dissenso, pois que é próprio dela a remodelagem do mundo. Na tensão entre coerção e resistência, situações que se acentuavam no conflito entre o discurso do mundo do Samba e o discurso oficial da elite e da administração dominantes, a fratura verificada nos domínios da arte se potencializava. A fuga, o deslize, a deriva, a ruptura eram motor do samba malandro e

aquilo que foge, que desliza, que deriva, que rompe com esse padrão da norma, de um lado, quando inscrito na hermenêutica das instituições, é aquilo que deve ser proibido, condenado, tratado (o anormal); por outro lado, quando tomado na e pela interpretação discursiva, é aquilo que resiste, que rompe e que fura (MASSMANN, 2018, p. 44).

Na canção do sambista malandro percebe-se “esse espaço de (re)significação de sentidos estabilizados pelas instituições”, o “espaço de fissuras que se materializam em resistência” (Ibid.). O riso icônico da mulher que achava bonito não ter o que comer parece ser

⁹² Como já se viu, por Ataulfo Alves e Mário Lago.

⁹³ Gravado por Odete Amaral. E, naturalmente, também com o anterior “Ó seu Oscar”, de 1939, composto pela mesma dupla, gravado por Cyro Monteiro e vencedor do melhor samba carnavalesco de 1940.

um manancial inesgotável de sentidos. O sorriso da Mona Lisa brasileira. Fatura inesgotável de trabalho para os analistas de discurso. A incursão analítica aqui feita, como não poderia deixar de ser, é apenas uma ligeira ondulação nesse mar de potencialidades.

3.3 Na beira da estrada, a laranjeira: Ataulfo, um malandro mineiro no Samba?

Para que se entenda a “plasticidade” discursiva da malandragem no samba de Ataulfo, pela possibilidade múltipla de infindáveis sentidos que podem derivar do recorte textual representado pela letra da canção focada no presente item, importa realçar que a dispersão (a constatação que os sentidos poderão – e sempre serão – outros), assim como a incompletude (a intransparência, a falha, a falta, sempre presentes no sujeito e na linguagem), se encontram “nos limites moventes e tensos entre paráfrase e polissemia, os dois eixos que sustentam o funcionamento da linguagem e que constituem o movimento contínuo da significação entre a repetição e a diferença” (ORLANDI, 2012a, p. 20). É na tensão reforçada entre esses limites que surge o equívoco, resultado “de pontos de deriva possíveis”, no dizer de Pêcheux, ou “deslizamentos, efeitos metafóricos” que dão lugar à interpretação (Ibid., p. 24) e, aí, se instaura a resistência, pelo viés da criatividade do samba malandro, já que “a polissemia desloca o ‘mesmo’ e aponta para a ruptura, para a criatividade: presença da relação homem-mundo, intromissão da prática na/da linguagem, conflito entre o produto, o institucionalizado, e o que tem que se instituir” (ORLANDI, 2011a, p.137).

Ataulfo Alves, como se reconhecia, era “vassalo do samba” e alcançou tamanha importância na arte popular brasileira que, não raro, o “rei”, eufemismo carinhoso ou irônico usado para Getúlio Vargas, nos anos ditatoriais do Estado Novo, o mandava chamar para animados saraus, no Palácio do Catete, e para conversas extraoficiais sobre movimentos artísticos populares, além de recorrentes pedidos de apoio para sua política de “domesticação” e “revisão” do samba: como sócio da União Brasileira de Compositores e presidente da Associação de Direitos Autorais Fonomecânicos, o compositor era prestigiado líder de classe profissional, com significativa força política.

Quanto à vassalagem, Ataulfo, reconhecendo a nobreza do samba, a declara na canção “Vassalo do samba” (1966), gravada pelo próprio compositor: “Meu samba, eu sei que errei / pisei meu próprio calo / De vossa majestade / eu sou vassalo”. Nesse caso, a vassalagem é a favor do samba. No conflito entre “ordens” das majestades soberanas – samba e governo – prevalecia as determinações do “rei” Samba. Esse (aparentemente) pequeno detalhe é de importância ao ponto crucial que nesta tese se defende: aponta para o discurso segundo o qual

Ataulfo era alinhado ao sistema oficial, desde que, primeiramente, não se desalinhasse do mundo do Samba. E para manter esse aparente alinhamento duplo, com situações às vezes (muitas delas) conflitantes, a fidelidade a alguma das duas partes teria que, necessariamente, ser burlada. Burlava-se o “reinado” do governo, pois a ordem do “rei” Samba⁹⁴ era indiscutível. E o caminho dessa burla era o pensamento sincopado.

A memória discursiva busca na tradição ancestral africana, dentre seus costumes tribais, a figura de realezas e ordens hierárquicas entre elas. Filia-se, como se vê, às formações discursivas de tempos imemoriais, mas que permanecem vivas e vívidas na ideologia do agora. E como “o interdiscurso determina o intradiscursos”, e como “a língua é o lugar material em que inconsciente e ideologia se articulam” (ORLANDI, 2012a, p. 45-46), há, textualizada, a retomada inconsciente do lugar mítico de origem étnica, de onde se recuperou tais formações, ressignificadas, para o discurso do agora. Ou seja, do instante em que se fala, dentro da historicidade específica, que é o que interessa a este trabalho, pois “o interesse específico que rege a análise do discurso é relacionar a estruturação dos textos aos lugares sociais que os tornam possíveis e que eles tornam possíveis” (MAINGUENEAU, 2017, p. 47).

O primeiro rei, o Samba, era o verdadeiro soberano, enquanto o segundo rei, o governo, poderia ser “amaciado” pela ginga malandra, pelo “jogo de cintura” do sambista. Esse era o discurso do Samba. Exemplo disso, na canção de Ataulfo, fica claro em “Ordem do rei” (1959), gravada por Zezinho. Àquela época, já, de certa forma, distante da ditadura getulista e cinco anos depois da morte do “rei”, poder-se-ia questionar se Ataulfo não estaria se referindo a Juscelino Kubitschek, então presidente, que também lhe tinha apreço e o convidava e o ouvia no Palácio do Catete. Juscelino, ele próprio seresteiro, tinha forte relacionamento com a canção popular. De qualquer forma, “rei” e “velho” eram títulos habitualmente atribuídos a Getúlio pelos sambistas e a canção poderia ter sido escrita na época de seu governo, e só gravada em 1959.

O que interessa, no entanto, é que a canção aponta para o discurso de rebeldia: ao invés de obedecer à ordem governista, “real”, o narrador preferiu obedecer à ordem do Samba, de quem, afinal o compositor, Ataulfo, se reconhecia vassalo fiel:

*O rei mandou me chamar, iá, iá
O samba vai começar não vou lá
A ordem do rei é lei, eu sei
Mas o samba também tem rei, tem lei*

⁹⁴ Nunca se esquecendo que “Samba”, nos primórdios do mundo do Samba, era, sempre, um discurso de resistência.

*A lua no céu descamba
A ordem do rei quebrei
Há muita mulher no samba
Espera meu rei*

No discurso oficial, a ordem do rei, governante, é soberana, é lei. Não pode ser infringida, sob pena de punição. No entanto, apesar de reconhecer a legalidade da ordem real, o sambista a burla. Esse é o discurso que vem do Samba. O mundo do samba é governado por outras leis e é regido por outro rei, um rei incorpóreo e inespecífico, mas potencialmente onipresente. A alma da tradição negra, africana, naquele instante, imperava e resistia por meio de um processo artístico, a canção popular:

Em sua historicidade, a arte se constitui como um instrumento político e, sobretudo, como um espaço de resistência. Em tempos sombrios, como aqueles de governos ditatoriais, a produção artística sempre se mostrou absolutamente rica e dinâmica: é preciso fazer arte para dar voz àqueles que são impedidos de falar (MASSMANN, 2018, p. 44).

No confronto entre ordens, o Samba tem meios e motivos melhores para satisfação dos prazeres da vida simples, com coloração ancestral: há uma lua escancarada no céu (descambar é um verbo que, na linguagem popular, muitas vezes tem sentido de abusar) e muitas mulheres sambando. Frente a tais apelos, como atender ao rei temporal? O recorte destacado traz à tona um dos múltiplos movimentos de resistência na produção das canções de Ataulfo e deixa entrever que, no mundo do Samba, fazer arte é fazer política. A miscigenação no samba, assim como na pele, é uma fissura no que foi estabelecido pelo poder de controle dominante. É, portanto, um ato político, em sentido discursivo. Ser um filósofo do samba é, por si só, materializar discursivamente a miscigenação do político: o artista se inscreve em gesto político na criação / interpretação. Afinal, “a ideologia [...] é um ritual com falhas. Mas nem por isso, a ideologia para de funcionar. Na falha, ela se abre em ruptura, onde o sujeito pode irromper com seus outros sentidos e com eles ecoar na história. Condição para que os sujeitos e os sentidos possam ser outros” (ORLANDI, 2012c, p. 231): “a falha é o lugar do possível” (Ibid., p. 230).

No nosso exemplo, no entanto, temos que tomar a linguagem, na complexidade que ora se percebe, como o ponto nodal da encruzilhada que une o sujeito sambista, a malandragem no samba, o momento histórico e a situação social: “mediação como relação constitutiva, como ação que transforma” (ORLANDI, 2012b, p. 21), lembrando-se que linguagem e sociedade “se constituem mutuamente” (Ibid.). E, mais, que os “processos que entram em jogo na constituição da linguagem são processos histórico-sociais [...] já que no discurso constatamos o modo social

de produção da linguagem. Ou seja, o discurso é um objeto histórico-social, cuja especificidade está em sua materialidade, que é linguística” (Ibid.). Assim é que o sambista, se opondo à ordem oficial, resiste ao sistema opressor.

Sobre a submissão de Ataulfo à “domesticação” do samba, veementemente impulsionada pelo “rei” Getúlio, e suas maneiras transversais de reação, segundo os moldes da maneira sincopada de pensar, há um caso clássico, recontado em várias versões e que, agora, apresento pela ótica de Rodrigo Alzuguir (2013, p. 267-269), invocando informações e esclarecimentos do próprio Ataulfo. É aquele em que, pelo início de 1941, quando Ataulfo e Wilson Batista apresentaram a letra do samba “Bonde São Januário” ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), para avaliação prévia, visando o lançamento no carnaval, o “rei”, que a tudo assistia, descontente, manda chamar o “vassalo do samba”. Além de pretender “negociar” um sarau no Catete, para convidados ilustres, Getúlio questionava parte da letra da canção.

Os compositores, Ataulfo e Wilson Batista, em letra que pretensamente enaltecia a política trabalhista do governo, em um jogo ambíguo e malandro de palavras, escreveram “o bonde São Januário / leva mais um otário / sou eu que vou trabalhar”. A brincadeira não passou pela censura oficial e Getúlio teria convocado Ataulfo para questioná-lo a respeito. Elegante, malandra e mineiramente, o grande sambista se saiu com a desculpa de que isso deveria ser brincadeira, ou “erro de redação”, do Wilson, mas, ali mesmo, na hora, para a satisfação do “rei”, fez a correção, riscando a palavra otário e substituindo-a por operário: “leva mais um operário / sou eu que vou trabalhar”. Com essa “esperteza”, Ataulfo colocou o samba no ar e no páreo, para ser o vencedor do prêmio de melhor samba carnavalesco do ano, com a dupla Ataulfo/Wilson vencendo pelo segundo ano consecutivo. E fez o contentamento do “rei”, não obstante, junto ao mundo do Samba, se cantasse – e se cante – habitualmente “leva mais um otário”, ao invés de “mais um operário”. Memória discursiva que se impôs malandramente.

O samba “Laranja madura” (1966), de Ataulfo Alves, gravado pelo próprio autor, um dos nossos recortes de trabalho, pelos inúmeros ditos da sabedoria popular, criados e citados no curso da canção, com seus deslocamentos de sentidos, é suporte ideal para que se busque o efeito do pensamento sincopado na obra do compositor. Entende-se que a chamada sabedoria popular, fruto, no mundo do samba, da tradição ancestral negra de se repassar conhecimentos através de axiomas de uso corriqueiro, é um afloramento perfeito para se garimpar a presença da ideologia funcionando no discurso, mesmo ciente de que ela é, sempre, praticamente invisível, pois oculta o funcionamento para produzir efeitos de evidências discursivas.

Como esclarece Chiaretti (2016, p. 198), os provérbios, ditados populares e máximas são manifestações discursivas utilizadas “para enunciar ‘verdades universais’ e, justamente por conta disso, [...] usualmente” tomadas como atemporais. Esse “tipo de discurso” propicia a possibilidade de se “observar a tensão ente identidade/alteridade, paráfrase/polissemia”. Por isso, era uma fórmula bastante utilizada na canção resistente e malandra do mundo do Samba. Vindos da tradição ancestral negra, os ditos, pela sua atemporalidade, eram a maneira adequada de se opor sem se expor. Cabiam bem, por isso, ao samba malandro, por esconderem, em “fórmulas encapsuladas”, que conteriam “resumos historicamente constituídos das experiências e atividades do homem sobre o (no) mundo” (Tfouni⁹⁵, *apud* CHIARETTI, 2016, p. 199), a denúncia da sordidez da existência imediata na pobreza do mundo do Samba, oficialmente largado ao descaso.

Nesse sentido, naquela historicidade, os ditos jogam com o imaginário de um mesmo mundo onde, pelo descompasso de conhecimento entre uns e outros habitantes, provocam dúvidas e questionamentos e pedem a interpretação transversa à provável originalidade instrutiva, atraindo sentidos novos. Isso, porque a “partir da consideração do lugar social dos interlocutores, podemos dizer que os conhecimentos podem ser ‘comuns’ mas não ‘iguais’. Há desigualdade na distribuição dos conhecimentos, não há partilha. Essa desigualdade é jogada na interlocução” (ORLANDI, 2011a, p. 138), o que acontece porque o “falante ‘sabe’ a sua língua mas nem sempre tem o ‘conhecimento’ do seu dizer: o que diz (ou compreende) tem relação com o seu lugar, isto é, com as condições de produção de seu discurso, com a dinâmica de interação que estabelece na ordem social em que ele vive” (Ibid.).

Além das expressões populares, a “maneira gingada” de pensar a existência, no samba de Ataulfo Alves, refletindo sobre as agruras da vida dos habitantes do mundo do Samba, é perceptível, o que faz dele um “sambista malandro” compositor de “sambas-duplex”. Dentre as inúmeras canções de Ataulfo Alves, onde se têm um rico manancial discursivo calcado na filosofia cotidiana da pobreza do samba, este tópico se detém no recorte da letra de “Laranja madura”. Busca entender a memória discursiva, o interdiscurso, que se faz presente no texto por meio de ditos populares, entendendo-se interdiscurso “como a memória que se estrutura pelo esquecimento” (ORLANDI, 2012a, p. 59). Faz-se, nela, uso de ditos, alguns provavelmente fundados pelo próprio Ataulfo (mas retomados do sistema tradicional de ensino de povos africanos), outros costumeiros no mundo do Samba. Afinal, o samba veicula um

⁹⁵ TFOUNI, L. **Letramento e Alfabetização**. São Paulo: Cortez, 2004.

tradicional remanescente das distantes raízes africanas, expressando, por isso, como diz Chiaretti (2016, p. 197), evocando Monteiro⁹⁶, “sabedoria popular”, pois se relaciona com a tradição oral. Trata-se de “uma enunciação [que] se dá por eco de um número ilimitado de enunciações anteriores, de maneira a apagar seu caráter fundamentalmente contingente e relativo” (Grésillon; Maingueneau⁹⁷, *apud* CHIARETTI, 2016, p. 197).

No caso do “samba malandro”, no entanto, a despeito de se buscar no gênero proverbial, ou, como o diz Chiaretti (*Ibid.*, p. 199), no “genérico discursivo”, conceito que é tomado de Tfouni⁹⁸, a estratégia de apresentar um “calcificado” conhecimento da sabedoria popular, se faz por um deslocamento de sentidos, colocando a “verdade universal” a serviço de demonstrar, matreiramente, o ponto de interesse atualizado, no particular imediato. É uma burla típica e intencionada do pensamento sincopado, que faz do samba um manual de aforismos, transversos de sentidos outros, com a intenção de desestabilizar o efeito leitor e provocar indagações diversas. Importante realçar, a despeito de, como se viu, se o sentido sempre pode ser outro, não pode ser qualquer outro: “Se os sentidos são múltiplos não há derivação de sentidos, ao contrário, o que pode haver é a instituição de um deles como dominante” (ORLANDI, 2011a, p. 170).

Há uma aparente administração da textualidade pela função-autor que “constrói uma relação organizada – em termos de discurso – produzindo um efeito imaginário de unidade (com começo, meio, progressão, não contradição e fim)” (ORLANDI, 2012a, p. 65). Investido em tal função, o sujeito sambista malandro, e, naturalmente, Azael Alves, dá certa característica organizacional identitária à sua obra. É onde atua a conexão de pensamentos em torno de um possível sentido dominante, produto da função de autoria.

Na interpretação do que foi enunciado, não se restaura um sentido absoluto, pois “não há um centro, que é o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentido. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são possíveis [...] [mas], em certas condições de produção, há a *dominância* de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo” (ORLANDI, 2011a, p. 144. *Itálicos do original*). Efeito esse que se escora no fato de que o “que existe, é um sentido dominante que se institucionaliza como produto da história: o ‘literal’. No processo que é a interlocução, entretanto, os sentidos se recolocam a cada momento, de forma múltipla e fragmentária” (*Ibid.*). Afastado da função autor, o sujeito perderia o “literal” da enunciação e

⁹⁶ MONTEIRO, Christiane. Provérbios – o poético como instrumento de memória e de transmissão do saber. *Principia*, n. 27, p. 1-32, maio 2014.

⁹⁷ GRÉSILLON, Almuth; MAINGUENEAU, Dominique. Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre. In: *Langages*, 19e année, n° 73. Março 84. Les Plans d'Énonciation. pp. 112-125.

⁹⁸ TFOUNI, Leda Verdiani. *Letramento e Alfabetização*. São Paulo: Cortez, 2004.

a “evidência” de “unidade” da obra, ou seja, enunciaria de maneira desconexa e dispersiva, incoerentemente. O autor é o anseio de direção daquilo que Maingueneau (2017, p. 117) chama de “cena de enunciação”: “o discurso pressupõe certo quadro, definido pelas restrições do gênero, mas deve também gerir esse quadro pela encenação de sua enunciação”.

Apenas por isso é que se pode dizer que há uma unidade discursiva na composição musical de Atilaf Alves, e que essa unidade se vincule ao samba malandro e resistente, mas sob o crivo do sotaque da mineiridade, fazendo uso intencional de ampla possibilidade polissêmica. É o que Orlandi (2012b, p. 79) chama de “vocalização totalizante do sujeito (autor)”, princípio que estabelece “uma relação de dominância de uma formação discursiva sobre as outras, na constituição do texto” (Ibid.), fazendo com que, assim, cada texto tenha peculiar “certa unidade discursiva com que ele se inscreve em um tipo de discurso determinado”. E, aqui, na canção cuja letra serve de recorte ao *corpus* da pesquisa, o tipo discursivo, como se falou anteriormente, proposto por Orlandi, é o tipo lúdico.

“Laranja madura”, portanto, é um recorte que eficiente para mostrar esse jogo entre conceito universal e seu deslize para o particular, realçando-se que o particular, nesse caso, é a vida sofrida do povo do mundo do Samba. É a seguinte, sua letra:

*Você diz que me dá casa e comida
Boa vida e dinheiro pra gastar
O que é que há, minha gente, o que é que há?
Tanta bondade que me faz desconfiar*

*Laranja madura na beira da estrada
Tá bichada Zé ou tem marimbondo no pé*

*Santo que vê muita esmola na sua sacola
Desconfia e não faz milagres não
Gosto de Maria Rosa mas quem me dá prosa é Rosa Maria
Vejam só que confusão*

*Laranja madura na beira da estrada
Tá bichada Zé ou tem marimbondo no pé*

Para a construção de sentidos possíveis, a letra perpassa pelos já mencionados ditos, podendo-se destacar, pela inserção definitiva na linguagem popular, aquele que titula a canção e se tem por ela inaugurado: “Laranja madura na beira da estrada, tá bichada, Zé, ou tem marimbondo no pé”. A inscrição de tal dito na linguagem popular se escora no discurso eterno da desconfiança humana, quando o sujeito se vê confrontado a alguma facilidade fora dos padrões previsíveis de oferecimento. Deslocado seu sentido, se presta a desvelar o discurso da resistência do mundo pobre/negro, cansado do assédio de governantes e outros agentes públicos

que insinuavam aproximações, postando-se à beira da estrada da vida com suas falsas e hipócritas laranjas e prometendo melhorias econômicas e sociais que nunca foram efetivadas.

Outro dito, presente na canção e de grande uso e relevância no elenco da “filosofia” oral popular, harmônico com o primeiro, é aquele que denuncia que “esmola demais, o santo desconfia”, atraído em paráfrase que se desloca, pois, agora, se diz que quando o santo vê muita esmola em sua sacola, desconfia. Em acréscimo, induz a intenção de sentido, apontando que, por isso, “não faz milagres, não”.

O terceiro dito disponibilizado na canção é: “gosto de Maria Rosa, mas quem me dá prosa é Rosa Maria”, jargão que denota o discurso de descontentamento com o real, com a vida real, quando, sempre, se procura a idealização de sonhada utopia, nunca realizada, bastante característica do samba em geral e do samba malandro em particular. A vida utópica, com a qual se sonha, pela “filosofia de botequim”, é a vida apartada da miséria. Ou seja, a vida digna, que nunca é propiciada ao sambista. A idealização da vida utópica que se busca é bastante comum não apenas ao mundo do Samba, mas, em quase toda a canção popular. No entanto, enquanto a canção, em geral aponta para sonhos particulares, o samba malandro os exhibe como resistência à condição de vida em geral.

É importante que se reveja alguns detalhes das condições de produção do texto recortado, observando-se que suas circunstâncias de enunciação (“as condições de produção imediatas” [ORLANDI, 2012a, p. 51]) são vistas, agora, com maiores incertezas, considerando-se não só o longo tempo transcorrido desde a gravação da canção como, ainda, a ampla difusão pública. Afinal, todo enunciado é, no dizer de Pêcheux, citado por Orlandi (2012a, p. 60), “descritível como uma série de pontos de deriva possível oferecendo lugar à interpretação”, pois “todo enunciado está intrinsecamente exposto ao equívoco da língua, sendo, portanto, suscetível de tornar-se outro”.

Tais processos discursivos propiciaram sentidos diversos e deslocados e, naturalmente, os inscreveram na memória discursiva, afastando o texto dos elementos básicos de sua elaboração, e, muito mais, ainda, das formações atraídas pela memória discursiva. Portanto, impõe-se recuperar, na medida do possível, a historicidade que lhe é pertinente. É uma canção do gênero samba chamado de tradicional, composto por sambista que participou ativamente da conformação do gênero e contribuiu para seu deslocamento em busca de um subgênero novo, o samba-canção. Este, incorporou diversas influências musicais românticas atraindo as múltiplas formações discursivas que se referiam a amores mal resolvidos, impossíveis, sofridos, vingativos ou desconstrutores.

A época é a década de 1960, quando a pertinência de tais falas amorosas se justificava não só pela então considerada exaustão do samba, com a busca de novos movimentos estéticos da canção, como pela intensa movimentação política, econômica, social e estética no planeta. Movimentação que afetava o mundo do Samba pelas transformações no campo musical, com o surgimento da bossa-nova, da jovem guarda, e a pressão internacional pela absorção do *rock* e do *pop* americanos, as novas maneiras de execução musical propostas pelos conjuntos de *rock* ingleses, como os Beatles e os Rolling Stones. Contudo, não apenas aqui e não apenas isso, mas, também, turbulências políticas que faziam o mundo inteiro (e não apenas o do Samba) “sambar”: a recente revolução cubana, a, ainda mais recente, tomada do poder pelos militares no Brasil, a instigação aos regimes esquerdistas e comunistas financiada, em âmbito mundial, pela extinta União Soviética, afetando, principalmente, meios sindicais e universitários, o patrocínio de revoluções militaristas nas Américas Central e do Sul, pelo governo norte-americano, os estertores do regime salazarista em Portugal, culminando na Revolução dos Cravos, em 1974; os movimentos estudantis ao redor do globo que já em 1968, desaguaram na grande greve geral na França etc. etc.

No Brasil da época, silêncio e “canja-de-galinha” eram salutares aos habitantes do mundo do Samba. Construções de letras polissêmicas, metafóricas, “filosóficas”, axiomáticas e outras, aparentemente menos engajadas, eram prudentes. O dizer pelos não-ditos era mais sábio; as entrelinhas falavam melhor e de forma mais segura. Não é sem sentido que se diz que o que mais alto falou nas melodias, harmonias e letras da bossa-nova foram as coisas que os bossa-novistas deixaram de explicitar e que fizeram os olhares de todos se voltar para os vazios e perguntarem: “Onde está?”.

Toda essa exterioridade se fazia presente, pela sua potência interdiscursiva e intertextual, mas relocando o artista para um processo de autoria cauteloso, causa da necessidade do discurso predominantemente lúdico, nas artes, de modo geral, e, na canção popular, e no samba, de modo específico. A vocação da arte é romper e, portanto, ser política. Em um sistema autoritário, quando a fala é barrada, impedida de significar, em movimento resistente, a produção artística resiste: “todo o tempo a sociedade e seus sujeitos estão em movimento na história, movimento que, barrado, não significado politicamente, explode em sentidos que estão do outro lado da história” (ORLANDI, 2012c, p. 225), inclusive na resistência do mundo artístico: “Nas condições mais adversas, a arte formula novas possibilidades de laços sociais que fazem com que os sujeitos encontrem outras formas de subjetivação e de individu(aliz)ção” (MASSMANN, 2018, p. 52).

Eram tais as condições de produção da historicidade típica do momento de composição de “Laranja madura”, condições essas que, como exterioridade, incluem “tanto fatores da situação imediata ou situação de enunciação (contexto de situação, no sentido estrito) como os fatores do contexto sócio-histórico, ideológico (que é o contexto de situação, no sentido lato)” (ORLANDI, 2011a, p. 218), que o samba malandro retomava a sua postura de efeito de resistência pela arte, pois “a arte permite que sujeitos e sentidos irrompam produzindo ruídos (ecos) na história” (MASSMANN, 2018, p. 52).

Ataulfo Alves, com raízes firmes no samba tradicional, discípulo distante de Noel Rosa (que, como se viu, cita em inúmeras canções), soube bem apropriar-se do veio composicional da tradição baseada nos “genéricos discursivos”, os ditados populares⁹⁹. Apresentou inúmeros ditos da sabedoria popular e criou muitos outros que, da mesma forma, passaram a compor o discurso reflexivo sobre o cotidiano do povo, retirando “força do uso compartilhado e reiterado [de determinada enunciação] por sujeitos em uma dada formação social, apontando a uma univocidade de sentido” (CHIARETTI, 2016, p. 197).

Ataulfo soube apropriar-se desse manancial e submetê-lo ao funcionamento próprio da canção popular brasileira, deslocando seus sentidos, no mundo do Samba, para a maneira de refletir sobre a vida por meio do samba malandro. Pode-se dizer que, como outros sambistas que praticavam o “pensamento sincopado”, procurava deslocar, intencionalmente, o foco dos sentidos, do texto para os entremeios textuais. Isso, porque dominava, como os outros sambistas malandros também o faziam, conscientemente ou não, o processo de indução de leitura de sentidos outros: “os sentidos que podem ser lidos, então, em um texto não estão necessariamente ali, nele. O(s) sentido(s) de um texto passa(m) pela relação dele com outros textos” (ORLANDI, 2012b., p. 13).

Como já dito, Ataulfo era negro e de origem pobre. No Rio de Janeiro, onde se instalou a partir dos dezoito anos de idade, em 1927, conviveu com os grandes mestres fundadores do samba, principalmente do “samba de sambar do Estácio” (SOARES et al., 1977, p. 3), e, por isso, bebeu diretamente da fonte da tradição que alimentava o samba. Essa era a sua posição na sociedade. De dentro da situação que se lhe apresentava, portanto, o sambista significava e se significava, como detentor da linguagem malandra que contestava e resistia. Isso, até porque “todo falante e todo ouvinte ocupa um lugar na sociedade, e isso faz parte da significação” (ORLANDI, 2012b, p. 22).

⁹⁹ Como aponta o antropólogo Muniz Sodré (1998, p. 44-45), a transmissão de conhecimento por meio de ditos de sabedoria popular é forma tradicional de ensino e aconselhamento dos povos negros.

Esse quadro é de importância à concepção das formações discursivas nas quais se insere a canção analisada e as formações ideológicas que, por elas, refletiam-se no imaginário popular. A posição-sujeito, na qual foi ideologicamente interpelado como compositor, é a do cancionista popular negro e pobre, afetado pela tradição de suas próprias raízes, em certa região rural de Minas Gerais, e instigado, de um lado, a criticar com severidade as mazelas do cotidiano injusto e, de outro, a silenciar-se e acautelar-se face ao momento político e às transformações estéticas que despontavam então. A possível influente mineiridade de Ataulfo fazia dele um esquivo e cauteloso compositor, dotado de uma malandragem típica, que pisava forte, mas não deixava rastros (ou, ao contrário, sob outro ângulo, talvez mais adequado ao samba malandro, pisava “de manso”, deixando rastros fortes). Negociava com ambos os lados do jogo do poder: oprimidos e poder. Ou, nas palavras da canção popular, fixadas pouco mais tarde, em 1974¹⁰⁰, por Raul Seixas, “Quando se quer entrar/ Num buraco de rato / De rato você tem que transar”, ou, ainda, “pra aprender o jogo dos ratos / Transou com Deus e com o lobisomem”. Habilidade fundamental ao filósofo de botequim.

Trata-se da “relação de forças no discurso”. A tensão que advém do jogo constituído pelas regras que nascem da historicidade, da formação social, onde o discurso acontece. Ou seja,

Os mecanismos de qualquer formação social têm regras de projeção que estabelecem a relação entre situações concretas e as representações (posições) dessas situações no interior do discurso: são as formações imaginárias. O lugar assim compreendido, enquanto espaço de representações sociais, é constitutivo das significações. Tecnicamente, é o que se chama relação de forças no discurso (ORLANDI, 2012b, p. 22).

Não apenas isso, Ataulfo tinha importante papel na política de distribuição de direitos autorais, pela qual batalhava¹⁰¹; era um músico bem-sucedido em sua arte, com o nome já canonizado, seja como intérprete, seja como compositor. A ele, não interessava debates constrangedores. Como bom mineiro, profissional responsável, líder classista e participante de políticas públicas visando integrar os compositores no mercado de trabalho da canção, preferiu manter-se neutro, “em cima do muro”, como se diz em bom “mineirês”, “comendo pelas beiradas”. Por isso, o uso de construções simbólicas, metafóricas, polissêmicas bem lhe servia em suas composições. E ditos populares eram um bom caminho nessa seara.

¹⁰⁰ Versos da canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, do álbum *Gita*.

¹⁰¹ Como já foi dito, era Presidente da Associação de Direitos Autorais Fonomecânicos.

Por si só, a composição com tendência metafórica relevante dos genéricos discursivos, propõe a possibilidade dos muitos sentidos e, em consequência, deixa entrever a constituição ideológica do pensador sincopado, o filósofo de botequim, resultado da malandragem no Samba, pois estes “genéricos discursivos, ao produzirem evidências, se configuram como lugares de observação do funcionamento ideológico, que naturaliza e sedimenta sentidos por meio da generalização” (CHIARETTI, 2016, p. 200). Ademais, caracterizam-se pelo apelo metafórico, e “justamente por ser metafórico, seus termos podem ser substituídos por outros, apontando para diferentes direções de sentido” (Ibid., p. 205-206).

Vale lembrar que a ideologia subjaz ao discurso, como efeito que o constitui, mas que não se mostra senão por meio dele, o que a impede de ser mirada diretamente. Ela está em todas as ações do homem, da linguagem à fala ou a qualquer outra forma de expressão que admita ser interpretada, e não há, por isso, como descartá-la de relações humanas, já que são, todas, interpretáveis. Portanto, não pode ser “desmascarada” aqui ou “exibida” acolá, porque é ela o aqui e o acolá o tempo todo, infinita e indefinidamente: só pode ser achada por maneiras indiretas, em seus reflexos: a memória discursiva (os pré-constituídos, os já-ditos, os interdiscursos), o silêncio (os lapsos, os não-ditos, o silenciado), as pontuações, as paráfrases, as polissemias e os deslocamentos de sentido.

Como a canção em foco é em grande parte baseada em ditos populares, portanto, desde daí possibilitando sentidos múltiplos, percebe-se que a ideologia aflora de uma maneira quase natural nas possibilidades primordialmente metafóricas, pelos sentidos que “passam pela fresta”. “Laranja madura”, que é o título e as palavras iniciais do primeiro verso da canção, busca, na memória discursiva, várias posições e situações já consolidadas para o falante/ouvinte de português, restringindo-se, para nosso caso, para o falante/ouvinte brasileiro.

Ao serem ditas essas palavras, em qualquer lugar do país, tanto o enunciador invoca certa universalidade de sentidos, como praticamente a totalidade dos enunciatários a retoma, cada um lendo-as (interpretando-as) segundo a própria historicidade. Isso, sem que se precise questionar ou ir a qualquer dicionário para saber o que é uma laranja madura. A definição, o conceito, a imagem, as sensações táteis, palatáveis, olfativas, visuais já estão prontas na memória discursiva.

Por trás de uma simples dupla de palavras, há todo um universo de informações, leituras e interpretações já anteriormente construídas partilhadas pelo chamado conhecimento, ou senso, “comum”. São os “já-ditos” (e, naturalmente “já-assimilados” pela força aglutinante da ideologia em funcionamento, que retomam o caminho discursivo pela recente enunciação).

Tais “já-ditos” são a matéria prima do que, em instância analítica discursiva, é o “pré-construído”, aquela informação que vagueia pela nuvem ideológica, por meio de formações discursivas adotadas, no geral, como verdade concreta, imune a contestações, e que é acessada sob a forma de interdiscurso para completar o vazio do texto em razão da insuficiência e falha da língua que não pode constituir, por si só, o próprio objeto pensado. A língua, como um símbolo, atrai para o dizível toda a história agregada em torno da palavra permitindo que possa ela ser interpretada e produza sentidos. Tal “falha” da língua é

a condição formal de um efeito de sentido cuja causa material se assenta, de fato, na relação dissimétrica por discrepância entre dois “domínios de pensamento”, de modo que um elemento de um domínio irrompe num elemento do outro sob a forma do que chamamos “pré-construído”, isto é, *como se esse elemento já se encontrasse aí* (PÊCHEUX, 1995, p. 99. Destaques do original).

O termo, como informa Pêcheux, foi proposto por Paul Henry para designar “o que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente, em oposição ao que é ‘construído’ pelo enunciado” (Ibid.).

Vê-se, assim, que o pré-construído já precede o discurso atual, identificando o objeto do pensamento por formações discursivas anteriores, inseridas na memória discursiva, provocando a dupla certeza: “vejo o que vejo” e “sabe-se o que se sabe”, pela evidência no mecanismo de “identificação do objeto”. Pêcheux (Ibid., p. 101) acrescenta: “Essa dupla tautologia – eu vejo o que vejo/sabe-se o que se sabe – é, poderíamos dizer, o fundamento aparente da indentificação [*sic*] da ‘coisa’ e também do sujeito que a vê, que fala dela ou que pensa nela – o real como conjunto das coisas e o sujeito, único no seu nome próprio”. É por meio da Ideologia que esse processo funciona, como reconhece, ainda, Pêcheux (1995, p. 159):

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

Na inútil tentativa da estabilidade parafrástica do enunciado, na repetição, o sentido de laranja madura vai trazer sentidos derivados, ou deslocados, pela função polissêmica e metafórica natural de qualquer discurso. Isso, porque

De forma geral, podemos dizer que a atribuição de sentidos a um texto pode variar amplamente desde o que denominamos *leitura parafrástica*, que se caracteriza pelo reconhecimento (reprodução) de um sentido que se supõe ser o do texto (dado pelo autor), e o que denominamos *leitura polissêmica*, que se define pela atribuição de múltiplos sentidos ao texto (ORLANDI, 2012b, p. 14. Itálicos do original).

Laranja madura pode, por exemplo derivar para: coisa boa e adequada a consumo do cidadão que precisa de boa nutrição; ou coisa que dá prazer, atija o desejo pelo simples apelo visual etc. etc. Tais sentidos derivados podem ser (e serão), sempre, muitos e outros. Pelo natural do processo discursivo, ao se tentar parafrasear, o sentido vai se deslocando e, pelo efeito de sua contraparte indissociável, a metaforização, vai-se derivando para outros sentidos plausíveis e possíveis e pode, por isso, chegar a deslocamentos de grande amplitude.

Por exemplo, em suas múltiplas derivas “laranja” atinge o sentido de pessoa que assume autoria de coisas de terceiros, para encobrir o verdadeiro autor e por orientação deste. Por derivas outras de sentidos outros e de palavras outras, o “testa-de-ferro”. Ou, também “laranja” deriva para o sentido de mulher, no vulgo “apetecível”, “gostosa”, “dadivosa”, que se presta a ser “sugada” ao máximo nos prazeres que concede por um parceiro sexual que, depois, a descarta, como bagaço inútil. No primeiro caso, se a laranja é “madura”, indica que o interposto autor é experiente em se dar como titular de coisas alheias, geralmente para obter grandes rendimentos de forma duvidosamente lícita ou, mesmo, descaradamente ilícita. No segundo caso, que a mulher se presta a ser usada como objeto sexual de muitas formas e em múltiplas situações, de maneira consciente e profissional.

Uma equivalência direta entre a fruta e o homem interposto ou a mulher permissiva, no entanto, parece uma absoluta sandice. Uma impossibilidade total. Não fossem as pontes entre palavras e sentidos que os processos parafrásticos e metafóricos possibilitam em seu jogo constante e longo processo de reformulação e de retroalimentação.

No amplo movimento de deslocamento dos sentidos, chegou-se a associar a “laranja madura” ao discurso de abusos comuns, pelos poderes governantes, em épocas de regimes autoritários (diz-se que se faz uma coisa para benefício, mas, na verdade, o que se faz é outra, que, na realidade acaba trazendo consequências indesejadas ao governado, até mesmo prejudicando-o: demonstração da ideologia “em-si”, termo utilizado por Zizek, em funcionamento). Tais derivas continuariam sendo encontradas fartamente, se continuássemos em nosso exercício. Não é sem razão que há uso farto de provérbios e máximas na canção, pois “apesar de trabalharem na direção de um fechamento de sentido, os provérbios e máximas,

justamente por seu caráter genérico e metafórico podem ser interpretados de modos distintos” (CHIARETTI, 2016, p. 206), o que bem atende à intenção do sambista malandro.

O deslocamento é produto da possibilidade metafórica do discurso, quando, em jogo permanente, afeta e é afetada pela qualidade parafrástica. Já se disse antes, que não existe reprodução de qualquer sentido; o sentido absoluto, perfeito, é mera utopia. Esbarra-se, portanto, sempre no fato de “que o dizer é aberto. É só por ilusão que se pensa poder dar a ‘palavra final’” (ORLANDI, 2004, p. 11). Isso nos leva a que não existe paráfrase perfeita, mas um trabalho conjunto que nasce do jogo entre paráfrase e metáfora, fundantes do discurso, que sempre produzirá algum deslocamento.

Como toda enunciação é discursiva e, portanto, ideológica, e é enunciada por um sujeito interpelado, sua vocação é a de produzir sentidos. Alguns podem ser desejados, outros permanecerão ocultos, ou inacessíveis, e ainda outros advirão da interpretação do leitor-ouvinte. É, portanto, potencialidade interpretativa, passiva de múltiplos sentidos, desejados ou não, e de interpretações antagônicas. Observe-se que, ao se constituir sujeito, pela interpelação ideológica, o enunciador toma – automática e instantaneamente – por empréstimo “imagens” que tentam significar as práticas discursivas que articula, mas o sujeito padece das naturais deficiências linguísticas e sofre influência das inserções de elementos interdiscursivos, pré-constituídos, fora de sua “alçada” de acesso (o pré-construído, que lhe é invisível, e fatores inconscientes, por exemplo). Esse descompasso é preenchido pela qualidade metafórica do discurso, de todo discurso e, conseqüentemente, de todas as enunciações e textos.

Para a época em que a canção, cujo recorte se põe sob análise, foi composta, na esfera da arte e dos discursos de resistência ao regime governamental militar e autoritário, todas as palavras terminadas em “dura”, conduziam derivações de sentidos para “ditadura”. Derivava, por isso, também, para o nome dado à polícia militar ou aos comandos “civis” de caça a comunistas e guerrilheiros. Geralmente encabeçados por agentes da polícia civil, tais comandos, pela coerção, sustentavam o discurso oficial. Basta lembrar a canção “Acorda amor”, de Chico Buarque, composta sob o duplo pseudônimo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, gravada pelo autor no álbum *Sinal Fechado* (1974), em que o narrador, invertendo a lógica do cidadão atormentado por delinquente que clama pela polícia, demonstra ser um cidadão atormentado pela polícia, clamando pelo ladrão (coisas típicas do discurso malandro):

*Acorda amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição*

*Era a “dura”, numa muito escura viatura
minha nossa santa criatura
chame, chame, chame, chame o ladrão*

Nesse viés, destacada de “laranja”, “má-dura” desloca o sentido para policiamento prejudicial, truculento, violento, opressivo, desrespeitoso ao cidadão, principalmente aos artistas; polícia ou policiamento severos, agindo em abuso de autoridade. Ou seja, a “dura” que não era boa, mas sim má (aliás, só o fato de ser “dura”, ou seja rígida, severa, consistente, maciça, atrai o sentido de contundente, danosa, agressiva – veja-se, a propósito, o termo, aplicado insistentemente aos policiamentos e ao exército naquele momento: “linha dura”).

Como, pela AD, procura-se “tratar dos processos de constituição do fenômeno linguístico e não meramente do seu produto” (ORLANDI, 2012b, p. 20), o que importa é o processo de “interação [como a linguagem é considerada] vista [...] na perspectiva em que se define a relação necessária entre homem e realidade natural e social” (Ibid., p. 21), abrindo-se aos sentidos possíveis, ao invés de aos prováveis, muitos outros sentidos poderiam ser lembrados na esteira das duas singelas palavras “laranja” e “madura” (esta adjetivando aquela). No entanto, e pelas mesmas possibilidades discursivas, passemos às palavras seguintes: “na beira da estrada”. Estrada desperta sentidos (pela multiplicidade de já-ditos, antes exemplificados) de “local de trânsito público”, “leito de via carroçável”, “via de acesso”, “espaço de trânsito fácil e acesso direto e rápido”, “caminho apto a ser percorrido em busca de determinado destino” etc. Sua “beira”, de imediato, lembra: “faixa por onde transitam pedestres”, “área apropriada e segura para transeuntes”, “faixa por onde se transita para evitar riscos da estrada principal (atropelamentos, danos físicos e materiais, morte etc.)”. Na deriva dos sentidos, beira de estrada lembra “trânsito cauteloso”, “andar fora do leito principal da estrada”, “lugar onde acontecem coisas, enquanto o trânsito da história corre normalmente”, caminho marginal, fora-da-lei ou da normalidade institucional, desvio de conduta etc.

E, ainda, trilha de caminho menos exposta ou exibida que a estrada, menos visível, ponto de fuga dos riscos da estrada, fácil acesso, acesso mais seguro, mais protegido etc. Também, trilha adequada para se colocar obstáculos ou criar pontos de vigia, lugar marginal, fora da zona habitual e adequada de rolamento, opção de deriva, de desvio, sentido oblíquo, fora do esperado, lugar de simulação e de ocultamento dissimulado etc.

“Tá bichada, Zé, ou tem maribondo no pé”, lembra fruta estragada, podre, imprópria ao consumo ou impedida pelo risco do ataque de maribondos (maribondos fazem ninhos em árvores, inclusive em laranjeiras; picadas de maribondos são doloridas e perigosas; não valem

o risco de se tentar pegar a fruta, mesmo que ela, por seu grau de maturação e doçura desperte grande desejo). Nos inúmeros deslizes de sentidos podemos encontrar: “coisa atrativa e desejável”, mas perigosa e arriscada ou para vigilância estreita, coisa vigiada, armadilha, coisa perigosa; coisa com defeito, motivo de desconfiança, que pede cautela ou afastamento.

A palavra “bichada” atrai sentido de qualidade ruim, inadequada ao consumo; produto doente que não merece confiança e não vale a pena. “Marimbondo” atrai o sentido de vigia, perigo oculto, censura, armadilha. “Zé”, é um nome que generaliza o pobre, o malandro, o ordinário, o indivíduo coletivo perdido no mundo da pobreza, como se vê em “zé-pelintra”, “zé-ninguém”, “zé-povinho”, “zé-mané”, “zé-migué” e outros. Há uma grande variedade de pessoas de origem humilde com o nome de José, por isso, por ser José um nome comum, atribui-se pejorativamente a ele uma qualidade que lembra a pobreza e a malandragem (coisas típicas do mundo do Samba).

Isoladamente, o sentido de “laranja bichada” pode ser de “laranja” (pessoa interposta) desmascarado e não confiável, que não soube ocultar o verdadeiro proprietário ou autor, ou não “honrou” a confiança dele e o trapaceou. Algumas relações de sentido que se podem extrair ainda de “bichada”: bichos estragam frutos – bichos metafóricos, estragam coisas da vida. Pelo senso comum, ou seja, no dizer cotidiano, se se usa a figura de algo bichado, remete-se ao sentido de condições precárias ou sem valor algum.

Por outro lado, o risco representado por marimbondos agressivos pode se relacionar ao risco de se vulnerar a incolumidade de alguém. É sabido que certas espécies de marimbondo têm o hábito de fazer ninhos em árvores. Marimbondo atrai o sentido de perigo, de situação perigosa e arriscada, emboscada, que é lembrada ante a voracidade e violência de certos animais, inclusive marimbondos.

No próximo verso, “Você diz que me dá casa e comida”, podemos destacar os seguintes sentidos: “você” é o outro, o próximo, certo interlocutor indeterminado na canção. “Diz”: fala a esmo; expõe, sem conhecimento do que se está dizendo; fala de comprovação duvidosa, enunciação. “Me dá casa e comida”: provê o básico, mínimo necessário, abrigo e alimentação, lugar para permanecer e sobreviver. No relacionamento a dois, na historicidade da canção, predominava a ideologia de que, ao homem, cabia a manutenção da família. O discurso sobre dar casa e comida remetia à manutenção básica, que o “chefe do lar” dava à “dona de casa”, ou seja, lar e sustento, ainda que humildes.

O “diz” remete, ainda, a um já-dito, que se fez memória, a um saber discursivo pretérito que se refere à obrigação de um parceiro sustentar o outro. Ou seja, quando alguém “diz” que

dá “casa e comida”, pretende obter um sentido que confirma estar tratando da pessoa que foi admoestada (no caso da canção, o narrador). É mais uma demonstração da língua flagrada como “lugar material em que se realizam os efeitos de sentidos” (ORLANDI, 2012a, p. 83). Lugar em que se dá ao atual o sentido de outro discurso, anterior, já materializado, que motiva o discurso que ora se examina.

Nos movimentos dos sentidos, dada à maneira como a letra foi textualizada, pode-se observar o efeito sincopado do pensamento que, por determinado grau de ironia, desperta sentidos de obstrução, impedimento de ação; engano, falácia, mentira; estagnação forçada; silenciamento quanto à necessidade de o narrador se movimentar para adquirir bens básicos adequados ao atendimento dos anseios impositivos ao ser humano (casa e comida – sustento – em troca de permanecer inerte, calado); cerceamento, portanto, e impedimento, que, em linguagem popular poderiam ser: compra da liberdade, “cala-boca”, propina.

Em seguida, temos o verso “boa vida e dinheiro pra gastar”. Os sentidos imediatos que são retomados se referem a uma vida tranquila, com algum dinheiro excedente à manutenção habitual, ou seja, alguma sobra. No mundo do Samba não havia como se falar em altas somas de dinheiro, assim como a “boa vida” era, discursivamente, apenas a manutenção básica de sobrevivência. Portanto, dinheiro para gastar deveria ser apenas provimento suficiente para as necessidades básicas, eventualmente com alguma fartura, ainda que singela.

Como se viu quando da análise da canção “Ai, que saudades da Amélia”, quando o narrador acusava a parceira atual de fazer muitas exigências e querer tudo o que visse, pela própria lógica das condições de vida do meio social esse “tudo” seria apenas o “necessário”. Assim, “boa vida e dinheiro pra gastar” equivaleria a manutenção eficiente e suficiente do viver banal.

O discurso da malandragem, no mundo do Samba, carrega o sentido da enunciação para: onde tem dinheiro, ainda que seja o mero suficiente, principalmente vindo de fontes externas que escapam à necessidade de se ter que trabalhar, há boa vida. Portanto, se o dinheiro vem fácil, sem necessidades de se “engatar num trampo”, presente está a boa vida; com boa vida e dinheiro, não se tem de que reclamar. Tem-se, por isso, derivas de sentidos quando se coloca a malandragem do Samba a serviço do pensamento sincopado, que, lembremos, faz críticas sociais, políticas e econômicas. Assim, se se tem boa vida e dinheiro “pra” gastar não há motivos para reclamar, o que significa que há o suficiente para calar-se.

Quem não pode falar, cala-se, mas, por outro lado, enuncia pelo silêncio. O sentido do discurso desloca do mundo ordinário da malandragem, do homem que vive às custas de uma

determinada mulher mantenedora (ou, vice-versa) para a crítica política em época de regime autoritário, que proibia falar. Portanto, há uma denúncia contra a tentativa de manter o sujeito quieto, acomodado, em obediência servil, segundo o tradicional discurso do “pão-e-circo”. Com isso, com o suprimento básico das necessidades, mantém-se o narrador sob circunscrição territorial e/ou mental: sem movimentos e sem questionamentos. “Dinheiro pra gastar” retrata oferecimento apenas de gozo básico, material, suficiente, sem quaisquer bases intelectuais, responsabilidades críticas ou instrução adequada a despertar a consciência questionadora. É um “cala-a-boca” econômico, uma maneira bastante comum, e muitas vezes corrupta, de se comprar o silêncio de outrem.

Temos, no verso seguinte: “o que é que há, minha gente, o que é que há?”, um questionamento de resistência e rebeldia. Até mesmo, de indignação. Note-se que onde há rebeldia, há resistência, e onde há resistência está funcionando o policiamento do sentido, ou seja, a política do silêncio, consequência do silenciamento imposto por censura (ORLANDI, 2015b, p. 102). “O quê que há, minha gente?” pode ser parafraseado por “ei, todos vocês, o que está acontecendo?”, ou “digam-me, todos, por que isso está acontecendo?”.

Observe-se que “minha gente” é um termo que generaliza o povo, despersonalizando-o. É a massa do conjunto das pessoas, indivíduos assujeitados, que se reúne em um todo informe e não pessoal, partilhando ideologias similares, como se fosse um único, imensurável e indistinguível sujeito, o popularmente chamado de “todo-mundo”. E, se, como se diz na sabedoria popular, “a voz do povo é a voz de Deus”, o “povo” deve perceber que há algo errado na situação do narrador. Observa-se, portanto, que, de uma contrariedade às exigências de um(a) parceiro(a) que trabalha para submeter o narrador às suas exigências, possivelmente amorosas e ciumentas, há um deslocamento de sentidos para resistência, para indignação e inconformismo com a situação, certa discordância resistente e rebelde.

A repetição da frase “o que é que há?”, reitera a resistência, apontando para a desconfiança de que as coisas estão erradas, ou, no dizer popular, para sentidos que são ressignificados a partir de termos como “aí tem coisa!” ou “qual é a sua?”. No entanto, a coisa errada está fácil de se ver, mas “vocês (minha gente) não veem?”, “vocês querem me enganar ou me manter em engano?”, “o que está acontecendo, de verdade?”, “pensam que não estou vendo?”, “consideram-me otário?”.

O próximo verso, “tanta bondade que me faz desconfiar”, reforça, explicitamente, a desconfiança: tudo está tão bom que beira uma maneira inconcebível de estar, pois não existe no real do mundo do Samba a bondade pura e, mais ainda, em excesso. Portanto, percebe e

questiona o narrador “isso não é normal”, “não posso aceitar isso como normal”, “isso não existe”, “não posso crer que exista”, “se está sendo oferecido, mas não pode existir, então, como consequência, alguma coisa está errada”. A partir de tal indignada resistência, o narrador derivaria os sentidos de sua oposição para sentidos outros, como muita bondade faz presumir interesses nem tão legítimos assim, por trás da ação. Ou, ainda, se a bondade é exagerada, o normal é desconfiar, ou é hora de desconfiar.

A letra da canção continua: “Santo que vê muita esmola na sua sacola / Desconfia e não faz milagres, não”. Ora, muita esmola atrai desconfiança. Por que há excesso na oferenda? Isso indica que se está recebendo mais benefícios do que o merecido. Todo excesso consciente é causa natural de desconfiança e a desconfiança manipula o silêncio e ativa a resistência. Pretende-se obstar o efeito desejado pelo doador. Atrai sentidos como: “você não me engana”; “há alguma coisa errada em tudo isso”; “você quer me enredar com seus argumentos”; “você quer me silenciar, me paralisar, me impedir de fazer alguma outra coisa”; “estou percebendo seu jogo”, “você não vai me conduzir para onde quer”, “vou reagir”.

Há, a seu turno, memória discursiva trazida dos ditos de sabedoria popular, como aqueles que dizem que “quando a esmola é demais, o santo desconfia” ou que “não há almoço de graça”. Nesse aspecto, a resistência se bate contra a possível exigência de compensação do favor. Afinal, “se estou recebendo muito, terei que fazer alguma coisa para pagar o benefício excessivo”, já que nada é de graça e tudo o que todo o mundo faz em excesso é em busca de alguma retribuição extra.

O próximo verso é lançado, mais uma vez, como axioma: “gosto de Maria Rosa, mas quem me dá prosa é Rosa Maria”. Os sentidos atraídos pelo dito são na direção de que coisas distantes ou contrárias daquelas que nos são possíveis, são as que nos agradariam. O desejo busca outra satisfação, alçada à condição de utopia, mas se contenta com o possível. Essa a eterna condenação universal do ser humano: sempre desejar algo perfeito, inatingível, perdido no reino da utopia, tendo que se contentar com o que se pode alcançar, no reino da realidade.

O prazer perfeito é uma meta a nunca ser alcançada; por isso, substituído pelo prazer possível: “o que me é oferecido (Rosa Maria) não me dá o prazer que o objeto de meu desejo (Maria Rosa) me daria”; “não é isso que eu quero, meu desejo é outro, mas o que eu quero é (está) inacessível”. Nem sempre se pode ter o que se quer: “o que eu quero, não tenho; o que eu tenho, aceito porque é o que eu posso ter agora”. Ou seja, o prazer, “prosa”, é o arremedo do prazer absoluto, aquele único acessível, este, utópico: “o que posso ter, não é o que eu quero ter”.

Como curiosidade, pode-se ver que “prosa” faz sentido como comunicação simples, conversa básica, ou “conversa fiada”, mas, também como discurso, debate, relação dialógica, enunciação, ofensa, não se esquecendo de que é, também, uma maneira literária de textualização. Portanto, prostrar, escrever em prosa, contar prosa (para se gabar ou para ofender), ou qualquer outra maneira de ressignificar sentidos em “prosa”, será sempre uma ação discursiva e, como consequência, ideológica. Por outro lado, é interessante notar que o topônimo Maria pode ser relacionado à figura divina da Virgem, a Grande-Mãe do Deus homem, a Nossa Senhora dos cristãos católicos romanos, enquanto rosa lembra a flor, mas, também, espinhos, dor, coroa de flor, coroa de espinhos, a par de ser símbolo de amor, de beleza, de perfume.

O próximo verso “vejam só que confusão”, demonstra que o narrador se encontra em uma situação indecisa. Aponta para a contradição constitutiva do sujeito e da linguagem: “as coisas estão confusas, não sei o que fazer, não consigo entender”. No entanto, “sei que a ‘prosa’ não é a que eu quero, mas vou ter problemas se não a aceitar”. “Vejam” aponta, novamente, para sujeitos indeterminados: o geral, o não-identificado, todos, todo o mundo, meu povo, minha gente: “vocês todos, percebam como estou enredado e confuso, como sou obrigado a aceitar o que acontece”.

O verso atrai vasta memória discursiva, podendo lembrar-se aqui de alguns já-ditos consolidados na memória popular e, portanto, também produzindo sentidos no mundo do Samba: “relações amorosas são confusas”; “quando alguém se mete onde não gostaria de se meter, a coisa fica confusa”; “é mais seguro amar-se o que se tem, do que arriscar-se a ter o que se ama e perder o que se tem”; “é melhor um pássaro na mão, que dois voando”.

Claro que, além dos efeitos de sentido possíveis e apontados, muitos outros podem ser obtidos do texto em análise. As boas letras de canções, assim como os bons poemas, são polissêmicas, metafóricas. O que caracterizava o samba valoroso da época era, exatamente, a multiplicidades de sentidos que se podiam extrair do discurso que veiculava. Foram as inúmeras formas de emprateirar, ou montar, ou deixar margem a se extrair sentidos, ocultando-os sob uma superfície de entendimento singelo e aparentemente claro, que deram possibilidade a se pensar na filosofia de botequim, fruto do pensamento sincopado, aquilo que Gilberto Vasconcellos (1977, p. 69) chamou de “linguagem da fresta”, atraindo a metáfora criada por Caetano Veloso no samba a que já me referi, “Festa imodesta”, e o que acabou sendo denominado de “samba-duplex”, pelo jornalista Mário Prata e por Chico Buarque, na entrevista concedida por este, usando o pseudônimo de Julinho da Adelaide, àquele (PRATA, 1974).

Trata-se de mecanismo similar àquele conhecido como “teoria do iceberg de Hemingway” (PIGLIA, 2004, p. 91), em que o lastro oculto – potências discursivas – do fazer literário acaba por suplantar, em muito, a pequena parte emersa. Essa indefinição dos sentidos silenciados no discurso aparente, aplicadas ao samba, foi o rico filão inaugurado por Noel Rosa e do qual se aproveitou, entre outros, o mineiro Ataulfo Alves.

O mundo do Samba sempre esteve às turras com o sistema legal e oficial de governo, desde antes do período da abolição ou da proclamação da república, situação que persistiu e voltou a atormentá-lo no regime de exceção do governo militar pós 1964 no Brasil. No que pese declinarem-se sentidos “ocultos” na materialização discursiva de “Laranja madura”, que podem ser extraídos de condições de enunciação próprias de tal regime político, tem-se que levar em conta que outras certamente teriam advindo das más condições de vida desde sempre impostas ao ambiente do sambista.

Na verdade – o que é fácil de se constatar por singela pesquisa nas cartas políticas que regeram o período de tempo do Brasil república (pós 1889 até nossos dias¹⁰²), a liberdade “plena” de expressão nunca existiu. Aliás, tal plenitude de liberdade expressiva é utópica, já que sempre é preciso silenciar alguma coisa para falar outra e sempre existirão procedimentos censores, baseados nesta ou naquela formação ideológica, interessados em calar certas coisas e trabalhando continuamente para calá-las (por força de autoritarismo, de persuasão, por convenções e contratos, em respeito à autoridade hierárquica, religiosa ou familiar, pelo poder econômico etc.). Mesmo assim, uma flexibilização do dizer, uma possibilidade mais ampla de

¹⁰² A primeira constituição republicana do Brasil foi a “Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24/02/1891”, que garantia a liberdade de expressão do pensamento em tribuna ou em imprensa, mas não nos meios artísticos (art. 72, § 12). Em 1929, houve severa mudança constitucional por Emenda, mas esse dispositivo foi mantido íntegro. Já no governo Vargas foi promulgada, em julho de 1934, nova “Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil”, que excluía taxativamente a liberdade de expressão dos “espetáculos e diversão pública” e, ainda, não tolerava (na liberdade de expressão de outros setores) “propaganda, de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política ou social” (art. 113, item 9). A Constituição de novembro de 1937, em seu art. 122, item 15, em seus três incisos, previa uma série de possibilidades de atos de censura, desde que motivados para “garantir a paz, a ordem e a segurança pública”, passando por “impedir manifestações contrárias à moralidade pública” e chegando a “proteção do interesse público, bem-estar do povo e segurança do Estado”. Nas Constituições de setembro de 1946, e de janeiro de 1967, foram retomadas as disposições da Constituição de 1934 (art. 141, § 5.º e art. 150, § 8.º, respectivamente). A Emenda Constitucional n.º 1, de outubro de 1969, também repetiu esse dispositivo (art. 153, 8.º). Isso, sem se esquecer que, desde 1934, previa-se censura ampla em caso de declaração de estado de sítio, e algumas previam o poder de a União “prover a censura de diversões públicas”. Informações obtidas no Portal da Legislação do Governo Federal. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/constituicoes-antiores-1>>. Acesso em: set. 2013.

falar, só se diz ter sido estabelecida apenas a partir da Constituição da República Federativa do Brasil promulgada em 1988¹⁰³, já na hoje denominada “Nova República”¹⁰⁴.

Os governos anteriores sempre foram opressores e censores (além de terem cometido uma série enorme de ignominiosas ações de proteção e beneficiamento a certas camadas e de ignorância e opressão a outras)¹⁰⁵. Basta que se veja que, apenas após a tomada, por armas, do governo, com a posse de Getúlio Vargas, em 1930, e a subida, ao cargo de chefe do executivo municipal da capital federal, do tenente civil Pedro Ernesto (de 1930 a 1936), é que se decidiu, firmemente, incluir, na cidadania brasileira, os negros e outros pobres, confinados a guetos e morros (FERNANDES, 2001, p. 94-102). As mulheres ganharam o direito a votar em 1932¹⁰⁶. Os maiores de 18 e menores de 21 anos só foram admitidos ao voto pela Constituição de 1934¹⁰⁷. Os analfabetos – e grande parte dos negros e outros pobres da região do samba o eram (muitos ainda o são) – só tiveram direito a voto após a promulgação da Emenda Constitucional nº 25, de 15 de maio de 1985¹⁰⁸.

No entanto, o governo Getúlio Vargas, sob cuja batuta se iniciou o movimento de criação da identidade do povo brasileiro e de acesso generalizado à cidadania, foi um dos mais opressores do país. Com absurda censura às manifestações artísticas em geral, por meio, inicialmente, do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e, posteriormente, na ditadura do Estado Novo, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).¹⁰⁹ Exemplos disso ficaram bem marcados na prisão de Jorge Amado e Luiz Carlos Prestes, em 1936, além de muitos casos relatados de tortura e desaparecimentos (Olga Benari, companheira de Prestes, foi um dos casos que marcaram a memória nacional), e sem se falar na já antes mencionada

¹⁰³ Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: set. 2013.

¹⁰⁴ Instaurada com o fim do regime militar e a assunção à chefia da administração política do Brasil do Presidente Civil José Sarney, em 1985; conceito ainda vigente.

¹⁰⁵ Veja, a propósito, SOUZA, 2003.

¹⁰⁶ Decreto 21.076, de 24/02/1932, assinado por Getúlio Vargas, que, em seu artigo 2.º, previa: “É eleitor o cidadão maior de 21 anos, sem distinção de sexo, alistado na forma deste Código”.

¹⁰⁷ Arts. 108, 109.

¹⁰⁸ Art. 147, § 4.º, regulamentado pelo art. 18 da Lei 7.332, de 1º de junho de 1985. Os analfabetos, que tiveram direito a voto durante longo período da colonização e do Império, através do “voto de cochicho”, perderam tal direito oito anos antes da proclamação da república. “A Lei Saraiva (Decreto nº 3.029, de 9 de janeiro de 1881) retirou dos analfabetos a possibilidade de voto, ao estabelecer o chamado ‘censo literário’, proposto por Rui Barbosa, que exigiu do eleitor o saber ler e escrever corretamente”. Só retomaram o direito a voto em 1985. Dados obtidos no portal do TSE (Tribunal Superior Eleitoral). Disponível em: <<http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2013/Abril/serie-inclusao-a-luta-dos-analfabetos-para-garantir-seu-direito-ao-voto-na-republica>>.

¹⁰⁹ O primeiro criado “pelo decreto nº 24.651 de 10/7/1934, escorado no decreto 21.240, de 04/04/1932 (SOUZA, 2003, p. 84), transformado, por decretos presenciais, no início de 1938, no Departamento Nacional de Propaganda (DNP) e, no fim de 1939, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ver “Dossiê Getúlio Vargas”, da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>>. Acesso em set. 2013.

prisão de Mário Lago, parceiro de Ataulfo Alves na canção “Ai, que saudades da Amélia”. E, note-se, a tomada de poder por Getúlio Vargas coincide com o início do chamado “samba de sambar do Estácio” (que se estima ter início por volta de 1928) e do aparecimento da poética modernista e revolucionária nas letras de canções por Noel Rosa (que apresenta suas primeiras composições em 1929).

Portanto, no que pese o “populismo” getulista, que atraiu o povo do mundo negro do morro e do samba para a cidadania, o samba moderno, ritmo que posteriormente foi declarado o ritmo nacional do Brasil, amadureceu em meio a pesada censura. Este, certamente, foi um dos motivos que impulsionaram o jovem Noel Rosa a criticar e denunciar a situação política, econômica e social por meio de letras polissêmicas e metafóricas. Tão hábil foi, que suas canções passaram incólumes pela censura, a despeito de, até, ter “brincado” com a melodia do Hino Nacional no primeiro verso da canção “Com que roupa” (1930, gravada primeiramente, pelo próprio compositor, mas sem o verso comprometedor, que só foi incluído na gravação feita por Aracy de Almeida, em 1951).

Ataulfo Alves, que bebeu generosamente da fonte aberta por Noel, não se furtou ao olhar criterioso da censura oficial. “Adotado” como amigo popular, representante do povo negro e do mundo do Samba, por Getúlio Vargas, como já se disse anteriormente, frequentava o Palácio do Catete, residência oficial do Presidente, onde, em várias ocasiões, abrilhantou, com seu violão e suas canções, encontros sociais e festivos, gerando alguma indignação da elite letrada da época.

Como bom malandro mineiro, cauteloso, e investido na malandragem do samba, não faltava a Ataulfo o dom da fala, que o bem colocava em qualquer um dos lados da fronteira, negociando sua própria condição de estabilidade social, enquanto negociava condições mais adequadas para a justiça econômica e social dos sambistas e outros habitantes do mundo do samba, oprimidos, que amargavam o peso da discriminação oficialmente imposta.

O exemplo já citado, da “brincadeira”, “deslize” ou “descuido” de se chamar trabalhador de otário¹¹⁰, na canção “O bonde de São Januário”, por si só demonstra que, talvez, não fosse mero acaso o fato de Ataulfo ter recebido do poeta e letrista Orestes Barbosa o apodo de “urubu malandro” (SUCKMAN, 2010, p. 24).

Os contatos presidenciais de Ataulfo não morreram com Getúlio, mas persistiram e ele era próximo também de Juscelino Kubitschek. O que isso importa? Esse é um bom indício para

¹¹⁰ No mundo do samba, a dicotomia “otário” vs. “malandro” era fator de constituição do sambista e tinha o primeiro por aliado das habilidades de sambista.

se vislumbrar a maneira equilibrada, “em cima do muro”, de agir do sambista mineiro: amigo de todos – mercado, classe dos sambistas, pobres e ricos, reacionários, esquerdistas-socialistas-marxistas e políticos, de qual partido fossem. No entanto, essa situação não o impedia de exercer seu espírito crítico, sarcástico e acusador, mas, o fazia de maneira oblíqua, utilizando-se da fartura dialógica e polissêmica do pensamento sincopado.

Estas observações foram trazidas para este texto, considerando-se que ajudam a entender as condições de composição do momento em que Ataulfo escreveu “Laranja madura”, bem como as formações ideológicas que perpassavam as formações discursivas de seu *status* geográfico, social e histórico, ou seja, naquele preciso tempo, espaço e segmento social que ocupava, entendendo-se que formações ideológicas, para a AD, são o “conjunto de atitudes e representações que não são nem individuais nem universais, mas se reportam mais ou menos diretamente às posições de classe em conflito umas com as outras” (ORLANDI, 2012b, p. 23. N.R., evocando Haroche et al, 1975). A composição artística, em que se manipula, intencionalmente, a dubiedade e a polissemia, provocando derivas significativas de sentidos possíveis, pode ser, toscamente, comparada a uma “cebola” em que um núcleo é recoberto por inúmeras camadas, aparentemente independentes. Dependendo do quanto se pretendia ocultar sentidos indesejados (inclusive de referências a práticas sexuais, já que, para a arte geral de consumo, a referência a sexo era proibida e censurada naquele momento sócio-histórico), e da capacidade “malandra” do pensamento sincopado do artista, mais e mais fortes camadas eram acrescentadas à “cebola” de sua criação, metáfora singela que aponta para um funcionamento característico da “filosofia de botequim”.

“Laranja madura”, como discurso de resistência, aponta, em aparente e plácida superfície, para sentidos que podem ser extraídos de uma história de amor banal e até bastante comum no mundo pobre do Samba: uma pessoa que é mantida materialmente por outra, geralmente, o malandro que era mantido por mulher. A turbulência na superfície plácida aparece quando o narrador se espanta com isso, questionando desconfiado o porquê de tal bem-estar. Como há uma cobrança por parte do mantenedor ou mantenedora, que toma sentido na reclamação do mantido “Você diz que...”, pressupõe-se um desacerto entre as partes, o que mostra o conflito do político em funcionamento. Se um faz a cobrança, provavelmente, é porque o outro teve um comportamento que a atraiu, em resposta. Se o narrador estivesse aceitando, cordatamente, sem qualquer turbulência, a situação de viver às custas do outro, o outro provavelmente não precisaria lembrá-lo disso.

Por isso, o narrador desfia alguns ditos populares para embasar seu espanto. Nesse olhar superficial, tanto poderia ser um homem como uma mulher. Poderia até ser a companheira do narrador de “Ai, que saudades da Amélia”, canção em que o narrador chora a ausência da Amélia (que não se sabe se morreu, se desistiu da malandragem, se encontrou outro malandro de melhor situação econômica, ou se não aguentou a vida de privação a seu lado e o abandonou), aquela sim que era mulher, enquanto acusa a companheira atual: “Nunca vi fazer tanta exigência / nem fazer o que você me faz / você não sabe o que é consciência / não vê que eu sou um pobre rapaz / você só pensa em luxo e riqueza / tudo o que você vê, você quer”.

Face aos reclamos de tal personagem, poderia bem caber os questionamentos lançados em “Laranja madura”. Poder-se-ia justificar o sexo masculino dele, narrador, pelo dito “gosto de Maria Rosa, mas quem me dá prosa é Rosa Maria” (o que, de qualquer forma, não é um indício seguro da sexualidade do enunciador, já que ditados populares não mudam de sexo quando citados e, por outro lado, não eram muito incomum, à época, no meretrício, as uniões homoafetivas femininas).

Em estrato um pouco mais oculto, pode-se encontrar um sentido típico da vida no mundo dos sambistas: um malandro que vive à custa de mulher e que desconfia quando ela o provê sem hesitação e, aparentemente, até com certa ansiedade. Há um desacordo, e uma ruptura, quando a parceira exige mais que o companheiro tem oferecido em retorno. A mulher que tratava do sambista malandro, no mundo da malandragem, era, via de regra, prostituta, sua “protegida”. Era, naquele espaço, discurso comum (os já-ditos daquela condição de produção?) que ela não facilitava o domínio, fazendo-se de rebelde para usufruir do prazer de ser “amansada”, geralmente por meio de surras, por “seu homem”, situação que, provavelmente, deu origem ao dito “mulher gosta de apanhar”). Isso demonstrava dedicação, “afeição” e atenção. Quanto mais próximo fosse o “dono” da mulher, mais ciúme deveria ter, mais atenção demonstraria e, como bom malandro, mais a surraria. Nesse espaço, uma mulher muito solícita causaria, mesmo, certa desconfiança: “o que essa mulher tá aprontando comigo para demonstrar tanta solicitude?”

O sentido, por outro lado, não precisaria tender para o campo do relacionamento amoroso. A canção traz diferentes possibilidades de interpretação, produzindo sentidos variados, dependendo de quem e como se observa o compositor e sua obra. Em nenhum momento a canção deixa claro que se trata de uma fala de um parceiro sexual indignado. Poderia, muito bem, apontar para o operário que trabalha, ganha seu salário, deseja um aumento, mas recebe do empregador a negativa por argumentos do tipo: é dessa empresa que

saem seu sustento e seu aluguel, é esse dinheiro que lhe dá uma vida decente, e algum para a cerveja do fim-de-semana. Você não percebe isso? Está faltando empregos. O salário aqui é melhor que em outros lugares etc. Situação semelhante sempre foi e até hoje ainda é comum no meio do operariado pobre. Empregador “tão bom assim” não geraria certa desconfiança?

Um pouco adiante, o sentido poderia ser parecido: a fala do pobre que questiona o meio social opressor, inclemente, que permite que ele viva com um salário minguado quando, nas propagandas institucionais, dizem que, por exemplo, o salário mínimo garante a subsistência dele, com sobra até de uma pequena beirada para a cerveja do fim-de-semana. Que programas como “bolsa-família”, “salário-família” e outros são “benéficos”, quando o escorcha, por exemplo, nos impostos sobre a comida básica; sobre remédios; sobre condução etc. e não lhe garante nenhuma segurança, assistência social e médica, ou escola decente para os filhos. Entretanto, nas propagandas oficiais (e aqui não se está referindo às de hoje, mas às de sempre), a sociedade “diz” que lhe dá boa vida e dinheiro para gastar.

Como se vê, não há uma possibilidade de se apontar para um sentido definitivo da fala, como, de resto, de qualquer fala, e muito menos das falas dúbias do mundo do Samba malandro. O que se observa é que, de qualquer forma, o texto é produto de luta de classes, sejam quais forem elas. Para Pêcheux, os sentidos sempre podem ser outros. O discurso sempre será apenas uma “evidência transparente para o sujeito”, nada mais que uma evidência, produzindo “ilusões” de completude, de transparência e de autoria. Afinal, “o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe ‘em si mesmo’ [...], mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual [...] são produzidas (isto é, reproduzidas)” (PÊCHEUX, 1995, p. 160. Destaques do original).

Isso faz com que as colocações discursivas mudem o tempo todo de sentido “*segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam*”. É a inscrição em uma determinada posição ideológica, atraindo as conseqüentes formações discursivas, que “*determina o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.)” (Ibid.. Destaques do original). Além disso, os sentidos são dinâmicos, percorrendo trilhas diferentes em ressonância ao momento histórico, ou ao ambiente social, isto é, na sua historicidade típica. No dizer de Eni Orlandi (2004, p. 11), “o sentido está (sempre) em curso”.

Os sentidos, portanto, sempre poderiam ser outros, muitos outros e, à medida que embrenhássemos na constituição heterogênea dos múltiplos sentidos que se possam visualizar em qualquer enunciação, encontraríamos uma vasta gama de novas possibilidades e de novos

sentidos, encontraríamos resquícios de outras imersões ideológicas e ainda muitas outras possíveis formações discursivas que construía aquele contexto sócio-histórico, “compreendendo-se contexto em seu sentido estrito (situação de interlocução, circunstância de comunicação, instanciação da linguagem) e no sentido lato (determinações histórico-sociais, ideológicas, etc.)” (ORLANDI, 2011a, p. 152).

Um texto, esclarece Orlandi (2004, p. 14) “é um *bólido* de sentidos. Ele ‘parte’ em inúmeras direções, em múltiplos planos significantes. Diferentes versões de um texto, diferentes formulações constituem novos produtos significativos” (destaques do original). No entanto, preferimos realçar, dentre todos os sentidos, aquele que se mostra na constituição político-administrativa do momento. O compositor da canção, naquela época já em condições financeiras estáveis, músico de reconhecimento irrecusável, renomado em todo o país, respeitado no meio da política de classe dos músicos, líder, profissional impecável, amigo de pobres, ricos e políticos e que não queria, diretamente, ofender a quem quer que fosse, dispara sua crítica contra o sistema de governo vigente, que mantinha a precariedade da vida dos negros e dos habitantes do mundo do Samba.

Na época, 1966, dois anos depois do golpe militar, o regime de exceção do governo se lançava em uma campanha publicitária rumorosa para justificar-se, apontando os inúmeros benefícios daquela forma de governo: mais empregos, melhores salários, mais moradias, melhor qualidade de vida, mais segurança etc. No entanto, no mundo pobre do morro e em outros guetos do Samba, que ainda continuavam pobres, desamparados, discriminados, a propaganda oficial era vista com olhares críticos: “Tanta coisa boa, dá pra desconfiar!”

Além disso, a “laranja madura”, e doce, colocada à margem do caminho, estava lá, mas não estava acessível. Só podia estar bichada ou cheia de marimbondos vigiando. Ao falar em marimbondos, Aaulfo poderia estar se referindo, por outro lado, a revolucionários, invocando a memória da “Revolta (ou “Guerra”) dos Marimbondos”¹¹¹, que teve bastante ressonância no Norte de Minas e, provavelmente, também na Zona da Mata mineira. Que ninguém se atrevesse a tentar apanhar laranjas em tais condições: ou não valiam a pena, ou eram armadilhas perigosas. Melhor deixar para lá. “Vejam só que confusão”.

¹¹¹ “Os marimbondos de nossa história são os homens e mulheres livres pobres de diversas províncias do Nordeste que se rebelaram contra os decretos n.797 e n.798, de 18 de junho de 1851, na revolta que ficou conhecida como Guerra dos Marimbondos. [...] [por causa do] barulho (semelhante ao de um enxame de marimbondos) que anunciava a aproximação da multidão, que marchava a rasgar os editais das leis afixados nas portas das igrejas e a invadir fazendas e delegacias exigindo a suspensão das medidas [contidas nos] decretos [que] mandavam executar o Regulamento do Registro dos Nascimentos e Óbitos – que seria uma etapa para a realização do Censo Geral do Império. Segundo relatos oficiais, os revoltosos se pautaram pelo boato de que o interesse do Estado ao registrá-los seria o de escravizá-los” (SAAVEDRA, 201, p.90).

INCONCLUSÕES: QUANDO O SAMBA SUSPENDE SEU DISCURSO

O silêncio é assim a “respiração” da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito.

(Eni Orlandi, 2015b)

Para o sambista, o Samba (visto sob o aspecto de atividade festiva musical e dançante) nunca termina. O Samba é uma atividade contínua que sofre interrupções suspensivas, sendo retomado no primeiro momento oportuno. O Samba se reinstaura, sempre. O discurso que aponta para tal permanência que se descontinua nos momentos de retorno ao chamado mundo da realidade, do cotidiano de subsistência, conveniência e convivência, é bem demarcado em muitos sambas, como pode-se ver, por exemplo, em “Eu canto samba” (1989), de Paulinho da Viola: “Há muito tempo eu escuto esse papo furado /Dizendo que o samba acabou / Só se foi quando o dia clareou”.

As metáforas que demarcam tais limites são a noite, ou o nascer da lua, para o reinício, e o sol, ou o raiar do dia, ou ainda o esconder da lua, para a suspensão. Quando o Samba se reinstaura, suspende-se o ordinário da vida. Carnavaliza-se, ou seja, inverte-se a realidade para que o sambista possa, temporária e intermitentemente, gozar os prazeres utópicos que a vida lhe nega. O pobre, ou mesmo miserável, no samba, torna-se mestre, rei, professor, bamba. Vive a onírica felicidade que é o inverso da realidade cáustica. Ao suspender do Samba, o sambista retoma o ordinário da existência: trabalhador ou malandro, pobre, oprimido, reprimido, discriminado.

O discurso do Samba, portanto, nunca se conclui. Enquanto a realidade cáustica for senhora, com “tudo teimando em ser tão ruim”¹¹², o Samba continua como resistência, retomando, sempre que pode, seu gozo e carnavalizando a vida. Até o raiar do dia. Isso, enquanto o “outro dia”, o dia do “sol que ainda não raiou”, que é a utopia do sambista, o prazer vencendo a dor, se instaurar definitivamente. Incoerência apenas suposta: são raias de dias

¹¹² Referência à canção “Desde que o samba é samba” (1993), de Caetano Veloso, interpretada por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

absolutamente diversos: o dia ordinário, da vida comum, é a porta de entrada do sambista no domínio do sofrimento no viver ordinário; o “outro dia”, o “amanhã, dia utópico, é a promessa, ou esperança, de efetivação da alegria. Permanentemente. A carnavalização definitiva, mas que, como qualquer utopia, não se converterá em realidade, sendo um horizonte inatingível. Essa implausibilidade de se ter a conversão da utopia garante a sobrevivência do Samba pois, mesmo sendo o “pai do prazer”, necessariamente o samba sempre será “filho da dor”. Se a dor for superada, o Samba morre de inanição.

Por isso, como qualquer conclusão, principalmente em instâncias discursivas (sabendo-se que uma conclusão definitiva nunca acontecerá, porque discurso “é efeitos de sentidos entre interlocutores” e os “sentidos sempre poderão ser outros”), não por acaso, as presentes conclusões remanescem “inconclusivas”. Um discurso a buscar e a permitir-se à deriva de sentidos. O discurso, por sua motivação ideológica, irá se moldando e remodelando a partir de contatos com diferentes formações ideológicas e discursivas; os sujeitos sempre se apresentarão como um caleidoscópio em permanente difração dependendo do ângulo em que sejam ideologicamente interpelados, por incontáveis assujeitamentos. Por isso, o processo discursivo sempre se mostrará em situações precárias, nunca se completando por definitivo, condenado a permanecer, para a eternidade, na busca dos sentidos sempre possíveis, dada a fatal incompletude da língua.

Assim como para o Samba, que discursa em rodas que têm suas origens perdidas na ancestralidade africana, e que são suspensas e retomadas até os confins de um futuro incerto, para a AD, não existe início conhecido nem conclusão definitiva do discurso, pois, além de tudo já ter sido dito antes, em outro lugar e independentemente – e, portanto, não sendo possível, a ninguém, abrir questão virgem, ainda que singular – o sentido vai poder ser sempre outro, ou muitos outros, dependendo da leitura-interpretação que será feita por um sujeito ideologicamente constituído e sócio-historicamente motivado, assujeitado a uma infinidade de condições diversas, o que indica que ninguém poderá, por outro tanto, abrir ou fechar qualquer questão discursiva, permanecendo todas, sempre, sem origem clara e em aberto. Vemos, com Orlandi (2004, p. 11), que “o dizer [...] não tem um começo verificável: o sentido está (sempre) em curso”.

Há todo um universo anterior, contido no “pré-construído”, que sempre alimentará o discurso, seja ele qual for, e que tem,

como uma sua característica essencial, a separação fundamental entre o *pensamento* e o *objeto de pensamento*, com a pré-existência deste último,

marcada pelo que chamamos uma discrepância entre dois domínios de pensamento, de tal modo que o sujeito encontra um desses domínios como o impensado de seu pensamento, impensado este que, necessariamente, pré-existe ao sujeito (PÉCHEUX, 1995, p. 102).

Da mesma forma, não se há de como indagar por um destino definitivo do discurso, mas, sempre, tão somente, pelos incontáveis sentidos que dele vão se sobressaindo e sendo captados e extraídos em seu fluir constante em direção a um futuro que não pode ser encontrado. As questões humanas são simbólicas, filhas da ideologia e, portanto, têm raízes no mítico e destino no utópico.

No entanto, postula-se – e confio tê-lo demonstrado no correr da pesquisa que originou este trabalho – que o samba malandro, interpelou em sujeito o compositor Ataulfo Alves, assujeitado, pois, em suas incontáveis facetas ideológicas. A despeito da origem mineira do sambista, e da influência cultural e musical que trouxe da distante Mirai, na Zona da Mata mineira, Ataulfo foi um dos grandes sambistas cariocas, dotado de fala malandra, e que utilizou-se do que neste trabalho se chamou de “pensamento sincopado” e, portanto, praticou legítima “filosofia de botequim”, singularizada sob o ritmo do Pessoal do Estácio e nos moldes das canções e da poética de Noel Rosa e seguidores. Reafirmou, assim, o discurso que se colocava a serviço da resistência dos negros e pobres, econômica e socialmente excluídos, por meio de linguagem dúbia, polissêmica e, quase sempre, irônica.

Se o funcionamento da roda de Samba, que nunca se exaure, pode ser comparado, por analogia, ao funcionamento discursivo, também deixa entrever, pelas frestas, que em seu movimento incessante e circular, abriga assujeitamentos resultantes da ideologia que motiva discursos fundantes, nas diversas épocas do fluir de sua historicidade. Um deles, sem dúvida, é o discurso do samba malandro, como este trabalho se empenhou em demonstrar.

Dentre as múltiplas vozes que o samba malandro orientou, em direção aos sentidos buscados no trabalho – de resistência às circunstâncias opressoras –, estava a do Samba de Ataulfo Alves, que carregou para o mundo do Samba, uma maneira típica mineira de transitar malandramente entre as fronteiras dos domínios opressores e oprimidos, denunciando no primeiro, por sua canção e por sua interpretação, as mazelas e as tragédias do segundo. No seu movimento de sentidos, o discurso do Samba de Ataulfo, conforme a historicidade, apresenta a posição sujeito que ele ocupou naquele determinado tempo e espaço: a de pensador popular, agenciador entre muros, que manipulou com destreza o “pensamento sincopado” e o colocou a serviço da resistência cultural do Samba.

Por isso, ao discurso resistente que se encontra textualizado nos sambas de Ataulfo Alves podem-se atribuir derivas de sentidos que chancelem sua condição de “Filósofo de botequim”, assujeitado ao samba malandro e ao pensamento sincopado.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo (criador e supervisor). **Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. Trad. Walter José Evangelista; Maria Laura Viveiros de Castro. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista**: o samba foi sua glória. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: Brasiliense, 1990: reimp., 2000.

AUGRAS, Monique. **O Ser da compreensão**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do Samba**: um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: EDUSP, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoievski**. 3. ed. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARRETO, José de Jesus. **Candomblé da Bahia**: Resistência e identidade de um povo de fé. Salvador, BA: Solisluna, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: CIVITA, Victor (Ed.). **Os Pensadores XLVIII**. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (p. 9-34).

BIAS, Mauro de. Antes da Reforma Pereira Passos (1902-1906), Rio de Janeiro era conhecido como “Porto Sujo” e “cidade da morte”. **Por um Brasil Laico e Democrático**. Disponível em: <<http://porumbrasillico.blogspot.com.br/2013/01/antes-da-reforma-pereira-passos-1902.html>>. Acesso em: abr. 2014.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-lei 21.076**, de 24 Fev 1932. Diário Oficial da União - Seção 1 - 26/2/1932, Página 3385 (Publicação Original).

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto-lei 406**, de 04 Mai 1938. Diário Oficial da União - Seção 1 - 6/5/1938, Página 8494 (Publicação Original).

BRASIL. Planalto. Portal da Legislação do Governo Federal. **Legislação histórica**. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/constituicoes-antiores-1>>. Acesso em: set. 2013.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, de 16 Jul 1934. Diário Oficial da União – 16/7/1934 – Suplemento. Republicado em 19/12/1935. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm>. Acesso em: 28 set 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: set. 2013

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Imprensa. **Evolução do título de eleitor mostra o desenvolvimento da democracia brasileira**. Site oficial, s.p., 2017. Disponível em: <<http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2017/Janeiro/evolucao-do-titulo-de-eleitor-mostra-o-desenvolvimento-da-democracia-brasileira>>. Acesso em: 28 set 2016.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante**: uma história do rádio e da MPB. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar: Chediak, 2005.

CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves**: vida e obra. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2009.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Dicionário de Linguística e Gramática referente à Língua Portuguesa**. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

CAMPOS, Gustavo Barreto de. **Dois séculos de imigração no Brasil**: a construção da imagem e papel dos estrangeiros pela imprensa entre 1808 e 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de PósGraduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

CARMO, Maria Helena; ORTIZ, Anderson. “Meu porto maravilha”: A invenção de novas paisagens de cartão postal na cidade do Rio de Janeiro. In: XII CONGRESSO ALAIC, 2014, Peru. **Anais**. ALAIC-PUCP. GT 15: Comunicação e cidade. Disponível em: <<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/CARMO-y-ORTIZ.pdf>>. Acesso em: maio 2016.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. **Ismael Silva**: samba e resistência. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**. Exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Schwarcz: Cia. Das Letras, 2015.

CHADAREVIAN, Pedro C. A Economia na era do racismo científico no Brasil. In: XI CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA. 14 a 16 set. 2015. **Anais**. Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, ES: ABPHE: UFES: Departamento de Economia, 2015. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/2015_pedro_chadarevian_a-economia-na-era-do-racismo-cientifico-no-brasil.pdf>. Acesso em: set. 2016.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**. 3. ed. [2012]1. reimp. Campinas: Unicamp, 2015.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Miraflores: Difel, 2002.

CHIARETTI, Paula. Provérbios e máximas do *Oco da Taquara*: identidade entre a paráfrase e a polissemia. In: ORLANDI, Eni P. (Org.) **Instituição, Relatos e Lendas**: Narratividade e Individuação dos Sujeitos. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. ISSN 1413-2109. Consultada no site Ciências da Linguagem / Univás <http://www.cienciasdalinguagem.net/>. (p. 195-208).

COSTA, Greciely Cristina da. Discursividades de inclusão e a manutenção da exclusão. In: FERREIRA, Eliana Lucia; ORLANDI, Eni Puccinelli (org). **Discursos sobre a inclusão**. Niterói: Intertexto, 2014. (p. 89-135).

COSTA, Greciely Cristina da. **Discursos sobre a milícia**: nomes, vozes e imagens em movimento na produção de sentidos. Tese (Doutorado em Linguística). Instituto de estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2011.

COUTO, Varlei Rodrigues do. Memórias na sombra, sombras da memória: a construção da zona e o nascimento da puta. **Entremeios**: revista de estudos do discurso. v. 3, n. 1, jul. 2011. Pouso Alegre, UNIVÁS, 2011. (p. 1-14).

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. V. 1. Artes de fazer. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha**: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: FAPERJ: Casa da Palavra, 2009.

DIAS, Fernando Correia. Mineiridade: construção e significado atual. **Ciência & Trópico**. v. 13, n. 1. Jan.-jun. Fundação Joaquim Nabuco. CDU 39-054(815.1). Recife: Fundaj, 1985. (p. 73-89).

DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 28 set. 2016.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ECO, Umberto. **História das Terras e dos Lugares lendários**. São Paulo: Record, 2013.
FARIA, Amanda Beraldo. Amélias: imagens da mulher de verdade na canção de Ataulfo Alves. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. n. 6. Jul. Dez. 2014. Natal. (p. 104-124).

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2005.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes** (No limiar de uma nova era). V. 2. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Globo, [2008] 2014.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados** - Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa** (Novo Dicionário Aurélio). 4. reimp. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio: de 1928 a 1931**. 1. reimp. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

FUNDAÇÃO Getúlio Vargas. **Dossiê Getúlio Vargas**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>>. Acesso em set. 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais. In: SANTOS, Luis A. B.; PEREIRA, Maria A. (org.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2000. (p. 69-83).

GASPARINI, Edmundo Narracci. A língua na Análise do Discurso. **Revista da Anpoll** n. 39, Florianópolis, Jul./Ago. 2015. (p. 62-68).

GELEDES Instituto da Mulher Negra. Dados sobre Lélia Gonzalez. Disponível em: <www.geledes.org.br>.

HISTÓRIA do Samba. v. 1. **A gravação elétrica deu som ao surdo, à cuíca, ao tamborim**. (p. 218-220). São Paulo: Globo, 1997.

HAAG, Carlos. Os indesejáveis: política imigratória do Estado Novo escondia projeto de branqueamento. **Revista Pesquisa FAPESP**. Ed. 201. Nov. 2012. São Paulo: FAPESP, 2012. (p. 80-83).

HISTÓRIA do Samba. V. 1. São Paulo: Globo, 1997.

INDURSKY, Freda. O ideológico e o político no discurso do/sobre o MST. In: INDURSKY, Freda et al. (org.). **O acontecimento do discurso no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

INSTITUTO Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<http://immub.org/>>.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. In: **O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. v. 2, c. IV. São Paulo: 34, 1999.

KLEIN, Herbert S. **La esclavitud africana em America Latina y el Caribe**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

KOIFMAN, Fábio. **Imigrante ideal: o Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LACET, Cristine. Da forclusão do Nome-do-pai à forclusão generalizada: considerações sobre a teoria das psicoses em Lacan. **Psicologia USP**. 15, 2004 (1/2). São Paulo: USP, 2004. (p. 243-262).

LAGO, Mário. **Na rolança do tempo**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado em Musicologia). Programa de Pós-graduação em Música. Escola de comunicações e artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2010.

LIRA NETO (entrevistado); PEREIRA, Néli (entrevistadora). O samba já sofreu impacto do politicamente correto antes. **BBC Brasil online**. 27.02.2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-39085347>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora africana**. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra e ideologia do recalque**. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUFBA; Pallas, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. 1. reimp. São Paulo: Parábola, 2017.

MASSMANN, Débora. O político na / da arte: Instituições, discursos resistências. In: ORLANDI, Eni P.; MASSMANN, Débora; DOMINGUES, Andréa Silva. **Linguagens, instituições e práticas sociais**. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2018 (col. Linguagem e Sociedade). (p. 41-54).

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELLO, Zuza Homem de (seleção verbetes). Alves, Ataulfo (verbeta). In: **Samba e Choro**: Enciclopédia da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000 (p. 25-27).

MIGLIEVICH, Adelia. Sobre “estruturas de sentimentos” e contra-hegemonia em Raymond Williams. **Blog do sociófilo** – Blog de Teoria social, Filosofia & Ciências sociais. Publicado em 28 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://blogdosociofilo.com/2016/09/28/sobre-estruturas-de-sentimentos-e-contra-hegemonia-em-raymond-williams/>>. Acesso em: 12 fev 2017.

MORIN, Edgar. A noção de Sujeito. In: SCHNITMANN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. e-Book edition. Chagrin Falls (Ohio, USA): Taos Institute Publications: WorldShare Books, 2014.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Dep. geral de doc. e inf. cultural: Div. de editoração, 1995.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NADAL, Lucía Luque. Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? **Language Design**. v. 11. Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. (p. 93-120).

NAVES, Santuza Cambraia. **Velô, de Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (col. Língua cantada).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1994a] A língua brasileira. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. n.23. Jan.-jun. 1994. Campinas: UNICAMP, 1994a. (p. 29-36).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1994b] Discurso, imaginário social e conhecimento. **Em Aberto**. ano 14, n. 61, jan./mar. Brasília: INEP, 1994. (p.53-59).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1995] Texto e Discurso. **Organon**. v.9, n.23, 1995 – O texto em perspectiva. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 1995. (p. 111-118).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1998a] Discurso e argumentação: um observatório do político. **Fórum Linguístico**, v. 1, n. 1, jan. 1998. Florianópolis, UFSC, 1998. (p. 73-81).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [1998b] Ética e política linguística. **Língua e Instrumentos Linguísticos**. v. 1. Campinas: Unicamp: Pontes, 1998. (p. 7-16).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2003] Vão surgindo sentidos. In: _____. (org.). **Discurso fundador**: A formação do país e a construção da identidade nacional. 3.ed. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2004] **Interpretação**: Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4. ed. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2005] Michel Pêcheux e a Análise de Discurso. **Estudos da Língua(gem)**. n.1. Jun. 2005. Vitória da Conquista: UESB, 2005. (p. 9-13).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2007] Educação em direitos humanos: um discurso. In: SILVEIRA, Rosa Maria Godoy et al (org.). **Educação em direitos humanos**: fundamentos teórico-metodológicos. João Pessoa: Universitária, 2007. (p. 295-311).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2008] **Terra à vista**. Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2011a] **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 6. ed. Campinas: Pontes, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2011b] Língua, Comunidade e Relações sociais no espaço digital. In: DIAS, Cristiane (org.). **e-Urbano**: Sentidos do espaço urbano/digital. Labeurb. Livro eletrônico [online]. Campinas: Unicamp, 2011. (p.3-10). Disponível em: <www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/>. Acesso em: 03 out.2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2012a] **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. 4. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2012b] **Discurso e Leitura**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2012c] **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2013a] A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: DIAS, Cristiane (org.). **Formas de mobilidade no espaço e-urbano**: sentido e materialidade digital [online]. Labeurb. Série e-urbano. Vol. 2, 2013. Campinas: Unicamp, 2013 (p. 3-19). Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/livroUrbano>>. Acesso em: 02 set. 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2013b] A palavra dança e o mundo roda: Polícia!! In: GUIMARÃES, Eduardo (org.). **Cidade, Linguagem e Tecnologia**: 20 anos de História. Campinas: LabUrb: Unicamp, 2013. (p. 13-29).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2015a] **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 12. ed. Campinas: Pontes, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2015b] **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. 4. reimp. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2015c] Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Trad. e introd. José Horta Nunes. 4. ed. Campinas: Pontes, 2015. (p. 53-62).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2016a] Apresentação. In: _____ (Org.). **Instituição, Relatos e Lendas**: Narratividade e Individuação dos Sujeitos. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. ISSN 1413-2109. Consultada no site Ciências da Linguagem / Univás <http://www.cienciasdalinguagem.net/>. (p. 9-19).

ORLANDI, Eni Puccinelli. [2016b] Era uma vez Corpos e Lendas: versões, transformações, memórias. In: _____ (Org.). **Instituição, Relatos e Lendas**: Narratividade e Individuação dos Sujeitos. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. ISSN 1413-2109. Consultada no site Ciências da Linguagem / Univás <http://www.cienciasdalinguagem.net/>. (p. 21-40).

ORLANDI, Eni Puccinelli; SOUZA, Tânia C. C. de. A língua imaginária e a língua fluida: dois métodos de trabalho com a linguagem. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Política linguística na América Latina**. Campinas: Pontes, 1988. (p. 27-40).

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!** Vida e morte do Teatro de Revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado-Novo”. **Revista Espaço Acadêmico**. n. 77. Ano 7. Out. 2007a. (p. 1-12).

PARANHOS, Adalberto. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007b.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. Tese. Doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.: São Paulo, 2005.

PARANHOS, Adalberto. Percursos sociais do samba: de símbolo étnico ao samba de todas as cores. **Anais do II Congresso Nacional, III Regional do Curso de História da UFG/Jataí – História, Natureza e Cultura “um sertão chamado Brasil”**. Org.: Marcos Antonio de Menezes. Jataí: CAJ, 2009. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(1\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(1).pdf)>. Acesso em: out. 2013.

PAYER, Maria Onice. Memória da língua e ensino: modos de aparecimento de uma língua apagada no trabalho do esquecimento. **Organon**. v.17, n.35. 2003 – Discurso, língua e memória. Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2003. (p. 221-228).

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani et al. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1997. (Reimp. 2001). (61-161).

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi [et al.]. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas [1975]. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethania S. Mariani et al. 3. ed.. Campinas: Unicamp, 1997. (Reimp. 2001). (p. 163-252).

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. **Jornal Última hora**. 7 e 8 de setembro de 1974. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_07_09_74.htm>. Acesso em: 23 set. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras; Brasília: MinC; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. (Reimp.: 2006). (p. 367-382).

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. In **São Paulo S. A. Práticas estéticas, sociais e políticas em debate**. Situação #3 Estética e Política. Conferência proferida no SESC Belenzinho. São Paulo. 2005.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. **Cadernos de História**. v. 9, n. 11. ISSN: 2237-8871. 1. sem. Belo Horizonte: PUCMinas, 2007. (p. 89-97).

RENNÓ, Adriana de Campos. A sensualidade atrevida e o erotismo ameno: o lundu de Caldas Barbosa e o rondó de Silva Alvarenga. **Labirintos** - Revista eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses. n. 2, 2º semestre 2007. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana. (p. 1-13).

REVISTA Veja. **Bela, recatada e do lar** [reportagem]. Segunda semana de abril de 2016.

RODRIGUES, Ticiano. O lado político de Mário Lago. **Site do Partido Comunista Brasileiro. Fundação Dinarco Reis**. 29 jun. 2012. Disponível em: <https://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=111:o-lado-politico-de-mario-lago&catid=2:artigos>. Acesso em: 02 set. 2016.

ROMANELLI, Francisco Antonio. Carnaval, carnavalização e a canção de Chico Buarque. In: _____. (org.). **Algumas mãos e o sentimento do mundo**: Estudos de linguagem, cultura e discurso. Varginha: Sul Mineira, 2016a. (p. 159-181).

ROMANELLI, Francisco Antonio. Rio de Janeiro: uma cidade dividida pelo samba. In: BIANCHI, Leonor (Org.). **Rio: 450 anos de histórias**. Nova Friburgo: E-ditora, 2015a. (161-207).

ROMANELLI, Francisco Antonio. **Roda de samba, roda da vida**: filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico. Varginha: Ed. do autor, 2015b.

ROMANELLI, Francisco Antonio. **Roda de samba, roda da vida: filosofia de botequim em Noel, Paulinho e Chico**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR. Três Corações: UNINCOR, 2014.

ROMANELLI, Francisco Antonio. “Um samba em homenagem à nata da malandragem: O samba malandro de João da Bahiana a Chico Buarque. **Recorte**. v. 13, n. 2, jul./dez. 2016. Três Corações: UNINCOR (ISSN 1807-8591), 2016b.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

SAAVEDRA, Renata. Recenseamento e conflito no Brasil imperial: o caso da Guerra dos Marimbondos. **CLIO – Revista de Pesquisa Histórica**. n.33, v.1, jun.2015. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. (eISSN 2525.5649). Pernambuco: UFPE, 2015. (p. 90-113).

SANTIAGO, Juliana Paiva. **O culturema Amélia**: uma unidade linguística, ideológica e cultural do português brasileiro. Dissertação. (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLing). Universidade Federal do Ceará (UFC). Área de concentração: Linguística. Fortaleza: UFC, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. 13 reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SHAW, Lisa. A Música Popular, a Chanchada e a identidade nacional na era de Vargas (1930-1945). In: SOCINE (org.). **Estudos de cinema**: Socine 11 e III. São Paulo: Socine: Annablume, 2000. (p.105-115).

SILVA, Flávio. Pelo telefone (Comunicação n.º 2/1.Tema: Método de pesquisa em Música Popular Brasileira). **2.º Encontro de pesquisadores da Música Popular Brasileira**. Fundação Nacional de Música – Funarte – Mec. Rio de Janeiro, de 08 a 13 de novembro de 1976. (Cópia da Comunicação original gentilmente cedida pelo próprio pesquisador).

SILVA, Wilson Honório da. **O mito da Democracia Racial**: Um debate marxista sobre raça, classe e identidade. São Paulo: Sundermann, 2016.

SOARES, Pedro Maia (red.); CIVITA, Victor (ed.); SOUZA, Tarik de (cons.); DANELLI, Natale Vieira (pesq.). **Ataulfo Alves**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (Coleção Nova História da Música Popular Brasileira. Acompanha LP 10 pol. mono).

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed., 2.reimp. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.

SOUZA, Pedro de. A propósito do corpo feminino na voz: a dor que se transmuta nas cantoras de rádio. In: TORNQUIST, Carmem Susana et al. (Orgs.). **Leituras de resistência**: Corpo, violência e poder V. 1. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009. (p. 137-157).

SUKMAN, Hugo. **Ataulfo Alves**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010 (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. v. 5. Acompanha CD áudio com 14 canções).

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELLOSO, Mônica. **Mário Lago**: boemia e política. 3. ed. [1998]. 1. reimp. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Luiz Fernando. **Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010 (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. v. 23. Acompanha CD áudio com 14 canções).

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

YOUTUBE. **Lélia que era mulher de verdade**. Realização: professora Jaine Vicência de Souza e alunos da “Escola Estadual Professora Maria de Lourdes Widal Roma”, de Campo Grande, MS. Disponível em: <https://youtu.be/Wo39qSZg_6U>. Acesso em: 12 out. 2017.

ZIZEK, Slavoj. Introdução. In: ZIZEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 [1.ª reimp.: 1999]. (p. 7-38).

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. Equívocos da/na língua oficial. In: PETRI, Verli; DIAS, Cristiane (org.). **Análise de Discurso em perspectiva: teoria, método e análise**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2013.

Referências fonográficas

ALMEIDA, Janet de; BARBOSA, Haroldo. **Pra quê discutir com Madame?**. Intérprete: Janet de Almeida. São Paulo: Rio de Janeiro: Continental, p1945. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALMIRANTE; DORNELAS, Homero. **Na Pavuna**. Intérpretes: Almirante e o Bando de Tangarás. Rio de Janeiro: Victor, p1929. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. **A carta**. Rio de Janeiro: Todamérica, p1958. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. **Adhemar dá jeito**. [sem informações].

ALVES, Ataulfo. **Balança, mas não cai**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1953. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. **Brado de alerta**. Intérprete: Jorge Goulart. Rio de Janeiro: Todamérica, p1955. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. De janeiro a janeiro. Intérpretes: Ataulfo Alves e suas pastoras. In: **Ataulfo Alves e suas pastoras**. Rio de Janeiro: Odeon, p1959. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 6.

ALVES, Ataulfo. **Eu também sou general**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Star, p1949. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. **Herança do samba**. Intérprete: Ataulfo Alves. [s.l.] p1956.

ALVES, Ataulfo. **Laranja madura**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Polydor, p1966. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única). (Compacto simples).

ALVES, Ataulfo. **Lenço branco**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Polydor, p1967. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. Lado B, faixa 1. (Compacto duplo).

ALVES, Ataulfo. **Leva meu samba**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Odeon, p1941. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. Mais um samba popular. Intérprete: Ataulfo e suas pastoras. In: **Ataulfo Alves e suas pastoras**. Rio de Janeiro: Odeon, p1959. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado B, faixa 2.

ALVES, Ataulfo. Mensageiro da dor. Intérpretes: Ataulfo Alves e suas pastoras. In: **Ataulfo Alves e suas pastoras**. Rio de Janeiro: Philips, p1959. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 5.

ALVES, Ataulfo. **Meus tempos de criança**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Sinter, p1956. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. Na ginga do samba. Intérprete: Ataulfo Alves. In: **Na ginga do samba**. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 1.

ALVES, Ataulfo. **Ordem do rei**. Intérprete: Zezinho. Rio de Janeiro: Todamerica, p1926. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. Quando eu morrer. Intérpretes: Ataulfo Alves e suas pastoras. In: Ataulfo Alves. **Ataulfo Alves e suas pastoras no Clube do Samba**. Rio de Janeiro: Sinter, p1957. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado B, faixa 4.

ALVES, Ataulfo. Quem quiser que se aborreça. Intérprete: Ataulfo Alves. In: **É bossa, mesmo**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1961. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 5.

ALVES, Ataulfo. **Represália**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Odeon, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo. **Vassalo do Samba**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Polydor, p1966. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única). (Compacto simples).

ALVES, Ataulfo. **Vassalo do samba**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Polydor, p1966. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **Bonde São Januário**. Intérprete: Cyro Monteiro. Rio de Janeiro: Victor, p1940. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **Mulher do Seu Oscar**. Intérprete: Odete Amaral. Rio de Janeiro: Victor, p1940. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **Oh, seu Oscar**. Intérprete: Cyro Monteiro. Rio de Janeiro: Victor, p1939. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; BULHÕES, Max. **Quem bate**. Intérprete: Aurora Miranda. Rio de Janeiro: Odeon, p1937. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; CASTRO, Jorge de. **Inimigo do Samba**. Intérprete: Orlando Silva. Rio de Janeiro: Odeon, p1945. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; GESTA, Paulo. Na cadência do Samba. Intérprete: Ataulfo Alves. In: Ataulfo Alves. **Meu Samba... minha Vida**. Rio de Janeiro: Philips, p1962. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 1.

ALVES, Ataulfo; HOMEM, Torres. **É um quê que a gente tem**. Rio de Janeiro: Odeon, p1941. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; LAGO, Mário. **Ai, que saudades da Amélia!**. Intérprete: Ataulfo Alves e suas pastoras. Rio de Janeiro: Odeon, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; MARTINS, Roberto. **Rei vagabundo**. Intérprete: Carlos Galhardo. Rio de Janeiro: Columbia, p1935. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; NETO, Abel. **Alegria na casa de pobre**. Intérprete: Ataulfo Alves. Rio de Janeiro: Odeon, p1941. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ALVES, Ataulfo; NOGUEIRA, Alcebíades. Fala, mulato. Intérprete: Ataulfo Alves. In: **Ataulfo Alves e suas Pastoras**. Rio de Janeiro: Sinter, p1955. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 10 pol. Lado B, faixa 4.

BATISTA, Wilson. **Lenço no pescoço**. Intérprete: Sílvio Caldas. Rio de Janeiro: Victor, p1933. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

BATISTA, Wilson; LOBO, Haroldo. **Emília**. Intérprete: Vassourinha. Rio de Janeiro: Columbia, p1941. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

BEN, Jorge. Caramba! ... Galileu da Galileia. Intérprete: Jorge Ben [Benjor]. In: _____. **Ben**. Rio de Janeiro: Philips, p1972. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 2.

BRANDÃO, Lecy. Ser mulher (Amélia de verdade). Intérprete: Lecy Brandão. In: _____. **Questão de gosto**. Rio de Janeiro: Polydor, p1976. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1.

BUARQUE, Chico (sob pseudônimo duplo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva). Acorda, amor. Intérprete: Chico Buarque. In: _____. **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Philips, p1974. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 1.

BUARQUE, Chico. Homenagem ao malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: _____. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips, p1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 5.

CALDAS, Murilo; PINTO, Marino. **Teleco-teco**. Intérprete: Isaura Garcia. Rio de Janeiro: Colúmbia, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

CHAVES, Juca. A outra Amélia. Intérprete: Juca Chaves. In: _____. **Músicas do filme A virgem prometida**. Recife; Rio de Janeiro; São Paulo: Mocambo: Rozenblit, p1967. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. (compacto duplo). Lado B, faixa 1.

FILIZOLA, Fernando; CHAGAS, José. Palavra acesa. Intérprete: Quinteto Violado. In: Quinteto Violado. **Até a Amazônia?!**. Rio de Janeiro: Philips, p1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 2.

GIL, Gilberto. Serenata em teleco-teco. Intérprete: Gilberto Gil. In: **Gilberto Gil: sua música, sua interpretação**. Maringá: JS Discos, p1963. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. Lado A, faixa 1. (Compacto duplo).

GOMES FILHO; ARAÚJO, Juracy. **Se a Amélia perdoasse**. Intérprete: Castro Barbosa. Rio de Janeiro: Columbia, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

GRAMMONT, Elena de; GRAMMONT, Eliane de. Amélia de você. Intérprete: Sônia Melo. In: Sônia Melo. **Do jeito que eu sempre fui**. São Paulo: Rio de Janeiro: EMI-Odeon. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 5.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Com açúcar, com afeto. Intérprete: Jane Moraes. In: Chico Buarque de Hollanda. **Chico Buarque de Hollanda – v. 2**. Rio de Janeiro: RGE, p1967. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 3.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Olê, olá. Intérprete: Chico Buarque de Hollanda. In: _____. **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: RGE, p1966. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado B, faixa 4.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Roda viva. Intérprete: Chico Buarque de Hollanda. In: _____. **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: RGE, p1967. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 8 pol. Lado A, faixa 1. (Compacto duplo).

MARQUES; LOPES, Roberto. Maneco telecoteco. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: **Água da minha sede**. São Paulo: Universal Music, p2000. 1 CD. Faixa 2.

MARTINS, Herivelto; NUNES, Cícero. **Amélia na Praça Onze**. Intérprete: Linda Batista. Rio de Janeiro: Victor, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

MARTINS, Herivelto; OTELO, Grande. **Praça Onze**. Intérprete: Castro Barbosa e Trio de Ouro. Rio de Janeiro: Columbia, p1942. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

MORAES, Vinícius; POWELL, Baden. Samba da bênção. Intérprete: Coro. In: MORAES, Vinícius. **Vinícius, poesia e canção v. 1**. Rio de Janeiro: Forma, p1966. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol. Lado A, faixa 2.

PEREIRA, Geraldo. **Falsa baiana**. Intérprete: Cyro Monteiro. Rio de Janeiro: Victor, p1944. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

PEREIRA, Geraldo. Falsa baiana. Intérprete: João Gilberto. In: João Gilberto. **João Gilberto**. Rio de Janeiro: Polydor, p1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 5.

PEREIRA, Geraldo; TRIGUEIRO, Nelson. **Sem compromisso**. Intérprete: Anjos do Inferno. São Paulo: Rio de Janeiro: Continental, p1944. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

PITTY; MARTIN. Desconstruindo Amélia. Intérprete: Pitty. In: Pitty. **Chiaroscuro**. Rio de Janeiro, p2009. 1 CD, faixa 7.

QUINCAS; MODESTO, Chiquinho. Amélia não passa mais fome. Intérprete: Velha Guarda da Mangueira. In: Velha Guarda da Mangueira. **Velha guarda da Mangueira e convidados**. Rio de Janeiro: Nikita Music, p1999. 1 CD, faixa 8.

ROSA, Noel. **Com que roupa?**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Parlophon, p1930. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel. **Com que roupa?**. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Continental, p1951. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel. **Cordiais saudações**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro, Parlophon, p1931. 1 disco sonoro, 78rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel. **Eu vou pra Vila**. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro: Parlophon, p1931. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel. **Fita amarela**. Intérpretes: Francisco Alves e Mário Reis. Rio de Janeiro: Odeon, p1933. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel. **Malandro medroso**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Parlophon p1930. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel. **O x do problema**. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, p1936. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel. **Rapaz folgado**. Intérprete: Aracy de Almeida. Rio de Janeiro: Victor, p1938. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel. **São coisas nossas (Coisas nossas)**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Columbia, p1932. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel; ALVES, Francisco. **Onde está a honestidade?**. Intérprete: Noel Rosa e Turma da Vila. Rio de Janeiro: Odeon, p1933. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel; FILHO, André. **Filosofia**. Intérprete: Mário Reis. Rio de Janeiro: Colúmbia, p1933. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel; PEPE, Kid. **O orvalho vem caindo**. Intérprete: Almirante. Rio de Janeiro: Victor, p1934. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel; VADICO. **Conversa de botequim**. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Odeon, p1935. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 2 (faixa única).

ROSA, Noel; VADICO. **Feitiço da Vila**. Intérprete: João Petra de Barros. Rio de Janeiro: Odeon, p1934. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel; VADICO. **Feitio de oração**. Intérpretes: Castro Barbosa e Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, p1933. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

ROSA, Noel; VADICO. **Mais um samba popular**. Intérprete: Ana Cristina. Rio de Janeiro: Sinter, p1954. 1 disco sonoro, 78 rpm, mono, 8 pol. Lado 1 (faixa única).

SEIXAS, Raul. As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor. Intérprete: Raul Seixas. In: _____. **Gita**. Rio de Janeiro: Philips, p1974. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 3.

TEIXEIRINHA. A outra Amélia. Intérprete: Teixeira. In: _____. **O rei**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1969. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 3.

VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba é assim. Intérpretes: Caetano Veloso; Gilberto Gil. In: Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Tropicália 2**. Rio de Janeiro: Polygram, p1993. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 6.

VELOSO, Caetano. Dom de iludir. Intérprete: Maria Creuza. In: Maria Creuza. **Meia noite**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1977. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1.

VELOSO, Caetano. Festa imodesta. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque. **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Philips, p1974. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1.

VELOSO, Caetano. Língua. Intérpretes: Caetano Veloso e Elza Soares. In: Caetano Veloso. **Velô**. Rio de Janeiro: Polygram, p1984. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 5.

VIOLA, Paulinho da. Eu canto samba. Intérprete: Paulinho da Viola. In: _____. **Eu canto samba**. São Paulo: BMG Ariola, p1989. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1.

VIOLA, Paulinho da. Sinal Fechado. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque. **Sinal fechado**. Rio de Janeiro: Philips, p1974. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 6.

Referências videográficas:

É COM este que eu vou. Direção: José Carlos Burle. Produção: Atlântida. Intérpretes: Oscarito; Grande Otelo; Heloisa Helena; Antonio Spina; Darcy Cazarré e outros. Roteiro: José Carlos Burle, Paulo Wanderley. Rio de Janeiro: Atlântida, 1948, bobina cinematográfica (98 min), son., p&b., 35 mm. BRA. (Comédia).

MULHER de verdade. Direção: Alberto Cavalcanti. Produção: Alberto Cavalcanti. Intérpretes: Inezita Barroso; Colé Santana; Adoniram Barbosa; Maria Aparecida Baxter; Paulo Vanzolini; Raquel Martins e outros. Roteiro: Alberto Cavalcanti, Galeão Coutinho, Miroel Silveira; Oswaldo Molles. São Paulo: King Filmes S.A.: UCB, 1954, bobina cinematográfica (100 min), son., p&b., 35 mm. BRA. (Comédia).

MULHER de verdade (The Palm Beach Story). Direção: Preston Sturges. Produção: Paul Jones. Intérpretes: Claudette Colbert; Joel McCrea; Mary Astor; Rudy Vallee; Sig Arno e outros. Roteiro: Preston Sturges. USA: Paramount Pictures: Brasil: Fortaleza: Classicline, DVD (88 min), son., P&b, USA (Comédia).

UMA noite em 67. Direção: Ricardo Calil; Renato Terra. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos. Intérpretes: Chico Buarque; Caetano Veloso; Gilberto Gil e outros. Roteiro: s.n. Rio de Janeiro: Videofilme, 2010, bobina cinematográfica (85 min), son., color. e p&b., 35 mm. BRA (Documentário).