

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

TÁSSIA GIMENES ALVES

**VAI DAR SAMBA:
O DISCURSO AMOROSO DO SAMBA E A POSIÇÃO-SUJEITO
MULHER**

**NITERÓI
2014**

TÁSSIA GIMENES ALVES

**VAI DAR SAMBA:
O DISCURSO AMOROSO DO SAMBA E A POSIÇÃO-SUJEITO
MULHER**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Estudos
da Linguagem da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestra em
Estudos de Linguagem.**

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. SILMARA DELA DA SILVA

**Niterói
2014**

TÁSSIA GIMENES ALVES

Vai dar samba:
o discurso amoroso do samba e a posição-sujeito mulher

Dissertação apresentada à Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.
Orientadora: Prof^a Dr^a Silmara Cristina Dela Silva

Aprovada em 24 de fevereiro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Silmara Cristina Dela Silva
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a Dr^a Lucia Maria Alves Ferreira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof^a Dr^a Angela Correa Ferreira Baalbaki
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

SUPLENTES

Prof. Dr^a. Luiza Kátia Andrade Castello Branco
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof^a Dr^a Silvia Maria de Sousa
Universidade Federal Fluminense - UFF

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Silmara Dela Silva, pelo meu crescimento enquanto aluna e professora, além de carinho, compreensão, extrema dedicação e amizade.

À Prof.^a Dr.^a Vanise Medeiros, cuja orientação foi decisiva para que o trabalho tomasse os rumos de uma dissertação de mestrado.

À Prof.^a Angela Baalbaki, que contribuiu imensamente para o desenvolvimento do trabalho. Pela gentileza e leitura dedicada nas bancas qualificação e de defesa.

Às professoras: Lucia Maria Alves Ferreira, Luiza Kátia Andrade Castello Branco e Silvia Maria de Sousa, pelo aceite, gentileza e interesse em participar da banca defesa.

Aos professores: Mariângela Rios, Rosane Monnerat, Del Carmen Daher, Luciana Freitas, Vanise Medeiros, Silmara Dela, e Sebastião Votre, responsáveis pelas disciplinas que cursei e pelo caminho de aprendizado percorrido.

À CAPES pelo apoio.

Às pessoas do LAS, pela possibilidade de aprender junto, por me trazerem esperança no ser humano e pelas conversas de qualidade.

Aos amigos da UFF: Mariana Vita, pela força e por ter me mostrado que não estamos sós. Roberta Kerr, por ter me acompanhado neste percurso de estudo de modo tão agradável.

Aos amigos: Carol Viana e Kelly Nery, pelo amor, companheirismo e compreensão quando não era possível estar junto. Rodrigo Ségges pelo carinho, alegria e força de também mestrando.

Aos amigos de profissão: Tereza e João, pelo apoio, carinho e forte atividade nas lutas. Sérgio, pelas conversas produtivas e por dividir sua pesquisa de doutorado, proporcionando novas ideias e bibliografia de qualidade.

*Às mulheres que sangram diariamente.
Sangram a faca, sangram a bala,
o soco, a palavra...
Sangram a misoginia, a cantada
suja, o ser o segundo sexo...
Sangram a interdição dos seus sentidos.*

*Esse trabalho verte o meu sangue...
o sangue de todas nós.*

Tássia Gimenes

*Eu sou uma mulher
que sempre achou bonito
menstruar.*

*Os homens vertem sangue
por doença
sangria
ou por punhal cravado,
rubra urgência
a estancar
trancar
no escuro emaranhado
das artérias.*

*Em nós
o sangue aflora
como fonte
no côncavo do corpo
olho-d'água escarlate
encharcado cetim
que escorre
em fio.*

*Nosso sangue se dá
de mão beijada
se entrega ao tempo
como chuva ou vento.*

*O sangue masculino
tinge as armas e
o mar
empapa o chão
dos campos de batalha
respinga nas bandeiras
mancha a história.*

*O nosso vai colhido
em brancos panos
escorre sobre as coxas
benze o leito
manso sangrar sem grito
que anuncia
a ciranda da fêmea.*

*Eu sou uma mulher
que sempre achou bonito
menstruar.*

*Pois há um sangue
que corre para a Morte.
E o nosso
que se entrega para a Lua.*

Marina Colasanti

RESUMO

Partindo da premissa de que o samba é uma manifestação cultural de bastante expressão no Brasil, em especial no Rio de Janeiro e em São Paulo, analisar seu discurso enquanto uma forma de construção e circulação de sentidos torna-se relevante. Nesse contexto, é possível observar no âmbito discursivo o processo de construção de sentidos que dependem das posições ideológicas em jogo na constituição dos dizeres. De modo a atender a essas demandas, a pesquisa em questão tem por objetivo analisar o modo como se constituem os sentidos acerca da mulher em letras de samba. Mais especificamente, tomamos como ponto de partida de análise, via Pêcheux (1969), as formações imaginárias projetadas para a mulher enquanto parte de um relacionamento amoroso com um homem, considerando a imagem que esse homem inserido nessa relação faz de si mesmo e do outro, que é no caso, uma mulher. Analisamos, assim, como as formações imaginárias de homem e de mulher são construídas, e que posições-sujeito são atribuídas à mulher no discurso amoroso do samba. A teoria feminista comparece como uma perspectiva feminina de olhar para a mulher e para os discursos a ela referentes. O discurso do samba não é apenas o *corpus* desse trabalho de pesquisa, mas também se estabelece como condição de produção para discursos relativos à mulher, ao materializar discursos da sociedade patriarcal brasileira. Com vistas a traçar tal percurso, lançamos mão da Análise de Discurso Pêcheuxtiana como teoria e metodologia, uma vez que entendemos que os sentidos têm uma história e só podem ser compreendidos em relação à materialidade linguística e às suas condições de produção. Com as análises, buscamos mostrar como se constituem os efeitos de sentido para as mulheres no discurso do samba, que por sua vez, entrelaçam-se aos dizeres sobre os homens nas letras de pagode romântico que compõem o nosso *corpus*. Nosso percurso nesta pesquisa permitiu-nos constatar que, no âmbito do samba, a posição-sujeito mulher constitui-se enquanto tal em relação à posição-sujeito homem, para quem é projetada no dizer a imagem do malandro, perpetuando, assim, o discurso machista.

Palavras-chave: Análise de Discurso; discurso musical (samba); feminismo; mulher.

ABSTRACT

Assuming that samba is an important cultural manifestation in Brazil, especially in Rio de Janeiro and São Paulo, to analyze its discourse as a form of construction and circulation of meanings becomes relevant. In this context, it is possible to observe in the discursive framework the process of construction of meanings that depend on ideological positions at stake in the constitution of the meaning. In order to achieve these demands, this research is aimed to think the formation of meanings about woman in samba lyrics. More specifically, we analyze, via Pêcheux (1969), the imaginary formations designed for woman as part of a loving relationship with a man, considering the image that the man makes about himself and about the other, that in this case is a woman. We also analyze how the imaginary formations of man and woman are built, and which subject position is assigned to woman in love discourse of samba. Feminist theory is here a female perspective to look at the woman and the discourse related to her. The discourse of samba is not only the *corpus* of this research, but it is also established as a condition for production of discourses about woman and historical discourse of the Brazilian patriarchal society. In order to trace this route, we employed the Pêcheuxian discourse analysis as theory and methodology, once we understand that the senses have a history and can only be understood in relation to linguistic materiality and its conditions of production. With the analysis, we seek to show the effects of meaning related to woman in the discourse of samba, the same was done in relation to the man in romantic pagode lyrics that are part of our *corpus*. This study enabled us to conclude that under the samba subject position, woman constitutes in relation to the man's subject position, posed as a 'malandro' that perpetuates the sexist discourse.

Keywords: Discourse Analysis; musical discourse (samba); feminism; woman.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. A História do samba, nossa história	16
3. Feminismo: um olhar sobre a questão de gênero e o(s) discurso(s) sobre a mulher	30
4. Tem francês no samba: a Análise de Discurso Pêcheuxtiana	41
5. Na roda de samba: um infindo de discursos sobre a mulher. Percurso de análise	55
6. Considerações Finais	87
7. Referencial Bibliográfico	92
8. Anexo I – <i>Corpus</i>	97
9. Anexo II– Interdiscurso	103

1. INTRODUÇÃO

*O meu samba vai curar teu abandono
O meu samba vai te acordar do sono
Meu samba não quer ver você tão triste
Meu samba vai curar a dor que existe
Meu samba vai fazer ela dançar
É o samba certo pra você cantar*

Rodrigo Bittencourt

O presente trabalho de pesquisa se insere em um momento de mobilizações populares¹, nas quais verdades absolutas são questionadas através de movimentos sociais. Há nesses movimentos uma luta para que o Brasil e o mundo passem por intensas mudanças culturais e sociais, norteadas pelas ideias de respeito, igualdade e direitos humanos, somadas à liberdade de expressão. Esses também são os princípios do feminismo, que visa assegurar os direitos da mulher enquanto cidadã. Nesta dissertação, esse olhar sobre a questão da mulher será fundamental, uma vez que vai de encontro ao discurso do patriarcado, possibilitando outra forma de significar a mulher socialmente, e ainda, de a mulher se significar na sociedade. Dentre os inúmeros espaços de se dizer sobre a mulher na atualidade, elegemos um deles como foco para esta pesquisa: as letras de samba.

A mulher enquanto sujeito na sociedade e os efeitos de sentido que para ela se constituem nos sambas se marcam nessas letras, bem como os dizeres em favor de mudanças no país, aqui representados pela teoria feminista. Esses ideais mencionados são vislumbrados nesse trabalho, considerando que o discurso musical está presente socialmente. Em meio a essas modificações muitos estilos musicais vêm surgindo, os mais antigos se assentam no mercado e no gosto popular, ainda que em ostracismo. O samba mantém seu espaço dentre os demais estilos musicais, angariando público em diversos estratos sociais, considerando sua presença constante nos meios de comunicação.

¹ Referimo-nos às mobilizações populares que culminaram nas manifestações junho de 2013, cujos objetivos eram questionar os aumentos das passagens dos transportes públicos e os rumos do Brasil. No âmbito das mobilizações referentes especificamente à mulher, o nome de maior representatividade é o da Marcha das Vadias, que aconteceu pela primeira vez no Brasil (São Paulo) em 2011. A marcha, questiona o lugar da mulher na sociedade patriarcal, além de apoiar outros movimentos, como os que lutam contra o racismo, a lesbofobia, a homofobia e a transfobia, por exemplo.

É nesse cenário que o samba enquanto discurso musical sobrevive e se desenvolve em diferentes vertentes ecoando pelas casas de show, meios de comunicação, nas casas e corações dos fãs do gênero musical. Trata-se de décadas de história musical e consecutivamente, de um povo, história esta traçada desde samba-maxixe, choro, passando pelo samba de raiz até samba-rock e o pagode romântico.

Assim, tanto o discurso do samba quanto do feminismo se constroem como práticas de linguagem carregadas de dizeres sobre a sociedade, o que nos interessa aqui são os dizeres concernentes às mulheres.

O discurso do samba tradicionalmente se impõe enquanto música feita por excluídos (veremos adiante) e no qual sua voz se marca trazendo toda uma história da sociedade brasileira. O samba das desigualdades se projeta via linguagem de modo a tomar seu espaço e provar que seu discurso é importante, marcando-se como patrimônio cultural. O poder da linguagem dá voz ao morro, como afirma o samba da década de 1950, que reproduziremos a seguir:

Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba/ sou natural aqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem leva a alegria para milhões de corações Brasileiros/
Mais um samba, queremos samba. /Quem está pedindo é a voz do povo do
país./Viva o samba vamos cantando esta melodia pro Brasil feliz.²

Na voz do sambista, o samba tem a sua imagem projetada como “a voz do morro”, “o rei dos terreiros”, uma expressão musical aclamada pelos brasileiros. O samba é um gênero musical que, assim como muitos outros, trata de assuntos do dia-a-dia, trazendo a vida cotidiana para a música. Dentre os tantos assuntos contemplados nos sambas, o que nos chama atenção é a quantidade de letras dedicadas ao sexo feminino. Muito se fala delas e para elas. Em 1935, Pixinguinha escrevia “Rosa³”, na qual o homem fala à amada: “Tu és divina e graciosa, estátua majestosa do amor”. Kid Pepe e Téo Magalhães, em 1944, no mesmo sentido compuseram: “Mulher igual a você jamais encontrarei/ se você me deixar sou capaz de chorar/ sou capaz de morrer. Já em “Leviana”, de Zé Kéti, 1952, à mulher é dito: “Sinto muito, mas vai tratar da sua vida, Leviana”. Adoniran Barbosa, em 1956, escrevia sobre a mulher: “Você está vendo

² A voz do morro, samba composto por Zé Kéti, em 1955.

³ As letras das músicas tratadas no texto estão disponíveis no Anexo- Interdiscurso, de acordo com a ordem cronológica de composição.

aquela mulher que vai indo ali?/ Ela não quer saber de mim”. O samba canta a mulher admirada e desejada, a mulher que se foi e, igualmente, aquela que o homem não deseja mais ver. Daí o interesse em pensar o feminino da perspectiva masculina nesses discursos tão difundidos no Brasil ao longo das décadas.

Desde sua primeira gravação, que foi a música “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida em 1917, o samba não morreu, apenas passou por transformações. O samba demarcou seu espaço, garantindo presença em casas especializadas nesse gênero de música, nas escolas de samba (mantendo sua relevância em um feriado expressivo no país, o Carnaval) e na mídia, dada sua importância principalmente no eixo Rio de Janeiro- São Paulo. No ano de 2007 (Folha de São Paulo), o samba foi tombado como patrimônio cultural da humanidade pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a UNESCO. Portanto, é interessante pensar o samba como manifestação cultural de expressão no país e observar seu discurso como forma de construção e circulação de sentidos.

Assim, o objetivo deste trabalho de pesquisa é pensar as construções de sentido acerca da mulher no discurso do samba. Mais especificamente, analisamos a posição-sujeito homem falando para ou sobre a posição-sujeito mulher, considerando uma relação amorosa instaurada. Esses sujeitos construídos ideologicamente se fazem presentes no *corpus* formado por letras de pagode romântico, demarcados nessas duas categorias discursivas: posição-sujeito homem e posição-sujeito mulher. Desta maneira, analisamos as projeções para a mulher e para o homem, os quais se inserem na relação amorosa, uma vez que consideramos que tais posições se constroem conjuntamente no discurso amoroso do samba.

De modo a articular essa temática do feminino com os estudos do discurso, lançamos mão da Análise de Discurso de linha francesa, pensada em primeira instância por Michael Pêcheux. O autor explica que o discurso “não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas de modo mais geral, de um “efeito de sentidos” entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, 2010, p. 81). Orlandi sustenta que o discurso é o “ritual da palavra”, corroborando o que foi dito por Pêcheux, mostra que o discurso vai além da transmissão, é por assim dizer, “movimento dos sentidos, errância dos sujeitos, lugares provisórios de conjunção e dispersão, de unidade e de diversidade, de indistinção, de incerteza, de trajetões, de ancoragem e de vestígios” (2009, p. 10).

Assim, diferente de outras correntes teóricas, a Análise de Discurso não propõe a língua como objeto de estudo, mas a considera uma condição para a existência do discurso, esse sim seu objeto de estudo e análise.

A Análise de Discurso propõem um estudo do discurso ao passo que esse se inscreve na história, e dessa forma possibilita pensar questões que vão além da materialidade linguística, como por exemplo, os sujeitos e as condições de produção do discurso. O trabalho de analista de discurso consiste em buscar na materialidade linguística marcas de outros discursos que falam antes daquele, de dizeres que não estão postos, mas igualmente neles significam. Desse modo, a Análise discursiva não procura uma verdade, um só significado, admitindo que o sentido pode ser outro, considerando a interpretação do analista.

Neste trabalho, o discurso do samba é pensado por meio da Análise de Discurso, uma vez que este possibilita pensar as imagens projetadas para os sujeitos nesse discurso. Para tanto, questões ideológicas, de condição de produção e de memória do dizer são mobilizadas de modo a analisarmos a formação imaginária da mulher no discurso amoroso do samba.

A Teoria Feminista entra nesta dissertação enquanto olhar privilegiado sobre a mulher, cuja importância aqui expressa o interesse pelos questionamentos de tal movimento social. Partimos do princípio, que a sociedade brasileira é de ordem patriarcal, o que significa dizer que a mulher é tradicionalmente minimizada diante do papel social masculino, demarcando uma diferenciação entre os sexos, em especial quando tratamos de relações amorosas. Dessa forma, o feminismo se dá como condição de produção e memória do dizer sobre os discursos referentes a mulher.

Falar de feminismo, movimento que tem por principal objetivo o respeito e a garantia dos direitos da mulher, é falar de preconceitos, que são por ele combatidos. Preconceitos esses que fazem parte da constituição da teoria feminista, não só como objeto de questionamentos e luta, mas como parte constituinte desta, uma vez que se os preconceitos relativos à mulher não se colocassem, não haveria necessidade da existência de tal teoria.

O discurso do patriarcado inferioriza a mulher e se retroalimenta de forma a manter seus dizeres predominantes. Para que isso se dê, o feminismo deve ser tido como

reprovável. Em depoimento, Heloneida⁴ lembra que o feminismo costumava ser visto na sociedade patriarcal como “coisa de lésbica, prostituta, mal-amada, feia, machona” (GOLDENBERG; TOSCANO, 1992, p. 52). A hostilização da teoria feminista se dá uma vez que o surgimento de uma teoria social deste tipo significa um enfrentamento por parte do oprimido. Logo, há

uma tendência a diminuir, ou até mesmo ignorar, a importância do movimento feminista nas transformações e avanços dos padrões de comportamento masculino e feminino em nossa sociedade, atribuindo-se essas mudanças a fatores como modernização, a industrialização, o movimento da contra cultura e, principalmente, à vulgarização de teorias e terapias psicanalíticas. Não desconhecemos o peso de tais fatores, mas apontamos como um fator decisivo dessa transformação a maior participação e conscientização feminina, em todas as instâncias da vida social. Defendemos que o feminismo é um elemento crucial na mudança de comportamentos que se observam hoje, em diferentes níveis: sexualidade, casamento, filhos, trabalho, política... na verdade, em todos os níveis da vida de cada homem e mulher deste país. (op. cit., p. 13)

Nesse sentido, as temáticas apontadas serão abordadas nesta dissertação de mestrado, distribuídas em quatro capítulos fundamentais que são respectivamente: um capítulo sobre história do samba, de nome: ‘A história do samba, nossa história’; o segundo sobre feminismo, apontando a Teoria feminista como um olhar sobre a mulher, a dizer: ‘Feminismo: um olhar sobre a questão de gênero e o(s) discurso(s) sobre a mulher’; e o capítulo teórico- metodológico, ‘Tem francês no samba: a Análise de Discurso Pêcheuxtina’; Seguidos do capítulo da análise: ‘Na roda de samba: um infindo de discursos sobre a mulher. Percurso de análise’ e das considerações finais.

No primeiro capítulo, ‘A história do samba, nossa história’, apresentamos um pouco da história do samba, desde seu dito início aos momentos atuais, percorrendo desde a era escravocrata à abolição e suas consequências. Daí em diante a história marginalizada do samba se repete, mantendo-o assim com os seus seguidores inferiorizados socialmente. Além disso, tratamos da diferenciação entre samba e pagode, o que é fundamental para o entendimento do *corpus* composto por letras de pagode romântico de circulação na atualidade. A história do samba que trazemos é

⁴ Referimo-nos a Heloneida Studart, jornalista, escritora e antiga deputada estadual pelo Rio de Janeiro, que junto com Branca Moreira Alves, Heleieth Saffioti, Marta Suplicy, Rose Marie Muraro e Rosiska Darcy de Oliveira, foi entrevistada por ser reconhecida como peça fundamental da divulgação do feminismo no Brasil.

contada por historiadores, de modo a apontar o percurso de importância social e cultural do gênero musical. E também estabelecemos uma relação entre o samba, a cidade e o processo de exclusão dos sujeitos.

Em seguida, no capítulo ‘Feminismo: um olhar sobre a questão de gênero e o(s) discurso(s) sobre a mulher’, apresentamos um histórico do feminismo como teoria e como movimento social. Uma vez que partimos do princípio que vivemos sob o patriarcado, o olhar feminista direciona a análise, logo, vale conhecer seus pressupostos teóricos. Nesse sentido, pensamos o samba em uma perspectiva feminista, o que não se dá comumente, já que o olhar masculino prevalece da autoria à interpretação das músicas, como veremos na história desse gênero musical.

No capítulo de teoria e metodologia: ‘Tem francês no samba: a Análise de Discurso Pêcheuxtiana’, apontamos o norte da pesquisa a partir de seu dispositivo de análise. Primordialmente expomos como se dá o estudo do discurso pela Análise de Discurso de linha francesa e apresentamos o dispositivo teórico-analítico mobilizado na pesquisa. Assim, é através da Análise de Discurso que se alcança o objetivo dessa pesquisa, tornando possível adentrarmos no discurso amoroso do samba.

Quanto ao capítulo de análise, ‘Na roda de samba: um infido de discursos sobre a mulher. Percurso de análise’, é o ápice do nosso estudo, unificando os três pilares do trabalho de pesquisa: o Samba, a Teoria Feminista e a Análise de Discurso Pêcheuxtiana, mobilizados para análise do discurso do samba, a partir da materialidade linguística de pagodes românticos. Mais especificamente, extraímos das letras selecionadas para análise sequências discursivas que foram analisadas. Dos capítulos do samba, da Teoria Feminista, e da Análise de Discurso associados ao capítulo de análise, decorre o último capítulo com, as considerações finais.

Na última parte trazemos o referencial bibliográfico e os anexos, que contém as letras do *corpus* empírico. Também como anexo seguem as músicas citadas, em especial as que funcionam como memória do dizer do samba.

A seguir começaremos a trilhar um caminho de pesquisa no universo do samba, começando pela sua história. Seguiremos o curso do discurso do samba, nos aventurando em meio a formações discursivas, ideológicas e imaginárias, dizeres fundamentalmente patriarcais em um tom que só o samba sabe dar. O discurso sobre a mulher será nosso objeto de estudo. Pensaremos o curso que os dizeres do samba tomam nas curvas das mulheres, considerando especificamente os dizeres do homem sobre elas.

2. A HISTÓRIA DO SAMBA, NOSSA HISTÓRIA

*Esse é o nosso samba, virou religião.
Samba é sagrado. Pagode é samba,
samba e pagode: pagode é. Samba aê!
Cada um samba de um jeito, cada um
canta de um jeito, mas tudo é samba.
O importante é sambar. Alegria no
coração de todo mundo...*

Xande de Pilares⁵

O samba se constitui como um gênero musical de expressão no território brasileiro, especialmente no eixo Rio de Janeiro- São Paulo. Tem origem popular, uma vez que fora herança dos escravos trazidos para o Brasil, sendo assim, uma mistura de estilos musicais africanos, europeus e brasileiros, que começa a tomar força na sociedade por volta dos anos 1920. São letras de samba que constituem o *corpus* desta pesquisa. É nesse gênero musical que a construção de sentidos acerca da mulher será estudada. Tratar de samba é pensar décadas de história popular, por isso, buscamos fazer um passeio através dessa história, revisitando-a.

Segundo Diniz (2012, p. 15), a primeira vez em que se mencionou o termo “samba” foi no jornal satírico pernambucano *O Carapuceiro*, em 3 de fevereiro de 1838. Nessa ocasião, o termo samba se referia “aos festejos rurais, ao universo do negro e ao “norte” do país (ou seja, a Bahia)”. Nota-se que o termo samba foi resignificado: hoje falar de samba não é falar do mesmo samba ironizado pelo jornal de Pernambuco. Diferente do que se pregava no seio da alta sociedade, o samba, na realidade, não é um gênero musical de origem una; esse advém “das estruturas musicais europeias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se alastrou pelo território nacional” (idem). O gênero musical foi reconhecido pela sua origem africana, fato que ocasionava uma forte repressão por parte do poder público. Havia perseguição policial, vigiando os locais menos favorecidos que ‘praticavam’ o samba, que chegou a ser

⁵ Vocalista do grupo Revelação ao fim da última música, Som brasileiro, do CD Velocidade da Luz, 2006. Vale ressaltar “samba” significando: cultura, religião, pagode e ato de sambar (dançar). A última estrofe da referida música traz: “Eu amo, eu sigo/ Carrego no peito/ A arte de um bamba/ Sambar”.

proibido⁶ na cidade do Rio de Janeiro. Com o intuito de minimizar a repressão, os negros se viram obrigados a buscar formas de manter e preservar suas manifestações culturais. Houve a necessidade de mascarar os elementos de origem africana da música, de modo a suas práticas serem menos discriminadas. Como afirma Sodré:

os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. (1998, p. 12-13).

Começa assim um processo de descolamento do que é ‘de branco’ e o que é ‘de preto’, de malandro, visto como profano e sujo. Vale frisar que o malandro

está no centro da narração do samba (...). Essa figura que flutua sobre a origem social, hierarquia e mercado, cor e origem social forma um ponto de vista, o ponto de vista do sambista. Mais que figura de linguagem, o malandro da música popular pode ser pensado como um ponto de vista a partir do qual, no disco, se enxerga o mundo, como sinônimo do narrador que constrói a crônica da cidade (CALDEIRA, 2007, p. 84).

Ao ser questionado sobre a razão pela qual o primeiro samba só fora gravado em 1917, se é sabido que existia muito antes disso, Donga, o autor do primeiro samba gravado no país, explica: “Porque o samba, considerado coisa de negros e desordeiros, ainda andava muito perseguido. Apesar disso, era cantado pelos boêmios renitentes e pelos ranchos, como os de Sadeta e Tia Aceata (...)” (SODRÉ, 1998, p. 71-72). Como dito, samba era tido como coisa de negro e causadores de problemas, o que traz a tona sentidos tidos como pejorativos ao termo malandro. Assim, relacionavam-se os negros a rituais religiosos não permitidos e à malandragem ou vadiagem, que era combatida com pulso firme, como ainda aponta o compositor: “Os sambistas, cercados em suas próprias residências pela polícia, eram levados para o distrito e tinham seus violões confiscados. Na festa da Penha, os pandeiros eram arrebatados pelos policiais” (idem). A pressão e repressão vinda do Estado não era um mero preconceito, fazia parte de um discurso maior, importado da Europa (SANTOS, 1994).

⁶ A proibição deu continuidade à repressão que já ocorria em relação aos costumes e cultura negra, assim, desde a abolição (quando samba começa a se formar como tal) até o samba ser aceito nas rádios a perseguição se fazia presente, sambistas eram presos, festas proibidas e instrumentos apreendidos.

Trata-se de um momento no qual alcançar a modernidade significava remover os menos prestigiados e em sua maioria, negros, mas também emigrantes nordestinos do centro da cidade do Rio de Janeiro, empurrando-os para favelas e subúrbios (SODRÉ, 1998). “A imagem pretendida para o Brasil era a de um país *higiênico, burguês, moderno* e acima de tudo, *branco*” (FENERICK, 2005, p. 30). O momento era de hipervalorização da cultura europeia e exclusão do que era africano, uma vez que ainda que já libertos, os negros tinham sido estigmatizados pela escravidão. Esses permaneceram à margem da sociedade, inferiorizados cultural e socialmente. Tomando por base a definição de Orlandi (2003, p. 32), o cidadão é descrito como: “pessoa que goza, no Estado onde é domiciliado, dos direitos civis e políticos” (...), assumimos que os habitantes dos cortiços não eram tidos como cidadãos, o que implica dizer que esses moradores do centro do Rio não tinham seus direitos assegurados pelo Estado, pelo contrário, a cidade é personificada a ponto de significar mais que determinadas pessoas que foram literalmente excluídas.

De modo a cumprir a meta de modernização da cidade do Rio de Janeiro, foram expulsos do centro os negros, pobres, frequentadores de botecos e todos que perturbavam a nova imagem que estava sendo construída. Desta forma, “a higienização tornou-se o mais eficaz elemento ideológico capaz de motivar e justificar as reformas modernizadoras que transformariam a paisagem urbana (...)” (FOLLIS, 2004, p. 23). Higienizar significava proteger a ‘cidade’ de doenças provocadas pela aglomeração desordenada de pessoas e pela existência de cortiços insalubres, mas também retirar da nova cidade do Rio de Janeiro espaços que destruíam sua beleza, e pessoas que destoavam do novo estilo europeu implantado. Assim, a dita malandragem era reduto do novo ritmo; esse título era motivo de orgulho dentro da comunidade e, ao mesmo tempo, motivo de perseguição por parte do Estado, que almejava transformar o Rio de Janeiro em um pedaço da Europa.

Conforme programado, para que o imaginário de progresso chegasse e fosse possível transformar o Rio de Janeiro em uma parte da Europa, ocorreu o “bota abaixo” promovido pelo então prefeito Pereira Passos. O “bota abaixo” consistia na erradicação dos “cortiços da cidade, como o fechamento do famoso Cabeça de Porco⁷ (...), em nome da Higiene Pública” (FENERICK, 2005, p. 104). Isso se deu aos moldes da urbanização

⁷ O Cabeça de Porco tornou-se sinônimo de habitação coletiva insalubre e em péssimas condições, localizava-se no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de São Cristóvão, perto de onde agora existe o túnel João Ricardo (MONTEIRO, 2004).

de Paris: “os ideais burgueses [que orientaram] as grandes reformas parisienses – higienização, embelezamento e racionalização da malha urbana” (op. cit., p. 29). Postulava-se que a concentração de pessoas pobres em cortiços com problemas de saneamento básico, higiene, alimentação e afins trazia doenças à cidade. Assim, a população marginalizada foi pouco a pouco sendo removida da nova metrópole, dando origem às favelas.

Para Orlandi (2003, p. 21), “a cidade é o *acontecimento* (grifo da autora) social por excelência (...). Em termos do imaginário, poderia mesmo dizer que a cidade não tem exterioridade, ou seja, o que não é cidade (por exemplo, o campo) também é significado por ela”. Por isso, a favela é significada pela cidade, e ainda hoje separa-se quem é ‘da favela’ e quem é ‘do asfalto’ (referência à urbanização e às condições previstas na cidade). A favela significava e ainda significa algo à margem da civilização moderna da cidade, é um lugar habitado por malandros.

Conforme Beck (2013), a participação do Estado para manter a divisão do espaço urbano, questionada por Orlandi, vem se realizando, de modo que a segregação

se concretiza cotidianamente por meio da repressão e da intimidação de agentes administrativos, jurídicos e policiais. Nessa ótica, a favela, locus imaginário da miséria e do fora da lei-da-cidade, não resulta tão somente da ausência de um Estado provedor, mas é efeito de uma intervenção repressiva direta deste mesmo Estado sobre uma parcela numericamente significativa de seus habitantes (op.cit., p. 107).

Com o passar dos anos, através da presença ativa do Estado, mais pessoas foram removidas, demonstrando maior preocupação com a cidade em si do que com as pessoas que a habitam, e assim o déficit habitacional para os menos abastados só fez crescer. Vale frisar que as favelas foram se formando não só pelos negros excluídos dos grandes centros, mas também pelos soldados que retornavam da Guerra de Canudos sem ter onde morar. As encostas dos morros foram paulatinamente sendo habitadas, formando um reduto dos negros e desvalidos, mas ao mesmo tempo mantinha-se a proximidade com os centros e as oportunidades de emprego.

Assim como gradear um local “é delinear o espaço, forçando-o a ser visto como outro lugar (...), é traçar os contornos do inimigo invisível, submetendo sujeitos numa ordem discursiva de invisibilidade” (SOUZA, 2001, p. 79); o mesmo se dá quando pessoas são banidas dos grandes centros e empurradas para a margem desses. O outro

lugar, a favela, é criado, de modo a invisibilizar as pessoas (que não eram tidas como cidadãs) que não se enquadravam nos padrões do novo Rio de Janeiro parisiense. Assim, juntamente com as pessoas, o samba era marginalizado com seus tambores.

As obras de remodelação urbana do prefeito Pereira Passos (...) muito contribuíram para o título *Cidade Maravilhosa* concedido ao Rio de Janeiro. A expulsão de populares do centro da cidade, a favelização dos morros e a criação das escolas de samba, o crescimento populacional da cidade, juntamente com a futura institucionalização do carnaval pela prefeitura, o processo de profissionalização do músico popular e a visualização da possibilidade de sua realização artística nos diversos campos e novos meios de difusão são fenômenos correlatos (FENERICK, 2005, p. 93).

A dita malandragem foi deslocada para os morros, onde não mancharia a desejada imagem do Rio de Janeiro. O malandro era tido como alguém que não trabalhava, em geral descendente de escravos ou ex-escravos (idem). Este tem por característica primordial a ‘vadiagem’, podendo ser definido como: “aquele que recusa o trabalho e vive de expedientes e golpes aplicados em algum *otário* (...). [Tem] relação estreita com a viola e com a cachaça” (op.cit, p. 233). Daí o instrumento e a cachaça serem diretamente relacionados à vadiagem, e portanto, vistos como “incitação à desordem” (idem). Assim, explica Fenerick (idem):

No início do século XX, o vadio (...) se transformou no malandro, visto pela imprensa da época quase como um sinônimo de sambista, uma vez que a identidade entre sambista e malandragem ocorre no mesmo momento em que se dá a mudança estilística do samba, por meio dos compositores do Estácio.

Associar o malandro ao samba, ou mesmo tomar o malandro como sinônimo de sambista, implica em reforçar a imagem do samba como sendo um legítimo “produto do morro”, uma vez que o senso-comum da época acreditava que os morros do Rio de Janeiro fossem habitados exclusivamente por malandros.

Logo, nota-se que uma mudança social fora fundamental para a formação do samba: guerra, emigração e migração, “higienização” da cidade inevitavelmente constituíram o universo do samba. A exclusão tornou-se espaço de criação e cultura. Nesse sentido, “a favela e o morro foram, no decorrer do século XX, emblematicamente associados ao universo do surgimento do samba, o local de pureza, da fonte de inspiração dos compositores” (DINIZ, 2012, p. 101). Podemos assumir que o samba “é

uma síntese da *civilização* capitalista brasileira e da miséria por ela engendrada” (FENERICK, 2005, p. 269).

Ainda sobre a relação histórica entre o samba e a favela, lá surgiram as primeiras e mais consagradas escolas de samba. Nessas condições de produção, as crenças religiosas e os festejos ao som de samba estavam estritamente relacionados. Os “patriarcas do samba (...) afirmavam que ‘samba e macumba era tudo a mesma coisa’” (DINIZ, 2012, p. 101). No morro, reduto do samba, as reuniões religiosas terminavam em samba e vice versa, até que no entoar dos tambores tornaram-se uma só coisa, indissociável.

Nesse contexto, a macumba e o samba andavam juntos, estabelecendo uma relação entre religiões e o gênero musical. Logo, o samba se dá na contradição: excluído da cidade pelo seu caráter profano e malandro, é exaltado nos morros, onde significa mais que um ritmo, é cultura e religião. O gênero musical samba se dá na convivência entre culturas e histórias de pessoas distintas unidas pela marginalização e religião.

Corroborando com tal afirmação, Lins (2012), em seu romance “*Desde que o samba é samba*”, retrata a vida do malandro da década de 1920 no ‘baixo meretrício’ carioca. Na passagem a seguir, Francisco Alves dialoga com Silva, compositor, acerca de um trato no qual este venderia suas músicas com exclusividade ao cantor. Em meio à conversa, definem o seu samba.

- É uma música que pode tudo, entendeu? É macumba? É macumba. É lundu? É lundu. É maxixe? É maxixe. É salsa? É salsa. O samba é o que ele quiser, tá me entendendo?
 - Tem Candomblé?
 - Claro que tem, e se eu falar que tem foxtrote, quem vai dizer que não tem? Nosso samba tem tudo que a gente já escutou. O samba é o resumo da ópera.
 (LINS, 2012, p. 207)

O samba é religião, é gênero musical advindo de diversos cantos do mundo. Para que saísse das encostas dos morros do Rio e ganhasse maior abrangência territorial e social, a mídia teve papel fundamental. A divulgação do samba entre as diversas classes se deu principalmente com o surgimento da radiodifusão, por volta da década de 1920. Segundo Diniz, é quando “a musicalidade dos migrantes e imigrantes, (...) a modinha e o lundu dos violeiros, o choro dos funcionários públicos, o maxixe da Cidade Nova e o samba dos morros recém-ocupados vão ser ‘exportados’ para todo o país (...)” (2012, p. 20). Para Fenerick, o samba surge como

produto de nossa *modernidade mestiça* (...) emergente no contexto da urbanização acelerada de nossas principais cidades. Em especial o Rio de Janeiro, que afluía no momento como o *cartão-postal* do Brasil. Guardadas as devidas proporções de tempo e espaço, as mesmas forças que propiciaram o surgimento do jazz ou das vanguardas europeias – a metrópole moderna, os meios de transporte e de comunicação, a vida agitada etc. -, foram também as forças que propiciaram o aparecimento do moderno samba brasileiro (op. cit, p. 23).

A modernização, em especial a midiática, proporcionou um progresso na radiofonia e a possibilidade de gravar os sambas. O primeiro samba gravado em disco de vinil foi “Pelo telefone”, composto por Donga em 1917. O nome da música “não indica apenas o aparelho, mas um caminho de comunicação. Vista pelo compositor como produto feito para circular num público amplo, a própria indefinição estética da canção pode representar coisa diversa” (CALDEIRA, 2007, p. 20).

Após alguns anos, em meados da década de 1930,

o samba tinha se tornado importante não apenas num grupo restrito, mas também ganhara significado para todos aqueles que ouviam vitrolas ou o rádio. Mas isso também havia trazido um grave problema: a nova circulação criara algo de falso no samba, algo que precisaria ser reparado por um julgamento justo, para repor as coisas em sua ordem natural (op. cit., p. 27).

Desse modo, o samba saía do núcleo marginalizado da população para alcançar outras classes sociais e espaços da cidade. Essa divulgação do samba ocorreu principalmente através do rádio, alcançando, assim, classes mais abastadas. O samba deixava de ser ritmo só de negro, malandro e marginal, embora estes continuassem sendo os que compunham as músicas (exceto alguns poucos, como Noel Rosa, que apesar de ser considerado malandro, era um malandro diferente, branco e de classe média), que eram compradas e/ou interpretadas por outros.

O processo de enraizamento do samba por diversas classes sociais também veio acompanhado de sua comercialização. O capitalismo alcançou o samba, que era religião e prazer, transformando-o em tesouro a ser barganhado. Além de compositores que vendiam suas melhores canções, a tecnologia industrializada trouxe novas demandas aos compositores e também aos cantores. Os sambas chegavam mais rápido a casa das pessoas, por isso, passaram a ser produzidos em larga escala. Desta forma, o processo

de criação da comunidade que poderia levar tempo é banido: não há mais espaço para a criação em grupo e o suave ajuste entre música e melodia. Como afirma Sodré:

ao se passar a viver *de* samba – ao invés de se viver *no* samba ou com ele – entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduz o seu ritmo próprio: o do *espetáculo* (1998, p. 52).

Com isso surgem conflitos por questões autorais, de espaço nas rádios, todos de ordem financeira, fato que não ocorria antes, considerando o caráter de festa ligada à religião e à alegria. Os sambas, antes de criação coletiva, anônimos, desaparecem, uma vez que a autoria das letras/ músicas passa a ser reclamada para fins comerciais ou é comprada por cantores de expressão no rádio. Todo esse processo abre espaço para novas vertentes do samba que o reformulam, no entanto, suas raízes permanecem enquanto memória.

Como já dito, a relação entre samba e religião da cultura negra se faz presente, até mesmo se confundindo. Caldeira (2007, p. 66) aponta para o fato de que os “instrumentos de percussão, que produzem o ritmo, são objetos sagrados nessa cultura”. Sem que essa raiz fosse perdida, muitas vertentes do samba surgiram e, décadas mais tarde, por volta de 1980, surge uma nova forma de fazer samba: o pagode.

Acerca da diferenciação feita entre samba e pagode, pode-se dizer que, no senso comum, esse paralelo constitui-se como verdade absoluta, mas esta diferenciação não se aplica a este trabalho de pesquisa. Aqui, assumiremos a igualdade musical entre samba e pagode, mais que isso, seu caráter de unidade. Isso se dá, pois, segundo Diniz (2012), a distinção entre eles não procede no âmbito da história do samba, todavia funciona em termos de melodia e ritmo. Entretanto, aqui nos ateremos às letras dessas músicas, sendo assim, aspectos da musicalidade são irrelevantes⁸, bem como possíveis interpretações dos cantores.

Com intuito de melhor compreender a unidade do samba e do pagode, Diniz (op.cit., p. 209) explica que “os sambistas cariocas (...) falavam em *pagode* para caracterizar o samba de forma íntima, carinhosa. Assim, *samba* e *pagode* eram uma coisa só, uma festa, onde as pessoas se reuniam para comer, beber, dançar, cantar e quem sabe, paquerar”. Entendemos, portanto, que no âmbito histórico-discursivo o

⁸ É importante mencionar que o escopo da Análise de Discurso é capaz de abarcar tais discursividades, uma vez que também evocam efeitos de sentido e assim significam. No entanto, neste trabalho optamos por focar na materialidade significativa das letras.

samba e o pagode são um só discurso musical. Esses só poderiam ser diferenciados em termos de musicalidade, como por exemplo, espécies de instrumentos utilizados que conferiam a um ou ao outro determinada entoada rítmica e melódica. Isso se dá, pois introduziu-se o banjo, o repique de mão e o tantã no novo modo de se fazer samba. Por isso, convoquemos novamente o historiador:

Antigamente, o samba era tocado com reco-reco, tamborim etc. Hoje... apresenta instrumentos novos e consagrados... Do ponto de vista musical, a novidade das rodas de pagode foi o surgimento de algumas inovações melódicas, mas principalmente rítmicas (op.cit, p. 210).

Com a inovação na melodia do samba, surgem os pagodes, que “aconteciam no subúrbio do Rio de Janeiro, no (...) Cacique [de Ramos], mas também no Clube do Samba, liderado por João Nogueira. Esses ambientes criaram a primeira geração de compositores, depois da ascensão das escolas de samba” (op.cit, p. 210). Ainda segundo o autor, tratava-se de “uma resposta competente dos compositores contra a institucionalização do gênero ocorrido nas quadras de samba”. O samba passou a ser norteado não só por questões financeiras, mas também por questões políticas, que demandavam letras de cunho nacionalista e impunham censura a temas ligados à boemia.

Assim como ocorreu com o samba primeiro, que surge nos morros resultante de inúmeros ritmos advindos do exterior do Brasil e de diversas regiões deste, a sua vertente, o pagode romântico (que decorre diretamente do pagode da década de 1980), na década de 1990, “de alma e coração suburbanos, tomou o trem, desceu na Central e fez baldeação num ônibus até saltar na bela e bronzeada Zona Sul carioca” (DINIZ, 2012, p. 211). Novamente todo o processo de ‘desguetização’ do discurso musical se dá, o samba é aceito por integrantes das camadas mais abastadas da sociedade e, por isso, acaba por ser resignificado de modo a atender às demandas desses novos sujeitos a quem se dirigem.

No sentido de diferenciar o que se fazia nos subúrbios e o pagode que é também da classe alta, surge o termo ‘samba de raiz’. Falar neste significa diferenciar o que se fazia tradicionalmente, valorizando-o, e questionar a validade do pagode, cuja característica principal é a “interferência da indústria fonográfica” (DINIZ, 2012, p. 211). O pagode chega sendo considerado “por alguns a mais nobre, por outros a mais

comercial” da linhagem do samba (DINIZ, 2012, p. 209). Esses fatos apontam para um conflito que existe ainda hoje: a influência do sistema financeiro na cultura popular.

O pagode deixa de ser aquele que era sinônimo de festa e reunião de sambistas, para se configurar como um gênero musical que combina elementos do já conhecido samba com aspectos da música internacional jovem, alcançando, desta forma, um grande sucesso (TROTТА, 2011). Portanto, “os termos ‘samba’ e ‘pagode’ são utilizados historicamente para fazer referência ao evento da roda. É somente a partir dos anos 1980 que o segundo passou a significar (...) um movimento musical” (op.cit, p. 103). A nomenclatura “pagode” acabou associada de forma pejorativa ao fazer musical. A partir de então,

instaurou-se (...) um intenso debate sobre o próprio gênero, suas características, seus elementos, seu quadro hierárquico de valores, suas referências estéticas, suas simbologias, seu imaginário e, principalmente, sobre as suas fronteiras. A demarcação dos pontos limítrofes da prática do samba estava sendo questionada, abrindo espaço para incorporação de elementos exógenos e/ou fronteiriços, diminuindo as certezas sobre a divisão entre o que é e o que não é samba. Ao se discutirem os critérios característicos do gênero, o termo passa a ser valorizado enquanto categoria prestigiada do mercado de música, atribuindo a certos agentes o direito de caracterizar determinada prática musical como samba. Nesse sentido, o mercado de samba da década formou duas trincheiras estéticas: de um lado, artistas, músicos e simpatizantes do samba “de raiz”; e do outro, novos grupos e seus admiradores lançados no mercado sob a alcunha de “pagode romântico” (idem).

Um dos fatos que corrobora para que os defensores do samba de raiz apontem para a invalidade do pagode enquanto samba é o modo como esse é produzido (atente para esta palavra de cunho mercadológico que remete à produção industrial em larga escala). De um lado, o samba é tido como primeiro e que deu origem aos demais, daí o termo “samba de raiz” cuja criação era em geral feita em grupo, em eventos nos quais sambistas se encontravam e compunham as músicas. Já o pagode tem sua composição feita de modo industrializado. Há, além da gravação de CD, um grande investimento em *marketing*, o que não ocorria nos primeiros anos do samba. Investe-se bastante na divulgação nas rádios, nas emissoras de TV, no cinema e na internet, o que culmina no consumo dessa música, que se dá pelos meios de comunicação, e ambientes de socialização (bares, restaurantes, festas, *shows* e eventos). Trata-se de um comércio

muito lucrativo que é voltado para fazer dinheiro e não para a criação e afirmação de uma cultura. O gênero pagode é assim um produto, com o único fim de entreter o público e comercializar.

“A noção de tradição no samba está estreitamente vinculada à sua valorização como gênero característico da música brasileira. Assim, o samba representa a legitimação da cultura nacional em oposição às influências externas” (op.cit, p. 92). Dessa forma, ao rejeitar o pagode, há um movimento de legitimação histórica do nacional e de um gênero mais antigo. Assumir o pagode como samba significa equiparar o internacional ao nível do nacional, uma vez que, como dito, o pagode recebe influência do *pop* internacional. Ainda que as questões de legitimação e valoração como gênero musical entre o samba dito de raiz e o pagode sejam tensas, a formação imaginária do samba por si só não é tão sólida e positiva quanto parece. Por um lado, o samba e seus representantes tornam-se símbolos da unidade nacional, orgulho da produtiva vida musical do Rio de Janeiro e do Brasil, mas também há um lado de preconceito e vergonha, que vai de encontro a tanto orgulho. Isso se dá ao resgatar a origem do samba de raiz:

criação de populações de baixa renda, originária das práticas musicais de negros recém-libertos do início do século XX e associada a uma extensa gama de delinquências representadas no imaginário da malandragem: vadiagem, jogo, contrabando, pequenos furtos, cafetinagem etc. (idem, p. 119).

Por assim dizer, o pagode não legitimado enquanto samba causa discussão teórica sobre o assunto até hoje, quando o comparamos e relacionamos à sua raiz. No entanto, o samba também não é bem visto se comparado aos demais gêneros que vigoram no Brasil. Cabe dizer que ambos os gêneros são tidos como música feita por e para a massa da sociedade, sendo configurados como inferiores. Pode-se detectar isso ao observar que apesar de ser um gênero que identifica o Brasil, representando-o, esse não é parte do cobiçado mundo da MPB, ainda que também seja Música Popular Brasileira (TROTTA, 2011). O pagode então, subjugado pelo subjugado, nem mesmo poderia ousar fazer parte de tal seleto grupo.

Para Trotta (2011, p. 131), o pagode romântico tem “como característica principal uma forma específica de abordar o amor em suas letras, melodias, refrões e na elaboração rítmica e harmônica (...)”. Ainda que o samba já tratasse do tema, o fazia de

forma distinta, o pagode veio falar de amor remontando o “cancioneiro romântico brasileiro, que data do século passado” (idem). Pensando o samba como um todo, seu imaginário aponta para o amor mais como situação problema; amor como “puro impedimento ou frustração” (op.cit., p. 146), desta forma, sendo menos ligado à alegria e satisfação. Além da temática do amor, chamam atenção a exaltação da sexualidade em algumas letras, tendendo para uma temática maliciosa (idem, p. 175). No pagode, o amor é a única salvação para a felicidade (idem, p. 187). Nesse sentido, destacamos:

o tratamento que os grupos de pagode romântico dos anos 1990 dão à temática do amor, que deixa de ser um amor inatingível ou pessimista para se tornar um amor concreto e feliz, mesmo quando a narrativa evoca a dor, a saudade e os sentimentos de perda. (ibidem, p. 198- 199)

Outra característica que se dá no pagode romântico é a tendência ao diálogo, ou seja, “a interlocução direta”, dando um caráter de mensagem ao texto (idem, p. 187). Significa dizer que uma conversa é instaurada no âmbito da música, em geral, de acordo com o observado no *corpus*, o homem tem como interlocutor a amada. Há também um tipo de diálogo direto com o ouvinte/leitor da música, nesse caso, a mulher torna-se o assunto do diálogo. São esses discursos que fazem parte do *corpus* analisado nesse trabalho de pesquisa. As letras de pagode romântico trazem mulheres que nos interessam enquanto formações imaginárias que perpetuam já-ditos do samba primeiro.

O ponto crucial da fundação do pagode romântico foi a popularização do grupo de São Paulo Raça Negra. Ainda que discriminado, o gênero conquistou multidões. No Rio de Janeiro, o pagode romântico é especialmente marginalizado, considerando que o berço do samba de raiz ali se deu. Antes do surgimento do pagode romântico, o Rio era o centro referencial do samba, sua história estava irremediavelmente ligada a do samba (como vimos no decorrer deste capítulo). As escolas de samba tinham força, bem como os bairros que lhes dão nome, como Mangueira e Vila Isabel, por exemplo. O poder e a raiz nos morros do Rio também eram imprescindíveis para pensar o samba feito até então. Quando surge um novo samba, o pagode romântico, que não pertencia ao Rio de Janeiro e a todo o seu referencial simbólico, há uma ruptura e um estranhamento que beira a repulsa por parte dos então malandros do samba, os cariocas. Daí,

a partir da desterritorialização do samba, as referências geográficas cariocas transitam em todo o território nacional e conferem ainda maior legitimidade a esse circuito físico do gênero. É claro que, ao assumir a ponta do mercado

musical no início da década, o samba do grupo paulista Raça Negra mexeu com os brios do bairrismo carioca. (idem, p. 233)

Observamos então aspectos que diferenciam musicalmente o samba e o pagode romântico, suas tensões dentro do universo do samba e o quanto questões históricas e de legitimação influenciam nisso. O percurso do samba mostra uma história que está imbricada à história do país e de seus habitantes. Com fins didáticos, os diferenciamos através das nomenclaturas que ainda vigoram, no entanto, assumimos que são parte de um só movimento musical-histórico do país. Por questões de viabilidade, focaremos nas letras do dito pagode romântico, mais contemporâneo, como afirmamos.

Vale reiterar que pensaremos os efeitos de sentido acerca da mulher nas letras de pagode. E já que trataremos da posição-sujeito mulher no samba, convém pensar, ainda que brevemente, o lugar da mulher enquanto compositora e/ou intérprete. No *Almanaque do samba*, os cantores e compositores do sexo masculino são mencionados na compilação de grandes nomes do samba tecida por Diniz (2012). Entretanto, é importante ressaltar que apenas seis páginas das duzentas e quarenta do livro são destinadas especialmente a elas, sendo o foco, ainda que em poucas linhas: Clara Nunes, Alcione, Elis Regina, Beth Carvalho e Elza Soares. Nesse espaço também são mencionados homens com os quais elas fizeram algum tipo de parceria. Ao longo de seu texto, Diniz (op.cit) aponta para a importância das tias, como a famosa Tia Ciata, construindo uma formação imaginária de mulheres que preparam suas casas e terreiros para acolher os verdadeiros compositores de samba, os homens.

Assim, deixa-se de lado a relevância das mulheres enquanto cantoras e compositoras, frisando apenas seu papel de acolher o ‘samba’ e preparar boa comida. Segundo o historiador a mulher,

sempre esteve muito presente no imaginário dos nossos compositores de samba. Letras que falam da mulher amada, desejada, cruel, traidora ou desprezada povoam o cenário de nosso cancioneiro. Mas, para nossa sorte, a importância das mulheres compositoras e cantoras na história da MPB redimiu por completo a tentativa de reduzi-las a meras “musas inspiradoras” de canções (op. cit, p. 199).

Se observarmos o trabalho de Diniz, no entanto, vemos que o autor desenvolve muitas páginas acerca dos homens importantes para o samba e deixa um espaço à margem para algumas poucas mulheres que foram importantes nesse âmbito cultural.

Sua pouca representatividade nas páginas do almanaque de Diniz (2012) ratifica a formação imaginária de mulher musa, uma vez que essas têm um espaço mínimo no almanaque e diminuído a zero nos demais livros consultados.

Para Trotta (2011, p. 144), a imagem construída acerca da mulher no samba é:

ao mesmo tempo idealizada e demonizada. Produzido em um ambiente sociocultural machista e representante de uma visão masculina do mundo a partir desse referencial, muitas vezes a mulher, no samba, é agente de ações passionais que geram sofrimento e aprisionamento, angústia e, invariavelmente dor.

Nesse sentido, as letras de samba reafirmam a sociedade patriarcal, posicionando a mulher como algo ruim, que causa problema aos homens. Abordaremos essa temática no próximo capítulo ao discorrermos sobre o feminismo. Já no mundo do samba, ainda que se defenda que mulheres não são apenas musas, seu lugar de parte da história do samba é apagado em diversas instâncias.

Da perspectiva discursiva que adotamos, portanto, abordar letras de samba é deparar-se com já-ditos nos quais ecoam culturas, ritmos, religiões e toda uma história do país. História esta de exclusão que resultou em inclusão de homens e mulheres que compunham e compõem um gênero musical, uma sociedade.

3. FEMINISMO: UM OLHAR SOBRE A QUESTÃO DE GÊNERO E O(S) DISCURSO(S) SOBRE A MULHER

*Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê, você quer
Ai meu Deus que saudade da Amélia
Aquilo sim que era mulher*

Mário Lago e Ataulfo Alves

Neste capítulo, discorreremos sobre a Teoria Feminista, o que nos posiciona como colaboradores e marca uma identificação com essa perspectiva política e teórica. Consideramos que o diálogo entre a presente teoria e as demais dimensões do trabalho, o samba e a Análise de Discurso, é produtivo. A Teoria Feminista tem como principal preocupação a posição ocupada pela mulher na sociedade, o que resulta em uma luta para que essa seja vista como ser humano, possuidor de direitos e deveres, e mais, que possa exercê-los. A Análise de Discurso, por se constituir como disciplina de entremeio, toca a Teoria Feminista no sentido de pensar as teorias sociais. A Análise de Discurso o faz em sua constituição, colocando questões para o campo das teorias sociais, como veremos no próximo capítulo, que trata da Análise de Discurso enquanto disciplina.

A teoria feminista neste trabalho apoia a Análise de Discurso (AD), nossa perspectiva teórico-metodológica, no sentido de ser colocada como um dizer sobre a mulher pensado por mulheres e também questionadora das condições de produções dos discursos sobre a mulher vigentes em nossa sociedade. Ambas as teorias analisam discursos, bem como suas produções de sentido, condições de produção e em especial (neste trabalho em específico), as formações imaginárias da mulher em diferentes sambas. Cabe frisar que o fazem de formas distintas, uma vez que seus quadros teóricos são diferenciados; embora possam abordar a mesma temática, o fazem a partir de perspectivas diferentes. A AD analisa discursos considerando suas condições de produção e a relação entre linguagem, sujeito e ideologia. Já a teoria feminista constitui um discurso sobre a mulher, que é o que nos interessa neste trabalho. Seus conceitos norteadores são embasados em preceitos pensados ao longo da história; a teoria se constitui como movimento social e luta política contra o patriarcado em favor do oprimido.

De modo a tratar do feminismo, vale pensar alguns conceitos que perpassam essa teoria de forma determinante. O primeiro deles é o conceito de patriarcado enquanto organização política, cuja extinção é um dos objetivos fundantes do feminismo (GARCIA, 2011). Falar em patriarcado significa apontar para uma organização social, política, religiosa e econômica que se baseia na autoridade masculina, de forma a estabelecer uma dominância dos homens sobre as mulheres. O patriarcado foi cristalizado e se mantém vivo através de argumentos principalmente de ordem biológica que manifesta uma única ordem social possível. O patriarcado fomenta o machismo, tornando-o um gigante quase intransponível. Assim,

o machismo é aqui tomado como um sistema de ideias e valores que institui, reforça e legitima a dominação do homem sobre a mulher. (...) A dominação masculina se apoia em um paradigma ‘naturalista’ que defende a ‘pseudonatureza’ superior dos homens. Tal dominação, fruto de uma violência simbólica, pode ser reconhecida no imaginário social, sendo considerada resultado de um longo processo de construção do ‘ser homem’ e do ‘ser mulher’ (COUTO; SCHRAIBER, 2013, p. 54).

As marcas que o machismo deixa na linguagem, bem como seu funcionamento no discurso nos interessam, e são determinantes no dito ‘ser mulher’ que se constrói sobre a perspectiva masculina machista. Nesse sentido, mais que uma hipótese, o que possivelmente encontraremos, considerando as condições de produção da sociedade cristã patriarcal são sambas machistas por excelência. Os sambas analisados são textos produzidos no âmago dessa sociedade, assim perpetuam discursos por ela engendrados. As letras são de cunho machista e, ainda que aparentemente busquem elogiar e exaltar a mulher, reproduzem sentidos historicamente construídos.

O patriarcado se embasa no androcentrismo, que posiciona o homem como centro de tudo. O masculino é a “medida de todas as coisas” (GARCIA, 2011, p. 15), é o neutro: quando se fala em raça humana, usa-se ‘homem’ e não ‘mulher’. A neutralidade do masculino perpassa a língua portuguesa, a ponto de considerar que uma palavra ‘no feminino’ está flexionada em gênero: novamente o ‘masculino’ é o neutro. O androcentrismo está posto de tal forma que vai além da questão política, perpassa todas as áreas, inclusive a medicina. Conforme Garcia (2011), um exemplo disso é a definição dos sintomas do infarto, que assumimos que são dor e pressão no peito associados a dor intensa no braço esquerdo. No entanto, estes são sintomas masculinos,

os sintomas femininos são dor abdominal, náuseas e pressão no pescoço. Como afirma Beauvoir:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham em presença, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se pois que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. (1980, p. 81)

Desta forma, no cerne do feminismo está a noção de gênero que se faz presente desde o nome da teoria, teoria esta advinda das teorias sociais para pensar o feminino e o masculino. A partir do gênero, a sociedade estabeleceu o que é esperado de homens e de mulheres e quem seriam esses. Isso se constitui discursivamente, já que o discurso é uma prática, conforme Orlandi (2009). A questão de gênero deve ser tomada “como *processo histórico e prática social* vivenciados (...) nas relações cotidianas carregadas de poder” (COUTO; SCHRAIBER, 2013, p. 48). Nesse sentido, falar de gênero é:

[partir] da ideia de que o feminino e o masculino não são fatos naturais ou biológicos, mas sim construções culturais. Por gênero entendem-se todas as normas, obrigações, comportamentos, pensamentos, capacidades e até mesmo o caráter que se exigiu que as mulheres tivessem por serem biologicamente mulheres. Gênero não é sinônimo de sexo. Quando falamos de sexo estamos nos referindo à biologia – as diferenças físicas entre os corpos – e ao falar de gênero, as normas e condutas determinadas para homens e mulheres em função do sexo. (GARCIA, 2011, p. 19-20)

Para pensar o ser mulher e suas implicações sociais, vale verificar como a mulher brasileira se sente considerando seu gênero (destaque para o uso da palavra gênero e não sexo). Segundo Costa (2013), em uma pesquisa organizada pelo IBGE, pensou-se no que é ser mulher. Para realizar tal pesquisa, mulheres foram questionadas sobre as vantagens e desvantagens de seu gênero. As desvantagens mencionadas estão relacionadas às questões biológicas e sociais. Dentre as piores seguem: TPM, cólica,

machismo, subordinação ao homem, desigualdade no mercado de trabalho, violência de gênero e falta de apoio para criar os filhos (op. cit., p. 41). Acerca das vantagens, um grande número de entrevistadas associam os pontos positivos a questões familiares: 57% das mulheres acreditam que o melhor venha das alegrias de ser mãe, seguida de 19% que mencionaram criação dos filhos e cuidado com a família. Entendemos, portanto, que tanto os aspectos positivos quanto os negativos estão relacionados ao homem e a construções sociais da mulher representada pela sua biologia, como inferior, frágil e responsável pela ordem doméstica.

Assim como neste tipo de pesquisa, o escopo do feminismo comparece neste trabalho de pesquisa de modo científico, pelo viés Teoria Feminista. Assumiremos um enfoque do feminismo liberal (que diverge das filiações ideológicas do feminismo marxista e socialista) com posicionamento epistemológico empiricista “que segue os pressupostos atuais da ciência, compromissados com a justificativa e a verdade, porém denunciam o viés androcêntrico que os perpassa” (GABRIELLI, 2011, p. 02). Moraes (1996, p. 03) distingue o feminismo marxista e/ou socialista do feminismo liberal:

a primeira [corrente] seria a das feministas socialistas e/ou marxistas, para quem a “libertação da mulher” ligava-se estreitamente à emancipação dos trabalhadores e à luta pelo socialismo. A segunda corrente, o feminismo “sexista”, privilegiava a categoria sexo (ou gênero) como eixo analítico e bandeira de luta.

Aqui a corrente da teoria feminista abordada tem foco na questão de gênero, no feminino, enquanto forma de luta política. Há uma identificação com as demais lutas, como questões raciais e sociais, por exemplo, pois, assim como no caso da mulher, estabelecem-se relações desiguais. Desse modo, o gênero é pilar fundante da teoria, diferente da marxista e/ou socialista que traz a questão de gênero como secundária, fator resultante de outras questões políticas.

A Teoria Feminista constitui este trabalho enquanto possibilidade de leitura dos discursos sociais, uma vez que temos por pressuposto que a mulher é estigmatizada e de certa forma marginalizada socialmente. Em nosso trabalho, buscamos articular de modo discursivo e comparativo a formação imaginária da mulher na Teoria Feminista e as imagens de mulher extraídas das análises do *corpus* empírico.

Assim, se faz necessário definir primeiramente o que vem a ser o movimento feminista. É importante frisar que esse “não é sinônimo de guerra entre sexos nem pode

ser reduzido a um conflito entre Adão e Eva por causa de uma maçã que apetecia aos dois” (GOLDENBERG; TOSCANO, 1992, p. 17). O movimento feminista é uma *“ação organizada de caráter coletivo que visa mudar a situação da mulher na sociedade, eliminando as discriminações a que ela está sujeita”* (itálico das autoras), tem seu surgimento na Europa Ocidental a partir do século XVIII (op.cit.). Garcia (2011, p. 13) o define da seguinte forma:

Tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, da opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca da liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim. Partindo desse princípio, o feminismo se articula como filosofia política e, ao mesmo tempo, como movimento social.

Bartra (2006, p. 306) também disserta acerca do feminismo que para ela compreende:

a filosofia política que luta pela transformação da subordinação da mulher em todos os âmbitos da vida real ou imaginária, em todos os rincões do planeta. O feminismo, como um produto da modernidade, luta por conquistar os direitos da mulher. Os direitos das mulheres de carne e osso se conquistam com a luta contra as desigualdades em que vivem em virtude das muito específicas opressões e discriminações como mulheres e como pobres, negras, lésbicas, indígenas ou idosas.

Como vemos, o feminismo não surge na modernidade, ele se dá ao longo de séculos juntamente com a abertura de espaço para as mulheres. Assume-se que o feminismo passou por três grandes ondas, descrevemos a seguir alguns fatos relevantes de cada uma delas.

Em 1673, o texto de Poulin de la Barre, intitulado ‘Sobre a igualdade entre os sexos’, inaugura o pensar a igualdade sexual no feminismo moderno (GARCIA, 2011). No decorrer dessa primeira onda, iniciou-se uma preocupação com a educação das mulheres, também entraram na pauta de reivindicação o direito ao trabalho, direitos matrimoniais e o direito ao voto (GARCIA, 2011). Nesse momento, “para todos os efeitos nenhuma mulher era dona de si mesma. Todas careciam daquilo que a cidadania assegurava aos homens: a liberdade” (op. cit, p. 50). Assim, buscava-se reconhecimento dos direito políticos e da mulher como cidadã.

Durante a segunda onda do feminismo, o sufrágismo ganhou força, e em 1920 as mulheres estadunidenses conquistaram o direito ao voto de fato. Por conta do sufrágismo, a solidariedade entre as mulheres se intensificou, bem como a luta pelos direitos cívicos (op.cit.). “Ainda que o movimento tenha ficado conhecido pela ênfase que dava ao direito ao voto, as sufragistas lutavam pela igualdade em todos os terrenos apelando à autêntica universalização dos valores democráticos e liberais” (GARCIA, 2011, p. 58). Começava-se então a pensar a igualdade e não a diferença.

A terceira onda feminista marca o que mais se conhece sobre o feminismo no senso comum. A cena que marcou historicamente o feminismo se deu em 1968, quando o Movimento de Liberação das mulheres marchou em protesto ao concurso ‘Miss América’. Questionou-se, na ocasião, a forma como a mulher é apresentada, por isso, lançaram mão da chamada ‘Lixeira da liberdade’, onde queimaram tudo que representava uma padronização feminina e o tradicionalismo, como: cosméticos, sapatos e os marcantes sutiãs, promovendo assim um movimento em favor da diversidade. O corpo feminino, portanto, passou a ser pensado, a sexualidade da mulher entrou em pauta, daí, o que antes era pessoal de cada mulher, passa neste momento a ser político (BARTRA, 2006). Uma importante mudança se deu: antes buscava-se a igualdade entre os gêneros, tão logo as feministas manifestaram o interesse pela diferença (idem).

Na década de 1980, podemos afirmar então que passam a existir feminismos no plural que se adequavam aos lugares e às demandas das mulheres. Um importante avanço também se deu no ambiente acadêmico. Nesta década, o feminismo alçou um *status* acadêmico. A temática fundamental passou a ser a da diversidade entre as mulheres.

Já nos anos 1990, observa-se

plena institucionalização e a conseqüente burocratização do feminismo. Contudo, ao mesmo tempo se deu sua legitimação. O movimento se multiplicou e se converteu em um leque de organizações não-governamentais (ONGs), o que leva ao que se denominou *onguização* do feminismo. O movimento feminista dessa década se caracterizou por ser mais sereno e mais reflexivo; na academia ampliaram-se a docência e as pesquisas sobre as mulheres e as relações entre os gêneros (op. cit, p. 300).

Com o maior alcance social do feminismo, surgem os que não se identificam com a teoria, os antifeministas. Novos sentidos foram criados acerca deste, o feminismo

passou a ser associado à masculinização. Dessa forma, “também para os homens, identificar-se com o feminismo não é considerado algo que os qualifique. São, nesse caso, associados à feminilidade” (PEDRO, 2006, p. 324). Há, portanto, um movimento histórico pautado no androcentrismo que silencia as mulheres e os discursos acerca delas. Para Orlandi (2007, p. 102), “impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos”. Desse modo, o feminismo e seus ideais que vão de encontro à sociedade patriarcal, questionando-a não cabem na formação discursiva⁹ instaurada. Ainda que os discursos feministas sejam hostilizados e marginalizados, esses comparecem nos discursos acerca da mulher, mesmo que para serem desconstruídos. Silenciar o discurso feminista é calar a voz das mulheres que historicamente reivindicam seu espaço enquanto sujeito na sociedade, sujeito desejante da superação da opressão patriarcal.

Corroborando os princípios mencionados, os principais postulados da teoria é repudiar toda forma de discriminação social, o que inclui a desvalorização da mulher e a hipervalorização do homem. Há uma rejeição à:

visão estereotipada da mulher como um ser submisso, frágil, resignado, passivo e naturalmente servil, mais adaptado ao mundo doméstico e à função materna. Entendemos que a definição da mulher não passa pelo contraste com o homem, como um outro contrário ou oposto, desigual, mas apenas como alguém diferente. Enfim, acreditamos na mulher como um ser em busca de auto-realização, com direito à auto-expressão, com inúmeros caminhos possíveis a percorrer e que tem no homem um parceiro de jornada. (GOLDENBERG; TOSCANO,1992, p. 58-59)

Entendemos, portanto, que o enfoque da Teoria Feminista não é almejar igualar homens e mulheres, mas reconhecer sua relevância na sociedade. A mulher, assim, não é o lado oposto da moeda do homem, mas uma outra moeda. A Teoria Feminista vai de encontro ao que Foucault (2012, p. 351) chama de mulher-Eva, o que significa dizer que “durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. ‘*Vocês são apenas o seu sexo*’, dizia-se a elas há séculos. E esse sexo, acrescentaram os médicos, é frágil, quase sempre doente e sempre indutor de doença. ‘*Vocês são a doença do homem*’”.

⁹ A formação discursiva compreende as possibilidades do dizer no discurso, considerando questões ideológicas e sociais. Esse conceito teórico da Análise de Discurso será melhor pensado no próximo capítulo.

Essa afirmação, a qual Foucault rejeita, leva-nos a retomar o Adão bíblico, na perspectiva das religiões cristãs, cuja superioridade se dá por ter sido o primeiro ser humano criado à imagem e semelhança do próprio Deus. Ao passo que a mulher é apenas um fragmento do corpo do homem, um homem incompleto. Beauvoir (1980, p. 181) frisa que os mitos da criação cristã exprimem a importância do macho. Para ela, na lenda do Gênesis, Eva, como dito, não foi criada simultaneamente com Adão, foi feita de outra substância, que não o barro. Deus não decidiu criá-la espontaneamente, ela foi destinada, anexada ao homem para lhe fazer companhia. Diferente de Adão, que fora moldado pelo próprio Deus, Eva tem no esposo sua origem e seu fim.

Divergindo do que se prega em relação à mulher-Eva, Beauvoir postula que a mulher não nasce mulher. O ser mulher é uma construção de sentidos que se dá socialmente. “Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (1980, p. 07). É justamente o modo como a imagem da mulher é construída que nos interessa neste trabalho.

O caráter biológico é decisivo na diferenciação entre mulheres e homens, é inegável que existam diferenças físicas entre estes. É baseada nessas diferenças que a sociedade de base patriarcal se vale para argumentar a inferioridade da mulher. Beauvoir comenta a semelhança entre os mamíferos, o que inclui a mulher humana, e descreve um momento biológico que apenas o sexo feminino conhece: o cio, a menstruação. “O estro corresponde ao período do cio; mas o cio tem na fêmea caráter passivo; ela está preparada para receber o macho: aguarda-o” (1980, p. 41). Lança-se mão desses argumentos biológicos para justificar o caráter dito passivo, inferior da mulher, que por isso, é oprimida e dominada por seu superior biológico, o homem. Características biológicas que apenas são identificáveis nas mulheres são tidas como desagradáveis, a ponto de se intervir no corpo da mulher via medicamentos (remédios que cessam a menstruação, por exemplo) e até cirurgicamente, como tornar o parto normal menos natural que a cesariana no discurso da medicina. O processo de inferiorização do Outro se dá discursivamente nas práticas e dizeres sociais, tanto que

as funções corporais, genitais, femininas são descritas como primitivas, nojentas e degradantes, ridicularizadas, vilificadas e inspiradoras de medo, como mostram por exemplo as pesquisas sobre as interações das mulheres que insistem em ter um parto normal no setor privado do Brasil (DINIZ, 2013, p. 161-162).

A mulher é construída como o Outro, este muitas vezes é o mal, mulher fatal que expulsa o homem do Paraíso ao provar o fruto, sereia cuja vida é fazer com que os homens do mar percam o rumo. Seu sexo misterioso e oculto, diferente do homem, assusta, as torna castradoras e dominadoras malignas, assim:

a mulher é vampiro, mutiladora, come e bebe e seu sexo alimenta-se gulosamente do sexo masculino. Certos psicanalistas quiseram encontrar bases científicas para essas imagens; todo prazer que a mulher aufere do coito proviria do fato de que ela castra simbolicamente o macho e apropria-se do sexo dele. Mas parece-me que essas próprias teorias exigiriam uma psicanálise e que os médicos, que as inventaram, projetaram nelas terrores ancestrais (idem, p. 212).

Tratamos assim, de um posicionamento ideologicamente construído ao longo dos séculos, no qual a mulher é dominada e a explicação para tanto é sua incapacidade física e social, advinda de sua biologia quando comparada a do homem. Ainda que a sociedade tenha avançado no que concerne estudos de cunho científico, anatômicos, antropológicos e sociológicos, mantém-se o argumento de que:

homens e mulheres são biologicamente distintos e que a relação entre ambos decorre dessa distinção, que é complementar e na qual cada um deve desempenhar um papel determinado secularmente, acaba por ter o caráter de argumento final, irrecorrível. Seja no âmbito do senso comum, seja revestido por uma linguagem “científica”, a distinção biológica, ou melhor, a distinção sexual, serve para compreender – e *justificar* – a desigualdade social (LOURO, 1997, p. 20-21).

Diante desse cenário de opressão instaurado, como já dito, surge o feminismo, enquanto luta política, mas é na década de 1970 que se dá o marco para a Teoria Feminista. Em um momento de revoluções sociais, a teoria conquista seu espaço no âmbito acadêmico. Nesse momento, a mulher passa a ser concomitantemente objeto de pesquisa e pesquisadora. O posicionamento da teoria feminista “questiona não apenas as convenções sociais, culturais e políticas desfavoráveis às mulheres, mas os próprios meios de produção de tal ciência, colocando em pauta a discussão sobre a relação do controle científico com a dominação social e econômica” (GABRIELLI, 2011, p. 03). Nesse movimento,

como parte destas interrogações, uma preocupação por entender ‘as origens’ da opressão da mulher conduziu ao debate sobre a universalidade (ou não) do ‘patriarcado’, ou seja, sobre qual a dinâmica social e histórica capaz de explicar o ‘fato observado’ da inferiorização das mulheres e a repetição, em quase todas as sociedades, de relações que – embora em diversos formatos – davam aos homens (embora não necessariamente a todos eles) o controle sobre o trabalho, a sexualidade e/ou (aspectos fundamentais da) a vida das mulheres (ADELMAN; *et alli*; 2010, p. 31).

No campo teórico, torna-se relevante mediar a prática política e a teoria, e desta maneira, ocorre “nossa intervenção diária na arena das disputas de significado no campo do saber [que] consiste em formular novas interpretações dos novos e velhos discursos produzidos na cultura. Um modo feminista de ler e interpretar o mundo, e de produzir discursos” (SCHMIDT, 2004, p. 17). Assim, a Teoria Feminista e a prática social se interpenetram com único objetivo de interferir na ordem social, modificando-a. Da mesma forma que a Análise de Discurso, essa teoria é de cunho interpretativista, por isso, o papel do pesquisador é imprescindível para as conclusões da pesquisa. Logo, partimos do princípio de que não há discurso neutro, o que promove a necessidade de constantemente pensar as práticas e a teoria. Para Schmidt, deve haver um movimento de “rever e subverter lugares de poder, dentro e fora do feminismo” (op.cit).

Muito trabalho e luta ainda estão por vir, mas para Muraro (2007, p. 19), já houve uma mudança na sociedade, o que pode ser notado pela tendência das mulheres em assumir uma voz ativa enquanto cidadãs. Observa-se esse movimento na política partidária, quando em 2006 foram eleitas duas mulheres para o cargo de presidência da república, Michele Bachelet, no Chile, e Ellen Johnson, na Libéria. Mais tarde, no Brasil, a primeira mulher presidente foi eleita, Dilma Rousseff. Essas mudanças também são observáveis no âmbito familiar, em que mulheres são chefes de família, trabalham e exercem papel financeiro importante, tanto dentro do mercado de trabalho quanto no âmbito familiar. Conforme os dados obtidos pela Fundação Perseu Abramo em parceria com o Sesc¹⁰ (COSTA, 2013), em 2010, 30% das mulheres entrevistadas eram responsáveis pelo sustento familiar, seguido de 64% dos homens. Dos chefes de famílias, 62% eram homens e 39% mulheres, mas quando se trata de administrar a renda da família, 52% eram mulheres e 42% homens. Ainda assim, 91% das mulheres eram

¹⁰ As pesquisas apresentadas embasaram o livro “*Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado- uma década de mudanças na opinião pública*”. As pesquisas detalhadas se encontram em forma de gráfico no anexo do livro.

responsáveis pelas tarefas domésticas, enquanto apenas 3% dos homens exerciam tal papel dentro da família.

Com vistas a concluir este capítulo, podemos afirmar que a utilização da Teoria Feminista como embasamento na academia representa um grande avanço no que concerne a luta pelos direitos da mulher. Muito se tem falado sobre as mulheres e o interesse é manter o assunto em voga, sendo constantemente pensado e repensado. Para tanto, o discurso será estudado como prática social na qual somos interpeladas em sujeitos. Entendemos que a teoria feminista contribui para refletir acerca das condições de produção do discurso sobre a mulher no samba, já que ela sai do lugar comum do discurso musical, onde observam-se os dizeres da sociedade, onde tudo é passível de ser dito e questiona a posição social da mulher no âmbito teórico. Apesar de tanto o *corpus* de análise composto por letras de samba, quanto a teoria feminista apontarem para o tema mulher, não é evidente que o abordarão da mesma forma. Daí o interesse em pensá-los em forma de diálogo.

Considerando que o objetivo fundamental deste trabalho é pensar as construções de sentido acerca da mulher no samba, a posição da teoria feminista sobre a temática sugere relevância. A teoria feminista, ainda que marginalizada na sociedade contemporânea e vista como movimento de rebeldes mal amadas, se faz presente na atualidade; mesmo silenciada, seu discurso comparece. Desta maneira, a teoria feminista participa dos dizeres sobre a mulher e se constitui como condição de produção do discurso sobre ela.

Na sequência, pensaremos a Análise de Discurso enquanto teoria e metodologia de análise, de modo a posteriormente analisar como a mulher aparece discursivamente nas letras de samba da atualidade.

4. TEM FRANCÊS NO SAMBA: A ANÁLISE DE DISCURSO PÊCHEUXTIANA

*Eu não falo gringo, eu só falo brasileiro.
Meu pagode foi criado lá no Rio de Janeiro,
minha profissão é bicho, canto samba o ano inteiro.*

João Nogueira

A Análise de Discurso (daqui em diante AD) enquanto teoria considera fatores sociais (como a ideologia e o contexto sócio-histórico) e o sujeito da linguagem em sua análise, daí a ideia da não-transparência da linguagem, já que se levam em consideração fatores outros que não a língua como sistema autônomo, portadora de sentidos fechados e unos. Nessa perspectiva, o sistema linguístico não significa por si só, mas produz efeitos na relação com os sentidos em circulação e os sujeitos. A língua não se basta enquanto sistema, daí a impossibilidade de analisá-la como tal. Considerando que o dizer produz efeitos de sentidos, a AD analisa a linguagem discursivamente, considerando mais que a língua nessa análise. Aqui, especificamente, os sentidos em circulação que nos interessam são aqueles acerca da mulher, que se configuram a partir da posição-sujeito homem no discurso amoroso do samba.

A AD se constitui como disciplina de entremeio, pois se constitui a partir de questionamentos a três regiões do conhecimento científico: o materialismo histórico, a linguística e a teoria do discurso. Enquanto disciplina de entremeio, a AD “não acumula conhecimentos meramente, pois discute seus pressupostos continuamente” (ORLANDI, 2004, p. 23). Nesse sentido, quando os limites das três distintas áreas se expandem tocando-se, torna-se possível colocar questões de uma região do conhecimento para as outras, considerando que uma determinada área do conhecimento seria incapaz de respondê-las por si só. Há uma troca de questionamentos entre as áreas de conhecimento na base de consolidação da AD como disciplina.

A linguística estuda a língua, que se constitui como um dos fatores fundamentais para a existência do discurso; o materialismo histórico compreende a questão ideológica e social; a teoria do discurso tem por objetivo pensar os processos semânticos relacionados às outras áreas do conhecimento científico. A AD também é atravessada em sua constituição pela teoria da subjetividade de natureza psicanalítica, que perpassa as três instâncias da Análise de Discurso Pêcheuxtiana (ORLANDI, 1987).

Pondera-se que essas teorias separadamente dão conta dos objetos a que se propõem a estudar, mas é a partir do “lugar produzido pela relação contraditória” (ORLANDI, 2004, p. 24) desses pilares teóricos na AD que se propicia o estudo do objeto discurso, permitindo ao analista contemplar questões que não poderiam ser abordadas por essas teorias separadamente, dado que extrapolam o seu escopo.

É importante ressaltar que as teorias supracitadas não são articuladas, nem tão pouco há o objetivo de que se encaixem para a composição de uma nova disciplina. Suas contradições possibilitam transbordar os limites de cada uma delas, de forma a possibilitar que sejam colocadas questões de uma para outra. Logo, a AD se dá justamente na relação entre essas teorias.

É nesse sentido que a AD constitui-se como uma disciplina de entremeio, e justamente por isso, mantém-se a teoria sob constante questionamento e (re)construção. Orlandi (2004, p. 25) explica que a AD enquanto disciplina é

uma espécie de antidisciplina, uma desdisciplina, que vai colocar questões da linguística no campo de sua constituição, interpelando-a pela historicidade que ela apaga do mesmo modo que coloca questões para as ciências sociais em seus fundamentos, interrogando a transparência da linguagem sobre a qual elas se assentam.

Essa disciplina, ou desdisciplina, como já mencionado, não analisa a língua e sim o discurso. Este é estudado em seu caráter simbólico, pensando-o enquanto efeito de sentidos entre interlocutores (PÊCHEUX, 2010). O que significa dizer que o discurso na AD vai além da mera transmissão de informações (mensagem) entre destinador e destinatário, como propunha Jakobson, a respeito do funcionamento da linguagem, por exemplo, em uma perspectiva comunicacional. Para a AD, o discurso é “efeito de sentidos’ entre os pontos A e B (respectivamente destinador e destinatário), os sujeitos” (PÊCHEUX, 2010/1969, p. 81). Nas letras de samba, os efeitos de sentido se dão na interlocução entre os casais ou como diálogo direto com o sujeito leitor/ouvinte.

Assim, o discurso é o lugar onde a língua manifesta a ideologia, produzindo sentidos para e por sujeitos. Daí a escolha da AD como arcabouço teórico e metodológico, uma vez que esta nos possibilita analisar os sentidos produzidos pelo samba em relação às mulheres levando em conta a sua inscrição na história. Reafirmamos então que a AD estuda o discurso, uma vez que o estudo da língua como detentora de todos os sentidos exclui os outros fatores que corroboram para a produção

de sentidos, e que são imprescindíveis para a constituição do discurso, tais como ideologia, história e os sujeitos em suas posições.

Como afirma Orlandi (2009), a palavra discurso etimologicamente tem a ideia de movimento, de curso, portanto, é o fazer linguageiro, é prática, o que significa dizer que ao estudar o discurso, não se estuda o texto, e sim o homem enquanto sujeito da linguagem, empregando-a. Desta forma, o discurso é “objeto teórico da AD (objeto histórico-ideológico), que se produz socialmente através de sua materialidade específica (a língua)” (FERREIRA, 2001, p. 14).

O discurso se dá no texto, mas não o é. Na AD, o discurso pode ser definido como:

O índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo- isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação (PÉCHEUX, 2012, p. 56-57).

Assim, estudar o discurso é estudar os efeitos de sentido por ele produzidos e de que modo este significa, fazendo significar assim, o texto, materialidade do discurso. A fim de analisar o discurso, é preciso analisar a forma como seus sentidos são produzidos e não o texto em si; nessa perspectiva teórica, o que é relevante é a análise de ‘como’ o discurso se dá, e não ‘o quê’ ele quer dizer.

Na AD analisamos de que forma uma materialidade é construída, de modo a produzir efeitos de sentidos para e por sujeitos, levando em consideração, dentre outros fatores, de que lugar se fala, quais são as condições de produção e que posições-sujeito comparecem no dizer.

Tal posicionamento teórico tem relação com a concepção de linguagem defendida pela AD, que, como dito anteriormente, não é pensada como mero instrumento de comunicação. A linguagem é tida como mescla de fatores outros que não só a língua enquanto sistema linguístico: além dela, há fatores sociais (ideológicos e históricos) e da ordem do inconsciente latentes na linguagem. Desse modo, a AD, “não tem uma teoria da língua, isto é, uma teoria de gramática de língua (que concorra, por

exemplo, com algum funcionalismo [...]). Sua especialidade é o campo do sentido” (POSSENTI, 2011, p. 361).

Falar de linguagem pressupõe considerar vários fatores que comparecem, assim como o linguístico, na constituição do discurso. Além do sistema linguístico enquanto sistema da língua, há também, como mencionamos, a parte histórica, que inclui a ideologia e o sujeito do inconsciente, esta última contribuição da Psicanálise para a constituição da AD enquanto disciplina. Conforme explica Orlandi (2009), a AD “se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele” (op.cit, p. 20).

Com vistas a melhor compreender o discurso, faz-se necessário diferenciá-lo do texto. O texto se dá no nível da materialidade, é através dele que o analista de discurso busca pistas que apontem para o que há para além dele, o simbólico na materialidade, que é justamente o discurso. O que significa dizer que a proposta da Análise de Discurso não é ver através do texto e desvendá-lo (o texto não é translúcido), mas observar no texto pistas que apontem para o modo como determinado discurso foi constituído. Buscam-se os modos como o texto significa, como seus sentidos são construídos, uma vez que “o discurso é (...) o lugar de contato entre língua e ideologia” (ORLANDI, 1994, p. 296).

O analista de discurso pensa sempre no processo de construção do discurso, no sentido de processo em curso, pois o discurso é lugar dos sentidos, não de sentidos estáveis, mas de sentidos vivos, cuja movimentação reflete seu caráter inacabado e de contínua transformação e (re)constituição. Nesse sentido, o texto é visto em sua discursividade. Como afirma Orlandi, na Análise de Discurso busca-se compreender:

como em seu funcionamento o texto produz sentido. E entender isso é compreender como o texto se constitui em discurso e como este pode ser compreendido em função das formações discursivas que se constituem em função da formação ideológica que as determina. Pensar o texto em seu funcionamento é pensá-lo em relação às suas condições de produção, é ligá-lo a sua exterioridade (2006, p. 16-17).

Como aponta Orlandi, uma vez que o sujeito e seu discurso não são estanques da sociedade e de tudo nela imbuído, pelo contrário, há de se considerar as condições de produção do discurso. As condições de produção podem ser entendidas tanto no sentido

micro, quanto no macro. No micro, “compreende as circunstâncias de enunciação, o aqui e o agora do dizer, o contexto imediato”. No macro, “a situação compreende o contexto sócio-histórico, ideológico” (ORLANDI, 2006, p.15). Desta maneira, retomamos a ideia de analisar como o discurso é construído, salientando por assim dizer, a importância das condições de produção (para o discurso e) no discurso, uma vez que “um discurso é sempre pronunciado a partir de *condições de produções* dadas” (PÊCHEUX, 2010/1969, p.75).

As condições de produção, deste modo, podem ser tidas como as condições histórico-ideológicas que permeiam o discurso, no sentido mais amplo do termo. O discurso só existe, pois se insere em determinadas condições de produção, que estabelece a relação com o exterior discursivo, construindo os sentidos.

Em nossa pesquisa, os capítulos 2 e 3 desse trabalho trazem justamente as condições de produção (e também a memória do dizer, que veremos adiante) do discurso do pagode romântico contemporâneo. Nesse sentido, as questões sócio-históricas que deram origem ao samba - como escravidão, segregação social, guerra, higienização da cidade do Rio de Janeiro (conforme capítulo 2) – são constitutivas do discurso do samba, marcando-se mesmo em suas composições mais recentes, com circulação no século XXI. Do mesmo modo, o feminismo (conforme capítulo 3), ainda que não faça parte diretamente do dizer do samba, comparece como condição de produção do discurso que aqui será analisado, considerando a presença do feminismo no mundo durante os tempos áureos do samba, e a sua participação na constituição de discursos sobre a mulher.

Assim, não é possível pensar o discurso descolado de suas condições de produção, uma vez que elas são parte constituinte dele. Faz-se relevante frisar que as condições de produção se constituem também como contexto sócio-histórico e ideológico e não só como contexto imediato no ato da enunciação. Então, as condições de produção determinam o dizer, posto que colocam em cena as formações imaginárias dos sujeitos e dos objetos sobre os quais se fala. Devemos destacar que o discurso não existe sem sujeito, e este não existe sem aquele; eles se interpenetram de forma indissociável, um pressupõe o outro. Não há produção de sentidos sem sujeito e não há sujeito sem discurso (ORLANDI, 2004).

Ademais, devemos considerar que tratamos de um sujeito assujeitado, interpelado em sujeito pela ideologia; “o sujeito é interpelado ideologicamente, mas não sabe disso e suas práticas discursivas se instauram sob a ilusão de que ele é a origem de

seu dizer e domina perfeitamente o que tem a dizer” (INDURSKY, 2008, p. 11). A interpelação do sujeito em sujeito ideológico se dá “de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção” (PÊCHEUX, 2010 [1969], p. 162).

Por meio das condições de produção, o sujeito é levado a manter sentidos que demarcam classes e dessa forma, hierarquias. Em nossas análises, veremos que o caráter hierárquico se manifesta por meio das posições-sujeito mulher e homem projetadas nas letras de samba. Verificar a construção das posições-sujeito será imprescindível para determinarmos, ao final do trabalho, quem são as mulheres do (e no) discurso do samba, que posições-sujeito são para elas projetadas nesse dizer.

Para que isso seja possível, a noção teórica de formação imaginária (PÊCHEUX, 2010) é fundamental neste trabalho. Estas são as imagens que os sujeitos do discurso fazem de si mesmos e do(s) interlocutores, bem como sobre aquilo o que falam. Elas se dão discursivamente, considerando que se constituem no discurso e pelas posições sujeito assumidas, por filiação a uma determinada formação discursiva. Assim, podemos estabelecer uma forte relação entre ideologia e as formações imaginárias. Como dito, as formações imaginárias são estudadas no âmbito do discurso, o que significa dizer que elas dependem diretamente do discurso, de suas condições de produção, de ideologia e dos demais fatores sócio-históricos.

Cabe mencionar que o mesmo sujeito pode ter diversas formações imaginárias, de acordo com a formação discursiva com a qual se identifica, mas pode ocorrer de uma mesma formação imaginária se dar em várias formações discursivas. Conforme Pêcheux (2010), todo processo discursivo supõe a existência de formações imaginárias.

Por isso, podemos afirmar que o modo como o sujeito se enxerga ou enxerga o outro faz a diferença no discurso em si, já que se incluem diretamente nas condições de produção do discurso. Há ainda uma intensa relação entre o já-dito (interdiscurso) e as formações imaginárias. Uma vez que essas se dão no âmbito discursivo, a memória é imprescindível na construção da imagem do sujeito, já que a imagem que se faz de si e do outro tem relação com as formações discursivas e, portanto, com fatores ideológicos.

As formações imaginárias são fundamentais em termos de poder em relação ao outro, pois através delas os sujeitos ideológicos se colocam como dominantes e, conseqüentemente, apontam o outro como dominado. É nesse contexto que uma sociedade como a nossa se constitui como patriarcal. Os sujeitos dominam um ao outro

e suas imagens são projetadas no dizer e assim perpetuadas e cristalizadas. No samba, assumindo que se trata de um discurso advindo de uma sociedade de ordem patriarcal, a mulher é projetada como dominada pelo homem.

É importante frisar que as formações imaginárias também são constituídas historicamente nas formações sociais. Ferreira, retomando Pêcheux (2001, p. 16), argumenta que elas se “manifestam, no processo discursivo, através da antecipação, das relações de força e de sentido”. As relações de força, segundo Pêcheux (2010), são da ordem da exterioridade, assim sendo, o que é externo à linguagem, também constitui o discurso.

No discurso, as formações imaginárias caracterizam as projeções discursivas do sujeito, a forma pela qual este se imagina e como imagina o outro. Nesse jogo imaginário, também devem ser consideradas as antecipações, que se dão no sentido que o sujeito projeta qual seria a imagem que o outro faz dele. No discurso amoroso do samba, as formações imaginárias de homem e mulher são importantes para a nossa análise. Assim, assumimos o olhar do homem sobre si mesmo e sobre a mulher, e ainda a antecipação: como ele pensa que a mulher constrói sua própria imagem e a imagem dele.

Igualmente entrelaçado ao discurso e a suas condições de produção está o interdiscurso. Este é a memória na construção discursiva, “é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2009, p. 31). O interdiscurso é o já-dito, que possibilita o dizer, visto que nenhum discurso é desprovido de memória discursiva, nenhum discurso é inaugural, este sempre retoma o já-dito. Considerando esse ponto de vista, os sambas do passado, funcionam como já-ditos que se marcam discursivamente nos sambas de hoje. Para pensar a mulher e o homem enquanto posições que são projetadas e se significam no samba atual, devemos pensar as várias posições atribuídas às mulheres por Toninho Geraes, como a Amélia e a mulata fuzarqueira, bem como os malandros de Noel Rosa, Wilson Batista e Bezerra da Silva, que constituem um já dito sobre o homem no discurso do samba.

Desta forma, o interdiscurso é a memória do dizer, que reúne “todos os sentidos produzidos por vozes anônimas, já esquecidas” (INDURSKY, 2011, p. 86). Vale frisar que a memória discursiva é desconhecida e inacessível ao sujeito (por conta do esquecimento ideológico), que tem a ilusão de ser a fonte do discurso. Portanto, tomando o interdiscurso com uma forma de se pensar a memória, pode-se compreender que:

a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Assim como o interdiscurso (memória do dizer), o esquecimento ideológico, que impede o acesso direto do sujeito à memória, tem um papel relevante na manutenção do dizer e na perpetuação de discursos. Courtine (1999) aponta a relação entre memória e esquecimento, marcando assim sua relação indissociável. Para ele, há o interdiscurso

como preenchimento, produtor de um efeito de consistência no interior do formulável e o interdiscurso como oco, vazio, deslocamento, cuja intervenção ocasiona um efeito de inconsistência (ruptura, descontinuidade, divisão) na cadeia do reformulável. (op.cit., p. 22)

Uma vez que o sujeito tem a ilusão do inaugural no discurso, ele continua dizendo e produzindo efeitos de sentido. Caso não houvesse este esquecimento, não haveria necessidade de dizer nada, pois a consciência do já-dito impediria o processo de paráfrase, tornando desnecessário dizer. Como mencionado, considerar “a memória (interdiscurso) não significa, entretanto, nos atermos aos sentidos do passado. Implica, pelo avesso disso, criar condições para se instaurarem, ou não impedirem, deslocamentos de sentidos nos discursos já cristalizados...” (PAYER, 2005, p. 23). Nesse sentido, os sentidos são retomados e perpetuados discursivamente por meio do interdiscurso.

A memória encontra-se dentro do discurso, constituindo-o, bem como o esquecimento. Embora pareçam antagônicos, ambos se fazem imprescindíveis ao dizer: a memória, por ser o que já foi dito, constitui-se como o dizer; e o esquecimento promove o dizer, no sentido que o sujeito do discurso “esquece-se” de que seu dizer é o já-dito, o que faz pensar ser a fonte do dizer. Há, dessa maneira, uma relação constitutiva do interdiscurso e do esquecimento no dizer e também no sujeito.

São dois tipos de esquecimento a que estão submetidos os sujeitos do discurso. O de número um, já apresentado, que segundo Pêcheux (2009, p. 161-162), -“dá conta do fato de que o sujeito-falante não pode, por definição, se encontrar no exterior da formação discursiva que o domina”. Em outras palavras, o sujeito, ainda que não

conscientemente, é tocado pela ideologia, e por conta do esquecimento, se imagina como fonte do dizer, esquecendo-se dos já-ditos, de sua inscrição no interdiscurso.

O esquecimento de número dois, para Pêcheux, se dá em relação de paráfrases, “*um enunciado, forma ou sequência, e não um outro, que, no entanto, está no campo daquilo que poderia reformulá-lo na formulação discursiva considerada*” (grifo do autor) (idem). Assim, o sujeito acredita que sempre usa a melhor forma linguística para se expressar, não havendo outra forma de fazê-lo.

Sob esse ponto de vista, tudo já foi dito, definimos o dizer como um infinito de paráfrases, que se caracterizam como matriz dos sentidos. A partir de Pêcheux (2010), assumimos que paráfrases são absolutamente necessárias para a construção do sentido, por isso, serem chamadas de matriz. Conforme o autor, “isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior desta família [parafrástica] que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito”. (PÊCHEUX, 2010, p. 167). Considerando o que vimos acerca do esquecimento, temos que os sentidos são construídos através de paráfrases, repetições. O sujeito do discurso não se vê parafraseando, mas acredita que é a origem de determinado dizer, que fora proferido da melhor forma possível.

Entretanto, vale ressaltar que a paráfrase, ainda que reproduza discursos já ditos, também pode levar a deslizamentos de sentido. Desse modo, o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre paráfrase e polissemia (ORLANDI, 2009). A paráfrase é o dizível, a memória, é a retonada de dizeres, assim se constitui como o lugar de estabilização do dizer. “Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco” (op. cit., p. 36). Essa tensão entre paráfrase e polissemia constitui todo discurso e o significa, este se constrói através do mesmo, da repetição (paráfrase) e o diferente (polissemia). Daí a possibilidade dos sentidos e dos sujeitos serem outros, a tensão entre paráfrase e polissemia possibilita isso.

Assim, o sujeito tem a sensação de completude e de poder sobre o que diz. O sujeito não tem consciência que seu dizer não é originário dele mesmo, que se trata de um já-dito construído ideologicamente. E ao expressar a ideia que pensa ser sua, o sujeito acredita fazê-lo da melhor maneira possível, esquecendo-se de diversas outras formas distintas de significar da mesma forma. Esse pensar dominar seu discurso, quando na realidade não tem controle algum sobre o que é dito e nem mesmo faz ideia

de que seu assujeitamento ideológico, é efeito da interpelação do sujeito pela ideologia, fato que o torna sujeito do discurso.

Considerando a relação indissociável entre discurso e sujeito, entende-se que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia quando seu discurso se identifica com determinada formação discursiva. Assim, acerca do materialismo histórico, e mais especificamente levando em conta a teoria da ideologia, retomada de Althusser por Pêcheux, sabe-se que “a Ideologia interpela os indivíduos em sujeitos” (PÊCHEUX, 2009, p. 134). Desta maneira, a ideologia, “através do ‘hábito’ e do ‘uso’, está designando, ao mesmo tempo, *o que é e o que deve ser*, e isso, às vezes, por meio de ‘desvios’ linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam com um dispositivo de retomada de jogo” (op.cit, p. 146). Assim, ao mesmo tempo em que a ideologia constitui o discurso, se materializa nas formações sociais.

Desta perspectiva, ser homem e ser mulher, depende do ‘hábito’ de determinada sociedade e de sua história; como já mencionado, a questão de gênero não passa pelo biológico, e sim pelo que ‘é e pelo que deve ser’ em determinada condição de produção. Assim, gênero é uma questão que se constrói ideologicamente no discurso e se marca na materialidade linguística.

Nesse contexto, o diferencial da AD enquanto teoria é relacionar língua, história e ideologia, como já foi dito. No que toca a língua, podemos defini-la “como a base comum de *processos* discursivos diferenciados, que estão compreendidos nela na medida em que, (...) os processos ideológicos simulam os processos científicos” (PÊCHEUX, 2009, p. 81). Por isso, a relação entre língua, história e ideologia é de interpenetração. A ideologia é, nesse sentido, determinante no que tange a história, como vimos no capítulo 2, a respeito da construção do samba. Conforme Pêcheux,

a ideologia é um processo que produz e mantém as diferenças necessárias ao funcionamento das relações sociais de produção em uma sociedade dividida em classes (...). [Esta] tem como função fazer com que os agentes da produção reconheçam seu lugar nestas relações sociais de produção. (Idem, 2010, p. 23).

A ideologia, portanto, não só determina ‘o que é’ e o que pode/deve ser, como também trabalha discursivamente para manter os lugares ocupados pelos sujeitos, conservando, assim, hierarquias e, segregando os sujeitos.

Ainda pensando essa lógica que limita as possibilidades do dizer, há a necessidade de trazer o conceito de formação discursiva (FD), que está imbricado com a questão ideológica. A formação discursiva é, para Pêcheux (2009, p. 147), “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito*”. Assumimos, então, que a formação discursiva se coloca como regiões do interdiscurso. O que significa dizer que a formação discursiva se constitui como memória no sentido de que ideologicamente constroem-se já-ditos sobre o que é permitido dizer em determinada condição de produção.

Faz-se necessário apontar o não fechamento em si da formação discursiva, a possibilidade de interpenetração dessas regiões do interdiscurso. Indursky (2008, p. 14) explica como se deu a transformação na história do conceito. Nesse momento da teoria,

ela passa a ser dotada de fronteiras suficientemente porosas, que permitem que saberes provenientes de outro lugar, de outra FD nela penetrem, aí introduzindo o diferente e/ou o divergente, que fazem com que este domínio de saber se torne heterogêneo em relação a ele mesmo.

Ou seja: percebemos que a natureza da forma-sujeito determina a da formação discursiva e vice versa, proporcionando o trânsito do sujeito entre formações discursivas, que norteiam o que pode e o que não pode ser dito. Assim, pelas formações imaginárias desses sujeitos podemos via análise chegar às formações discursivas às quais se identificam.

Há de se salientar o entrelaçamento entre a ideia de formação discursiva e a forma-sujeito. Anteriormente já fora explicitado que a formação discursiva estabelece o plausível ou não de ser dito, tendo como linha norteadora o interdiscurso e a ideologia. Nos termos de Orlandi,

a formação discursiva se constitui na relação com o interdiscurso (a memória do dizer), representando no dizer as formações ideológicas. Ou seja, o lugar do sentido, (...) da metáfora, é função de interpretação, espaço da ideologia” (ORLANDI, 2004, p. 21).

Considerando a forma-sujeito como sujeito histórico e universal, este estabelecerá relações com cada formação discursiva na qual se insere. Afinal, é a formação discursiva que estabelece como esta forma-sujeito deve proceder, o que se dá

através da ideologia, que como já visto, é tida como “mecanismo de produzir ‘x’(ORLANDI, 2004, p. 30)” e não ‘x’ em si. Postula-se, nesse sentido, que a ideologia é o processo de construção do que ‘é e o que deve ser’, ou seja, a forma como os discursos mantém a hierarquia social e não esta hierarquia em si. Desse modo, o sujeito se constitui pela interpelação ideológica, regulado e, concomitantemente, regulando as possibilidade de dizer da(s) formações discursiva(s).

Assumimos que há uma pré-determinação do que pode ou não ser dito dentro de uma formação discursiva (FD), a forma-sujeito histórica é passível de identificar-se, desidentificar-se ou mesmo contra-identificar-se com a FD. Uma vez que os sujeitos tomam determinadas posições em relação às FDs, entende-se que as suas determinações do que pode ou não ser dito não funcionam para todos, daí as modalidades de tomada de posição do sujeito em relação às FDs. Fato que ratifica a ideia de formações discursivas porosas, que se tocam e se interpenetram. O sujeito pode destacar-se de determinada FD, manter-se nela inserido ou até mesmo pertencer a uma FD e tocar outra(s) ao mesmo tempo. Como dito, comparecem no discurso tomadas de posição do sujeito em relação às FDs, essas tomadas de posição são a identificação com elas, a desidentificação, e ainda, a contra-identificação com essas FDs.

A identificação trabalha com a ideia de que o sujeito está plenamente enquadrado em uma certa FD. O sujeito, então, segue aceitando o que pode e deve ser dito no âmbito daquela FD. Nesse sentido, identificar-se sugere manter sua relação com a formação discursiva, aceitando-a. Daí decorre o bom sujeito que, para Pêcheux (2009), consiste na “superposição [...] *entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal* (grifo do autor), de modo que a ‘tomada de posição’ do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do *‘livremente consentido’*” (op.cit., p. 199). Assim, enquanto bom sujeito, instaura-se um sofrer “cegamente” as determinações do interdiscurso sob a FD.

No sentido oposto, Indursky (2008, p. 15) afirma que “desidentificar-se implica não mais estar identificado com uma determinada formação discursiva porque, de fato, este mesmo sujeito já identificou-se com uma outra formação discursiva”. Assim, trata-se de uma transformação, deslocamento da forma-sujeito. Entendemos, então, que não há possibilidade de um sujeito identificar-se com a FD patriarcal e a FD feminista ao mesmo tempo, partindo assim do princípio que há espaço para um deslocamento desse sujeito, de forma que passe a identificar-se com uma FD distinta, ou seja, desidentificar-se da primeira.

Da desidentificação decorre o mau sujeito, “aquele que se permite questionar (...) saberes” (idem, p. 25). Conforme Pêcheux (2009, p. 199), o discurso do mau sujeito se caracteriza por se voltar “*contra o sujeito universal* por meio de uma ‘tomada de posição’ que consiste, desta vez, em um *separação* (distanciamento, dúvida, questionamento, contestação, revolta...)...” No sentido oposto, o bom sujeito é aquele que aceita sem questionar o que lhe é imposto em determinada formação discursiva.

Já a contra-identificação, segundo Indursky (2008), ocorre quando não há perfeita relação entre o sujeito e a forma-sujeito de determinada formação discursiva. Desse modo, há um questionamento, no entanto, não há um total rompimento, no sentido da desidentificação. O sujeito não se constitui como bom sujeito, ele fica ligeiramente deslocado, passa a questionar, surgindo então o mau sujeito. Enquanto mau sujeito questiona o que pode ser dito ou não dentro da FD, surgindo então o deslocamento, no sentido de possibilitar tocar outras FDs e, conseqüentemente, outras possibilidades de dizer.

Observa-se, pois, que os conceitos se interpenetram de modo a dar suporte à teoria. Assim, seguindo seus construtos, neste trabalho de pesquisa pensaremos na hipótese de existência de duas formações discursivas, sustentando os efeitos de sentido que se constituem nas letras de samba acerca da mulher, sendo elas a FD do patriarcado (que perpassa diversos momentos históricos considerando a sociedade patriarcal em que vivemos) e a FD feminista (como forma de movimento social de ordem científica e principalmente como lugar privilegiado de discursos outros sobre a mulher, que se contrapõem ao discurso dominante do patriarcado).

As FDs do patriarcado e feminista se cruzam, se tocam e se colocam como fundamentais neste trabalho, uma vez que é no âmbito da FD do patriarcado que os dizeres acerca da mulher no discurso musical do samba são advindos, se identificando com este. Já a FD feminista traz um olhar teórico das ciências sociais no que concerne à posição da mulher na sociedade. Vale frisar que os dizeres possíveis de serem ditos em cada uma das FDs são relevantes para pensar a posição-sujeito mulher e também a do homem construídos no samba, bem como sua relação (a formação imaginária destes).

Considerando que o principal propósito deste trabalho é pensar a construção de sentidos sobre a mulher, o conceito de formação imaginária faz-se imprescindível. Assim como a ideia de discurso e conceitos ligados a este como as condições de sua produção, ideologia, a relação entre interdiscurso e os esquecimentos. Ao lançar mão da Análise de Discurso, todos os conceitos trabalhados neste capítulo tornam-se

fundamentais e constituem, assim, o dispositivo analítico desta pesquisa. Alguns conceitos, como o interdiscurso, por exemplo, por proporcionar a existência dos discursos que estão no cerne deste, outros por tocarem em especial a temática deste trabalho de pesquisa, como a noção de formação imaginária.

Conforme Orlandi (2009), o dispositivo analítico é a “escuta discursiva, deve explicitar os gestos de interpretação que se ligam aos processos de identificação dos sujeitos, suas filiações de sentidos: descrever a relação do sujeito com sua memória” (op.cit., p. 60). Em nosso trabalho, as posições-sujeito homem e mulher serão fundamentais no processo de análise, já que a interpretação do discurso presente na materialidade significativa das letras de samba será norteadas por elas.

Orlandi (op.cit.) aponta ainda os movimentos de análise, o primeiro deles é a interpretação. Leva-se em consideração que a interpretação faz parte da linguagem, desse modo, o analista deve descrever a interpretação do sujeito ao qual submetemos à análise. Assim, a interpretação do sujeito homem em relação ao sujeito mulher e a ele mesmo é o objetivo de análise. O segundo momento se vale da premissa que não há possibilidade de descrição sem que haja interpretação. Desse modo, há uma necessidade da teoria, para que passemos da mera descrição para a interpretação. Esses dois momentos possibilitam ao analista trabalhar o *corpus*; o que o analista faz é descrevê-lo, interpretá-lo por meio do dispositivo teórico (ORLANDI, 2009).

Do analista, espera-se que mantenha uma certa neutralidade, que é conseguida de forma relativizada pela interpretação. Isso é feito ao se transpor a materialidade do *corpus*, assumindo que a linguagem não é transparente e trabalhando com a ideologia e com a opacidade da linguagem (idem). Conforme Orlandi, desta forma, “o gesto da interpretação se dá porque o espaço simbólico é marcado pela incompletude, pela relação com o silêncio. A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história” (ORLANDI, 2004, p.18). O momento inicial de interpretação se dá já na constituição do *corpus* e para que se dê continuidade à interpretação, passa-se do texto (materialidade) para o discurso. Desse modo, as marcas do texto escrito apontam para o funcionamento discursivo. Esse funcionamento será analisado de modo a apontar as posições-sujeito homem e mulher no discurso amoroso do samba.

5. NA RODA DE SAMBA:UM INFINDO DE DISCURSOS SOBRE A MULHER

PERCURSO DE ANÁLISE

*Mulheres cabeças e desequilibradas
Mulheres confusas de guerra e de paz
Mas nenhuma delas me fez tão feliz
como você me faz*

Toninho Geraes

*Malandro é o cara que sabe das coisas
Malandro é aquele que sabe o que quer (...)
E não se compara com um Zé Mané
Malandro de fato é cara maneiro
que não se amarra em uma só mulher...*

Bezerra da Silva

Diante de nosso objetivo neste trabalho de pensar as construções de sentido acerca da mulher no discurso amoroso do samba, norteamos as nossas análises a partir de três questões de pesquisa, são elas: Como se constituem os sentidos para a mulher nas letras de pagode romântico com circulação na atualidade? Em que medida esse dizer sobre a mulher retoma e/ou atualiza sentidos sobre a mulher presentes nos sambas ao longo de sua história? Há espaços nos pagodes românticos que constituem nosso *corpus* para sentidos outros sobre a mulher, como aqueles que decorrem da Teoria Feminista?

Para que possamos buscar respostas a essas indagações, no percurso de análise colocaremos, como propõe Orlandi, “o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras” (ORLANDI, 2009, p. 59). Nesse sentido, silenciar, interditar sentidos significa tanto quanto dizer, e traz à tona sentidos outros, velados, que se marcam interdiscursivamente no discurso.

A materialidade textual nos fornece pistas de como são construídos os efeitos de sentido no discurso e as posições ideológicas às quais se filiam os sujeitos desses dizeres, possibilitando o entendimento do funcionamento discursivo. E assim

observaremos como tais práticas discursivas se inserem na sociedade e na história. Dessa forma, consideramos que o samba, enquanto discurso artístico e patrimônio cultural, está inserido na sociedade historicamente, e entendemos, como Magalhães (2011), que “a arte apresenta-se como a expressão mais elevada do pensamento humano, única capaz de refletir o seu tempo e antever, de forma artística, possibilidades futuras para a sociedade” (op. cit., p. 11-12).

Nosso primeiro movimento de análise foi a constituição do *corpus*. Nessa etapa, consideramos a história do samba desde seu dito início, quando as canções começam a ser veiculadas na mídia radiofônica e passam a ser incorporadas pelas classes mais abastadas (por volta da década de 1920). No entanto, seria pouco viável trabalhar com um *corpus* tão extenso de sambas, bem como abranger um período de intensa transformação social, musical e histórica. Por isso, como decisão final, tomamos como *corpus* os pagodes românticos dos anos 2000, sem descartar, é claro, toda a história do gênero musical até chegar aos dias de hoje. Assumiremos sua relevância enquanto condição de produção e mais especificamente como memória discursiva, que conforme Orlandi (2009), também se faz presente no discurso. Logo toda a história do samba será aqui “aquilo que fala antes, em outro lugar” (idem, p. 31), em relação ao nosso *corpus*.

Para a análise, lançamos mão de sequências discursivas recortadas de sambas cujas letras tratam de um relacionamento amoroso entre homem e mulher. Pensamos as posições-sujeito homem e mulher que se constituem nos sambas, nos quais um homem fala para ou sobre uma mulher, no que entendemos como o discurso amoroso¹¹ do samba.

O fato da mulher ser o foco do olhar masculino, como já discutido no capítulo 2, decorre do seu *status* de mulher musa. Por assim dizer, a homem detém o lugar de compositor, percussionista e intérprete, ou seja, ocupa todos os lugares de destaque no universo do samba, motivo de orgulho e forma de afirmar sua identidade e cultura. Já a mulher é a inspiração para o artista, a musa, assim como uma paisagem, relegada a não possuir voz, a menos que seus dizeres apareçam através dos dizeres masculinos. Ainda que se negue, a mulher não pôde contribuir para o samba musicalmente tanto quanto os homens (e quando acontecia era censurado), ou era a musa ou a tia, aquela que recebia e cozinhava para os sambistas homens. Por isso, analisaremos como os sentidos para a mulher são construídos nos dizeres do homem/macho/marido/namorado, e como seus

¹¹ Sugestão dada pela Prof^a Dr^a Vanise Medeiros, durante o exame de qualificação.

lugares construídos sócio-historicamente são projetados no discurso, deixando marcas no dizer, e produzindo efeitos de sentido.

No mais, o pagode romântico, que compõe nosso *corpus*, toca a questão do relacionamento amoroso diferentemente do samba em seus primórdios: amar é sofrer. No entanto, a concretização do amor significa possuir felicidade. Dessa forma, considerando que o amor se dá por uma mulher, ele é tão idealizado e demonizado quanto ela (TROTТА, 2011). O amor traz caos e concomitantemente alegria. A ênfase no sofrimento o difere tematicamente do samba primeiro.

Independentemente da história contida em cada letra, trabalharemos com o discurso amoroso de modo a pensar o que se fala da mulher e/ou para ela. Vale ressaltar que não consideraremos nas análises questões como interpretação dos cantores, ritmo e melodia, por exemplo, que como afirmamos antes pode ser bastante significativo, mas em função do nosso recorte, neste trabalho nos valem apenas da letra escrita de cada música, a materialidade do texto.

O *corpus* empírico é constituído por oito letras de música que constam no anexo I, essas são:

- Insegurança, Valtinho Jota, 2002;
- Você pode, Pixote, 2005;
- Castigo, Grupo Bom Gosto, 2007;
- Mulher não manda em homem, Grupo Vou pro Sereno, 2011;
- Se eu te pego te envergo, Grupo Sorriso Maroto, 2012;
- Maluca Pirada, Dilsinho Scher, Márcio André Filho, Lincon de Lima e Diney, 2012;
- Papel de homem, Rodrigo Rodrigues e Fabiano dos Anjos, 2013;
- Mulher traída, Grupo revelação, 2013.

Já o *corpus* discursivo será constituído por sequências discursivas (SDs) que fornecem “pistas para compreendermos o modo como o discurso [...] se textualiza” (ORLANDI, 2009, p. 65). Através das SDs, passaremos do ‘nível inicial fundamental’ que é o da superfície linguística, o texto bruto, para o ‘objeto discursivo’, uma vez que as SDs fornecem a entrada no *corpus* para a ‘des-superficialização’ (op.cit) do *corpus* empírico.

Com isso, buscamos chegar à posição sujeito mulher por meio das projeções para ela, e inevitavelmente, para o homem, uma vez que, assumindo que a mulher no samba se constitui através do dizer do homem, faz-se necessário contemplá-lo na análise. Assim, analisaremos a posição da mulher no discurso amoroso do samba, bem como a posição-sujeito do homem.

É mister ressaltar que falamos de uma posição identificada ao discurso da teoria feminista e que assumimos o samba como um gênero musical imprescindível para a construção histórica e social do Brasil, considerando o panorama da história nacional estudado. Entendemos que o discurso do samba funciona como um dizer sobre uma sociedade, e que como um discurso, para ser compreendido não prescinde de suas condições de produção. Nesse sentido, o samba do início dos anos 1900 aparece como condição de produção e memória discursiva do pagode contemporâneo dos anos 2000, como afirmamos anteriormente.

As categorias discursivas que norteiam a análise são duas: a posição-sujeito mulher e a posição-sujeito homem. As categorias são assim divididas de forma a contemplar os sujeitos que compõem o casal das letras do pagode romântico e primordialmente, por se fazer necessário conhecer a posição-sujeito homem para compreender a posição-sujeito mulher. Assim, o percurso de análise se dá de fato ao trazer o homem e a mulher do samba anterior à fase que vivemos contemporaneamente, sinalizando, portanto, as condições de produção e o interdiscurso enquanto memória do discurso amoroso do samba que compõe nosso *corpus*.

Iniciaremos contemplando o malandro, que se constitui como uma personagem fundamental na história do samba, e que resulta em uma posição-sujeito homem dentro do samba. O malandro se constrói como figura emblemática no universo do samba, ser malandro historicamente era motivo de repressão e discriminação, mas, ao mesmo tempo, era razão de orgulho e *status* social dentro da comunidade, no morro. Como vimos ao tratarmos da história do samba, este era “o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade da fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural” (SODRÉ, 1998, p. 59), e que estabelece seu próprio espaço na cultura musical nacional. Nesse sentido, como já discutido, o “morro, no contraste com a planície, significa um espaço mítico de liberdade” (op. cit., p. 64). O porta voz dessa liberdade e quem a exerce é o malandro, que “forma um ponto de vista, o ponto de vista do sambista” (CALDEIRA, 2007, p. 84). É “sinônimo do narrador que constrói a crônica da cidade”(idem).

O malandro é exaltado em diversas letras de samba ao longo dos anos, dessa forma, suas características ficam salientes. Na letra de Wilson Batista (1932), “Lenço no pescoço”, este carrega navalha¹² no bolso e “tem orgulho em ser tão vadio”, reafirmando assim o caráter duvidoso e encenqueiro de homem que não trabalha e abraça a vadiagem condenada pelo Estado. Noel Rosa (1933) respondeu a Wilson Batista, compondo “Rapaz folgado”: “malandro é palavra derrotista/ que só serve pra tirar/ todo o valor do sambista/ proponho ao povo civilizado/ não te chamar de malandro/ e sim de rapaz folgado”. Nessa letra, Rosa brinca com os versos da música do pseudo rival, sugerindo que as características criminosas do malandro sejam apagadas. Para isso, sugere: comprar “sapato e gravata” (representando o imaginário de um trabalho de fato) e jogar “fora esta navalha que te atrapalha”.

No mesmo sentido, anos adiante, Chico Buarque (1978), em “Homenagem ao malandro”, traz um vadio não mais vadio: “malandro pra valer, não espalha/ aposentou a navalha/tem mulher e filho e tralha e tal/ Dizem as más línguas/ que ele até trabalha”. O malandro, assim, possui outro perfil e não mais frequenta os redutos da Lapa. O malandro pode ser federal (políticos), ou aquele que aparece em colunas sociais, ou ainda o que “usa gravata” e “tem capital” (burgueses), mas o principal deles é o que continua marginalizado, mas que agora é trabalhador e chefe de família. Ainda assim, como não dito comparece o malandro vadio, afinal, agora ele “até trabalha”.

Características outras comparecem como memória discursiva do homem do samba. Em “Mulher de Malandro”, Heitor dos Prazeres (1932) apresenta o malandro que faz as mulheres suspirarem. Apesar de sumir e causar problemas, sua falta causa saudade, já que “perto do malandro [a mulher] / se sente bem”. A vida amorosa do malandro é retomada por Toninho Geraes, em “Mulheres”, da qual trouxemos alguns versos na epígrafe deste capítulo. Na letra, o malandro conta vantagem das suas aventuras amorosas: “já tive mulheres de todas as cores/ de várias idades de muitos amores”. No entanto, para Francisco Alves e Bide (1984) em “A malandragem”, quando se apaixona, o malandro trata logo de dizer: “a malandragem eu vou deixar/ eu não quero saber da orgia”.

Em “Feijoada completa”, Chico Buarque (1977) traz o malandro sambista, fã de encontros regados a álcool e boa comida: “eles vão com uma sede de anteontem” e “vamos botar água no feijão”. Bezerra da Silva (1999) resume todas as qualidades do

¹² A imagem da navalha é recorrente, marcando o lugar da violência tanto em brigas nos bares quanto como ferramenta para ganhar dinheiro fácil.

malandro na letra de “Malandro é malandro e mané é mané”: “malandro é o cara que sabe das coisas/ malandro é aquele que sabe o que quer/ malandro é o cara que tá com dinheiro/ e não se compara com um Zé Mané/ Malandro de fato é um cara maneiro/ que não se amarra em uma só mulher”...

Assim, entendemos que o malandro tem múltiplas características, que vão constituindo sua formação imaginária nas letras de samba: inclinação para a bandidagem, grande poder de sedução, vadiagem, gosto por bebidas alcoólicas e comidas de bar (petiscos que acompanham as bebidas). O malandro também é agradável, domina a mulher (inclusive com agressão física), é infiel, possui diversas amantes, é cafajuste, esperto, e evidentemente, sambista artista.

Historicamente, a figura do malandro é marcada no samba, assim como ocorre com a imagem da mulher, projetada como a musa de diversos sambas e mulher de malandro. A emblemática Amélia, que perdura nos discursos sobre a mulher como memória, é trazida na atualidade, inclusive, para descrever determinado tipo de mulher: “ela é uma Amélia”. Em “Ai que saudades da Amélia”, de Mário Lago e Ataulfo Alves (1941), sabe-se que a Amélia era melhor que a atual mulher do rapaz: “aquilo sim que era mulher”. Enquanto uma é interesseira e exigente, a outra, a Amélia, era o oposto, sendo também compreensiva e sem vaidade. A chamada “mulher” de Chico Buarque (1977), em “Feijoada Completa”, como já dito, é incumbida de receber o sambista e seus amigos em casa, e para que a reunião seja bem-sucedida, ela possui tarefas, como: “soltar a cerveja”, “preparar a linguiça” e outros alimentos, “fritar”, “salgar” e fazer isso e aquilo. Ela é detentora das tarefas domésticas, enquanto os homens se divertem conversando.

Em oposição à Amélia, que só agrada, a mulata de “Sem ela”, de Candeia (1972), faz o homem “sofrer”, o “abandona”, lançando um feitiço de amor sobre ele. Na letra, o homem canta o conselho de seu pai: “Cuidado, menino, tu estás avisado/ o homem não pode ficar enrabichado/ pois rabo-de-saia tem parte com o diabo”. O mesmo ocorre em “Deixa essa mulher chorar”, de Francisco Alves e Mário Reis (1931), em que a mulher o fez sofrer e chorar, agora ele fica feliz ao ver seu sofrimento por outro homem: “não te lamentos/ o mundo é mesmo assim/ chora, que eu já chorei/ e tu zombastes de mim”.

A “Mulata fuzarqueira”, de Noel Rosa (1931), já é diabólica por definição, principalmente se considerarmos as condições de produção. Em 1931, data da composição da música, ser farrista para a mulher não era positivo, já que seria como se

desidentificar da Amélia. Devemos considerar, no entanto, que a década de 1930 foi o momento no qual as sufragistas lutavam para que as mulheres pudessem exercer sua cidadania democraticamente. Desse modo, a “mulata” foi criada em um momento em que as mulheres levantavam-se contra o patriarcado, e por isso, eram tidas como prostitutas e sem caráter. Não é à toa que o homem da letra aparece como herói que tem o objetivo de retirar a mulher do mundo de farra, samba e prostituição para assumir a posição-sujeito Amélia (mesmo que isso signifique passar fome): “pra começar outra vida/ comigo tu podes viver bem/ pois aonde um passa fome/ dois podem passar também”.

Em “Infidelidade”, de Ataulfo Alves e Américo Seixas (1947), as mulheres são construídas como seres repugnantes e demoníacos: “sem moral”, “sem compostura”, “sem coração” e “sem pudor”. Por isso, aconselha: “são falsas, na maioria/ e quando o homem confia,/ em tudo que a mulher diz/ heis a traição consumada/ uma vida desgraçada/ um lar a mais infeliz”. A “Madame fulano de tal” (1937) se casou com um homem importante, mas “seu passado de aventura” não fora esquecido, uma vez que traiu o antigo companheiro, fazendo-o sofrer, assim como as outras. É uma “malvada criatura”, tem um “coração leviano”.

Já em “Ordenes e farei”, de Cartola (1974), a mulher não é prostituta, mas ainda assim domina o homem, este se assume como escravizado, daí o nome da música. É uma “flor que seduz”.

Conforme visto, observamos nas letras desses sambas mais antigos uma dicotomia sobre a mulher, que pode ser aproximada ao que para Magalhães (2011) define como as imagens de mulher santa e de mulher prostituta em suas análises do dizer sobre a mulher no discurso literário. Nos termos dessa autora:

O ideário patriarcal sobre a condição feminina, reforçado pelo discurso religioso, expressa claramente a existência de dois tipos de mulheres (...). A santa, cuja função é perpetuar os padrões da sociedade através da própria conduta e da educação das crianças, seja como mãe, tia ou professora. A desclassificada, aparentemente, concentra a imoralidade da sociedade, aquilo que deve ser extirpado, mas efetivamente tem como objetivo maior a valorização da santa e dos padrões morais por ela representados. A definição da outra se dá pela existência de uma (op.cit, p. 49).

A projeção da imagem de mulher santa se marca, por exemplo, na letra “Mulher de malandro”, de Heitor dos Prazeres (1932), na qual se constitui para a mulher de

malandro a imagem da mulher carinhosa, que “vive com tanto prazer/ quanto mais apanha/ a ele tem amizade/ longe dele tem saudade”; sofre, chora e apesar de tudo que o malandro faz, ela o ama. Mas há momentos em que ela se contra-identifica com tal posição-sujeito, sendo capaz de brigar com o homem e demonstrar raiva. Em “Mulheres”, diversas mulheres são apresentadas: “atrevida”, “acanhada”, “vívuda”, “casada carente”, “solteira feliz”, “donzela”, “meretriz”, “cabeças”, “desequilibradas”, “confusas”, “de guerra” e “de paz”, todas se dão pela oposição à formação imaginária de mulher almejada pelo malandro.

Assim, observamos que historicamente nos sambas, em geral, a mulher ocupa um dos extremos apresentados, ou é santa: passiva, compreensiva, “sem vaidade”, carinhosa, frágil e sentimental; ou é “prostituta”, aquela que se opõe a santa: interesseira, exigente, feiticeira, ingrata e diabólica. Esses já-ditos sobre a mulher e também sobre o malandro fazem parte do interdiscurso e entendemos como relevantes para a análise das posições sujeito homem e mulher em nosso *corpus* constituído por letras de pagodes românticos, com circulação na atualidade. É sobre a materialidade dessas letras que nos centramos agora, com vistas à análise dos modos como se constituem os sentidos para a mulher e o homem no discurso amoroso do samba.

Inicialmente tentamos dividir as SDs de acordo com as categorias discursivas de posição-sujeito homem e posição-sujeito mulher. No entanto, no decorrer da análise observou-se a complexidade de fazê-lo, uma vez que “o que pode e deve ser dito” a respeito de homens e mulheres não são estanques. Suas imagens estão imbricadas, tornando complexo dissociá-los, como podemos observar na SD 1:

SD 1 “Mulher foi **feita** para o **tanque**

Homem para o **botequim**”

(Mulher não manda em homem)

Nessa primeira SD, temos os lugares de homens e mulheres como postos, ambos são “feitos” para ocupar determinada posição na sociedade como se seus lugares fossem inatos, naturais a cada ser humano. A diferenciação entre homens e mulheres está dada pelo o sexo biológico, e não em função dos gêneros construídos socialmente, em um dizer que se filia à formação ideológica do patriarcado. O interdiscurso do malandro, projetado como boêmio aparece como já-dito: o homem é natural do espaço

“botequim”, tendo assim como “seu” espaço o exterior da casa. Enquanto a mulher permanece no espaço doméstico, como marcado na menção ao “tanque” de lavar roupas, que associa a mulher aos serviços domésticos, como a que atende pelo vocativo “mulher”, em “Feijoada Completa”: aquela que cumpre com suas tarefas, mas não participa da ‘festa’.

No entanto, os sentidos de “tanque” (em outras materialidades) podem deslizar, possibilitando à mulher pertencer a outros espaços. O movimento feminista dá voz à mulher e lhe dá ferramentas para lutar contra o discurso do patriarcado, com objetivo de subverter a ordem instaurada. A luta de cunho ideológico é pensada como guerra bélica, haja visto que a mulher se coloca com *status* de guerreira, em posição de enfrentamento. É o que aparece em tom de brincadeira na tirinha a seguir:



tirinhasalacarte.blogspot.com.br

Figura 1

No entanto, as frases abaixo do desenho trazem sentidos que retomam a SD1. Ainda que o “tanque” seja resignificado pelo não verbal “tanque de guerra”, as frases finais sugerem que a mulher está utilizando o tanque errado, podendo trazer novamente os sentidos de “tanque de lavar roupa”. Dessa forma, o espaço da mulher continua sendo o mesmo, o doméstico.

Outro deslizamento de sentido recorrente na atualidade é o “tanque” se referindo ao corpo masculino, como comparece na figura 2. Dizeres como esse só são possíveis dentro da formação discursiva (que regula “o que pode e deve ser dito”) feminista, em consonância aos discursos de revolução sexual feminina, na qual sua opinião sobre sexo e sobre o corpo masculino pode se fazer presente. Assim, o feminismo se coloca como condição de produção desses discursos.



tirinhasalacarte.blogspot.com.br

Figura 2

Na SD 1, o homem estabelece o lugar que cada um deve ocupar naquela relação amorosa, ao projetar formações imaginárias distintas para si mesmo e para a mulher, o que se dá por meio de sua circunscrição em diferentes espaços, o botequim e o lar respectivamente. Desse modo, constitui-se a imagem do homem como ativo, aquele opina, definindo para a mulher verbalmente seus respectivos espaços, reafirmando a filiação dos discursos sobre a mulher com o espaço do lar.

Apesar desse imbricamento no dizer a respeito do homem e da mulher, iniciaremos o nosso percurso de análise com foco na posição-sujeito homem no âmbito do relacionamento amoroso do samba. Dessa forma, focaremos nele nesse primeiro momento de análise, ainda que a mulher também compareça, já que como dito, eles se interpenetram, um significando o outro no discurso amoroso do samba.

É importante frisar que as posições-sujeito se constroem discursivamente, assim as posições-sujeito marcam o lugar que os sujeitos ocupam no seu dizer, “é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2009, p. 49). O lugar privilegiado da posição-sujeito projetado para o homem comparece

demarcando o caráter androcêntrico dos dizeres acerca do homem no samba. Assim, constituiu-se para ele um lugar diferenciado em relação à mulher:

SD 2 “Ela me pediu amor, eu sou fora da lei

Não neguei amor, eu dei, amor eu dei

Fiz meu **papel de homem**”.

(Papel de homem)

Fazer “papel de homem” encaminha a ideia de dar assistência à mulher, suprir suas necessidades, nesse caso, de carência afetiva e principalmente sexual. O fato do homem ter “um papel” aponta para o não-dito de que a mulher também tenha o seu, observa-se aqui o silêncio constitutivo, “que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras)” (ORLANDI, 2007, p. 24).

O papel do homem é de prover ativamente enquanto, o dela é de receber tudo que ele tem a oferecer enquanto passiva, em consonância ao discurso do patriarcado, que se estabelece na dominação do homem sobre a mulher e na autoridade absoluta e evidente do que é masculino, construindo assim um gênero tido como superior e assim, opressor.

As condições de produção do discurso do patriarcado, que massacrou a mulher historicamente, seja pelo poderio político, seja pelo religioso ou social que excluía e demonizava a mulher, estabelecem esses papéis de homem e mulher, e é nesse sentido que esses são interpelados em sujeitos reféns de seu gênero.

Considerando a posição-sujeito homem opressor, que possui mecanismos sócio-históricos para dominar de um lugar que lhe permite tal feito, a posição da mulher demarcada pelo homem é retomada em:

SD 3 “Foi assim, **fui chegando...** como quem não quer nada. Mas cheguei, **te ganhei**”.

(Você pode)

SD 4 “Mas **sem querer encontrar o ex-namorado**, daí **não pode**”...

(Você pode)

Na SD 3, podemos observar a descrição de uma situação de conquista, na qual a posição da mulher é apagada, sendo apenas o foco de uma aproximação do homem. O

“chegar”, na expressão “fui chegando”, marca a posição-sujeito de macho ativo e consequentemente a posição passiva da mulher, que conforme Beauvoir (1980), é tradicionalmente concebida no discurso biológico como aquela que aguarda o macho da espécie para a reprodução. Ele finalmente “chega” e ganha a mulher, como num jogo. A formação imaginária, imagem que o homem faz da mulher, retomando Pêcheux (2010), a imagem que o sujeito homem, na posição A, faz da mulher, na posição B, é a de um objeto, no sentido de se tornar um troféu para ele que se coloca como opressor hierarquicamente.

Na SD 4, esta projeção imaginária da mulher como um objeto sujeito ao gerenciamento e ao controle masculinos é reafirmada. O homem passa a poder determinar o que ela pode e o que ela não pode fazer. Esse processo de limitação do que a mulher pode ou não fazer se dá por toda a letra, na SD 4, ele traz uma das coisas que a mulher não pode fazer.

Nela, o homem demonstra ciúmes e um sentimento de posse, uma vez que ela “não pode” encontrar ex-namorado, no entanto, o intrigante é que ele parte do pressuposto que ela não quer encontrá-lo. Isso se dá já que ela não pode “sem querer encontrar o ex-namorado”, assim, ela é vista por ele como mulher santa, incapaz de desejar ver outro homem e ele reitera sua posição de dominador. Ele demonstra seu poder sobre a mulher, mesmo quando essa não pode controlar uma situação, como encontrar um ex sem querer.

A dominação masculina sobre a mulher também se estende, no *corpus* analisado, ao âmbito sexual, como podemos observar nas SDs 5 e 6:

SD 5 “Deixa eu te **enlouquecer**, **preciso** te sentir”...

SD 6 “Que eu vou te **pegar daquele jeito**, **daquele jeito**”.

(Se eu te pego te envergo)

A importância de saciar as necessidades sexuais masculinas, construindo uma formação imaginária animalesca do homem, é recorrente; o verbo “precisar”, na SD 5, marca na letra a absoluta necessidade masculina do ato sexual. No entanto, a revolução sexual feminina se marca como memória, assim, a opinião da mulher comparece, embora não na materialidade linguística na qual só o homem fala, conquistando. O prazer sexual da mulher importa para o homem, havendo uma contra-identificação com o discurso de macho irracional. Nesse sentido, ela deve autorizar o ato sexual, o verbo

“deixa” na marca a importância do consentimento da mulher, que será recompensada com a possibilidade de “enlouquecer”, que enfatiza o nível de prazer que ela poderá alcançar, se permitir que ele a “sinta”.

Conforme a SD 6, a mulher é objetificada, uma vez que ele promete “pegá-la” como a uma coisa de um jeito especial, enlouquecedor: “daquele jeito”. A imagem do malandro sedutor e viril, que conquista as mulheres de forma inesquecível, comparece como memória dos dizeres sobre esse homem.

Desse modo, a virilidade masculina e seu caráter ligado ao âmbito sexual são projetados no discurso em oposição às emoções femininas. A formação imaginária da mulher é a de passiva no sexo, o que constitui para ela a posição-sujeito da mulher-santa, como podemos observar na SD 7:

SD 7 “Vem outro cara e faz direito

E sai **roubando coração**”

(Papel de homem)

SD 8 “Perdeu e foi traído por incompetência”

(Papel de homem)

Nas SDs 7 e 8, observamos que formação imaginária de homem se constrói conforme seu desempenho sexual. Assim como na SD 5, o desempenho sexual masculino é associado a um jogo, aquele que é considerado melhor sexualmente vence a competição, e conseqüentemente, ganha o prêmio, a mulher.

Desse modo, para ser homem de fato, é necessário “fazer direito” (SD 7), e quando isso acontece, ele “ganha” a mulher. O homem é, portanto, físico e virilidade, já a mulher é emoção, aqui representada pelo “coração”, roubado pelo homem sedutor. Desse modo, na SD 7, o melhor homem, sexualmente falando, é capaz de “roubar o coração” da mulher, ou seja, seus sentimentos, seu amor.

A imagem do homem associada ao ato de “sair roubando coração” aponta mais uma vez para a passividade da mulher, cujo consentimento não é pedido, simplesmente ele “sai” fazendo e a mulher está imaginariamente à mercê dessas ações masculinas. O homem “vencedor” é aquele que “faz direito” e “sai roubando coração”, o perdedor, na mesma medida, é o que não “faz direito”, “traído” e “incompetente” sexualmente, como marcado na SD 8. A imagem que se faz do homem é de força e virilidade, remontando

ao malandro do samba; a da mulher é da passividade e disponibilidade para que o homem a domine, já que é feita de emoções.

Na SD 8, percebemos que a metáfora do jogo torna-se recorrente, transformando o relacionamento amoroso e a sedução em uma espécie de passatempo, em que o opressor domina o oprimido e compete com os demais opressores, o que retoma o discurso biológico de preservação das espécies, da escolha do macho mais hábil e competente. Na letra de “Papel de homem”, perder vai além, significa ser traído pela mulher. O motivo da traição: “incompetência”. Conclui-se que para ocupar a posição-sujeito homem existe a necessidade de ser competente sexualmente. O discurso da competência constitui-se na formação ideológica capitalista, na qual a competência é indispensável para prosperar e vencer. Quando o homem da relação amorosa não se filia a esta posição, torna-se suscetível à traição, como sugerido na SD 8.

A formação imaginária que a mulher faz do homem deixa de ser de homem, ou pelo menos de homem completo, o que a faria procurar outros homens. Isso se dá na medida em que o homem antecipa a formação imaginária que a mulher faz dele, logo, não “fazer direito” o deixaria em desvantagem em relação ao verdadeiro homem, o competente que “faz direito”. Assim, o homem antecipa o ponto de vista que a mulher faz de sua formação imaginária, conforme Pêcheux (2010).

Haja visto as SDs 7 e 8, a posição que o homem projeta para si no discurso é justificável através do discurso do patriarcado e da importância social atribuída historicamente ao seu gênero. Esse discurso do patriarcado é reafirmado nas SDs 9 e 10:

SD 9 “Ou num fim de semana **sumir do meu lado, não pode**”...

(Você pode)

SD 10 “Mas **dizer que me ama** e pronto...você, **só você, você pode**”...

(Você pode)

Na SD 9, percebemos a demarcação daquilo que pode ser pensado e “proposto” pelo homem à mulher no discurso amoroso, bem como daquilo que não pode ser feito por ela. A letra traz um homem que lista o que a mulher pode fazer ou não, já que está inserida no relacionamento. O homem-opressor dá ordens, criando situações favoráveis para seu bem estar, considerando seu lugar privilegiado ideologicamente. Assim, o homem projeta para si a formação imaginária daquele que diz o que pode ou não ser

feito pela mulher, o que o projeta em uma posição superior à da mulher no relacionamento. Esse dizer retoma dizeres vigentes, constituindo-se assim como uma paráfrase do discurso do patriarcado. Conforme Orlandi (2009), a paráfrase é a matriz do sentido, o dizível, a repetição.

A retomada do discurso do patriarcado se marca na posição de opressor assumida pelo homem, que tem a mulher como posse, tornando-a refém do relacionamento amoroso de base patriarcal. Ela não pode “sumir” no final de semana, devendo permanecer ao “seu lado”.

Na SD 10, no sentido oposto da SD 9, o homem estabelece o que é possível para a mulher dentro de seu relacionamento. Ela pode dizer “que o ama”, retomando o caráter emocional da mulher, que se declara e abre o “coração”. Vale frisar que ele demonstra que ela é a única que pode dizer isso: “só você, você pode”, o que traz o não-dito silenciado de que outras podem amá-lo, mas não dizê-lo. Esse fato é velado discursivamente, mas ainda assim a memória do malandro vadio e mulherengo é retomada.

O relacionamento amoroso retratado nas letras de samba foi construído historicamente, e consecutivamente está permeado pela posição ideológica patriarcal que interpela mulheres e homens em sujeito.

As SDs 9 e 10 trazem a naturalização do relacionamento amoroso como uma prerrogativa masculina, no sentido que as regras são ditadas pelo homem, e a mulher apenas as acata. Considerando que a formação discursiva determina o que pode e deve ser dito, e igualmente aquilo que não pode e não deve ser formulado, consideramos que o dizer nessas SDs se produz por identificação à FD patriarcal, que determina o relacionamento amoroso deva assim se dar. O mesmo ocorre na SD 11, que coloca o homem em uma posição de protetor de seu relacionamento, capaz de mantê-lo e moldá-lo à sua vontade.

SD 11 “Porque sei que **tudo isso passa você me abraça e a gente se ama**”

(Insegurança)

Dentro de uma situação de possível conflito e insegurança da mulher, o homem, o macho da relação, sugere um desfecho positivo para o problema, partindo do princípio de que homens são mais fortes e racionais e, portanto, porto seguro das mulheres, frágeis e dependentes, conforme a memória do dizer, o já-dito do discurso patriarcal.

Para que todo mal da mulher passe, o remédio seria os braços do homem, que a confortaria, trazendo a paz e segurança da posição-sujeito homem. Nesse sentido, “abraçá-lo” promove conforto e paz à mulher. Além disso, eles podem “se amar”, o que corrobora o sentimento de acolhida que ele traz à mulher, assim, “tudo passa”.

Vale frisar que para liquidar a situação, eles se amariam, retomando a questão sexual presente em outras letras de música do *corpus*, como em “Papel de homem”. O sexo se daria como uma forma de provar à mulher que a relação está segura. A ato sexual seria uma complementação da mulher com características masculinas via penetração. Considerando que o que falta à mulher é o falo, no momento da penetração, ela se completaria, sendo assim, a situação na qual seria possível sentir plenamente a virilidade do homem e o poder de sua posição-sujeito, que dentro da formação discursiva do patriarcado jamais pode ser alcançada de outra forma por uma mulher. Retomamos assim, a mulher vampira de Diniz (2013) que tem no coito o prazer da castração simbólica masculina seguida da apropriação do seu sexo e de todos os sentidos neles imbuidos.

As SDs que seguem, 12, 13, 14 e 15, trazem características da formação imaginária de homem no samba, que retomam o interdiscurso do malandro. Observaremos no *corpus* as marcas da imagem do malandro trazida no início desse capítulo, como a do homem vadio, bandido e envolvido com drogas.

SD 12 “Ela me pediu amor, eu sou fora da lei

Não neguei amor”.

(Papel de Homem)

A imagem que se projeta para o homem, nessa letra, constitui-se a partir da memória discursiva do malandro, projetado como mulherengo e capaz de se colocar em qualquer tipo de confusão. A formação imaginária dele é de um fora da lei, malandro. Este não nega amor quando solicitado, frisando seu caráter viril e sua despreocupação em dar amor independentemente da situação. Ainda que a mulher tenha outro relacionamento, ele dá amor, pois é um “fora da lei”.

Retoma-se, assim, a formação imaginária de malandro amoroso, sedutor e acima de tudo viril, capaz de satisfazer as mulheres. Daí a impossibilidade de “negar amor”. A dependência sexual e afetiva da mulher em relação ao malandro se marca no “pedir amor”. Sua passividade, característica da posição-sujeito mulher, a faz suplicar por

amor, demonstrando sua necessidade de ter o malandro. O malandro de “Malandro é malandro e Mané é Mané” comparece como memória, já que ele “não se amarra uma só mulher”, no sentido que dá amor a qualquer uma que esteja necessitada dele.

A malandragem também se marca em “Castigo”. Nela, de tanto o homem aprontar, sua mulher decide castigá-lo. A seguir, analisamos alguns desses castigos.

SD 13 “Ela dispensou a **empregada**, e disse que eu **tenho que limpar, lavar, passar e também cozinhar**”.

(Castigo)

SD 14 “Ela me disse que me **deixa de castigo se eu der mancada**”...

(Castigo)

Considerando que os serviços domésticos são atribuídos às mulheres dentro da FD patriarcal, esses são tratados como castigo para o homem. Logo, o castigo por ser malandro é tomar para si a posição-sujeito tradicionalmente projetada para a mulher. Assumindo os já-ditos sobre a mulher dona de casa, como na memória da Amélia e da mulher que prepara os comes e bebes em “Feijoada completa”, ter a obrigação de “limpar”, “lavar”, “passar” e “cozinhar” é algo exclusivo para as mulheres, uma obrigação que é retomada também na letra de “Mulher não manda em homem”, da SD 1, na qual a mulher tem nas tarefas domésticas uma característica que a constitui como sujeito.

Assim, para o sofrimento do malandro, ele terá que “ser mulher”, o que é um verdadeiro castigo, segundo a letra. Logo, ser mulher é significado como um castigo, é submeter-se a uma ordem já estabelecida de opressão e humilhação. Ainda que aparentemente a inversão de papéis sugira uma desidentificação do casal com a formação discursiva patriarcal, uma vez que aparentemente a mulher tem voz na relação e pode “punir” o seu homem, caso ele “dê mancada”, ela ratifica o processo de identificação dos sujeitos a essa FD, ao manter os já-ditos sobre a mulher como aquela que cuida e mantém o lar organizado. Isso se dá uma vez que, ainda que a mulher inserida no relacionamento amoroso não faça as tarefas domésticas que na FD patriarcal são significadas como sua obrigação, fazendo com que ela se desidentificasse da posição-sujeito mulher “Amélia”, há uma outra mulher que fará essas tarefas, e que é mencionada em outro verso da música, a empregada. Desse modo, a mulher mantém sua

posição de serva do lar, diferentemente do homem que somente terá de assumir tais tarefas se for castigado em decorrência de seu mau comportamento.

Vale ressaltar, no entanto, que a mulher do malandro não assume a posição-sujeito dona de casa, mas a imagem da mulher comparece com a empregada, que é a responsável pela manutenção da casa, como dito anteriormente.

Na SD 14, a mulher estabelece que o castigo falado anteriormente será aplicado caso ele dê “mancada” e insista em assumir sua posição-sujeito de homem malandro. Vale frisar uma certa infantilização do homem, considerando que a mulher que pode castigar é a mãe e a professora.

O castigo é retomado na seguinte passagem:

SD 15 “Pra piorar o meu estômago anuncia uma **larica braba**. E lá vou eu **pilotar o fogão** pra preparar o meu jantar”.

(Castigo)

O castigo de cozinhar é retomado (como nas SDs 13 e 14) pela expressão “pilotar fogão”, que mantém a mulher dona de casa com a formação imaginária de motorista do lar. Reforçando a posição-sujeito de homem malandro, o homem de “Castigo” se marca como usuário de drogas, ao dizer que passa por uma “larica braba”, por filiação à memória do malandro frequentador de submundos e à sua atração por ilícitos (drogas). A imagem do malandro frequentador dos bares “da Lapa” é reafirma, através da projeção da posição-sujeito que “foi feito para o botequim” (SD 1).

A fim de dar um efeito de fechamento à categoria discursiva de posição-sujeito homem, que foi nossa primeira categoria discursiva, de modo a tornar mais didática a análise das SDs, trazemos as últimas SDs que reproduzem falas do companheiro para sua mulher.

SD 16 “Escolhi você pra ser **minha mulher**

E sou tão **fiel** a nossa relação”

(Insegurança)

SD 17 “Porque tudo que um homem **precisa** eu tenho **em casa**”

(Insegurança)

Nas SDs 16 e 17, podemos notar que, de modo a manter a relação amorosa que aparentemente corre perigo, o homem apresenta à companheira razões para que ela se sinta mais segura. O verbo ‘escolher’ retoma um silenciamento da mulher e a sua passividade na relação: o homem a escolhe, objetificando-a e a toma para si. Uma relação de posse se estabelece e a hierarquia se marca no dizer, assim como analisamos na SD 3.

Além disso, ele se coloca como “fiel”, nesse sentido antecipa que a mulher construa uma imagem dele como infiel, e que uma possível infidelidade a esteja desconsertando. Assim, ele rompe com a formação imaginária de malandro, aquele que possui diversas mulheres, no sentido de que sai da vida de “vadiagem” e de “orgia” quando se apaixona. Vale, no entanto, ressaltar que ele é muito “fiel à relação”, que pode produzir também o efeito de sentido de limitar-se à relação hierárquica, já que não fica evidente na materialidade linguística à que tipo de relação ele se refere. Caso assumíssemos que ele fala de fidelidade para com a mulher, é importante frisar que em outra SD analisada (SD 17) ele se diz satisfeito por ter “tudo que precisa” “em casa”. Deste modo, caso não tivesse, a infidelidade poderia acontecer.

Na SD 17, são exaltadas as necessidades do homem e novamente silenciadas as da mulher. A expressão “tudo que um homem precisa” e, mais especificamente o artigo indefinido “um” aponta para as necessidades não de um homem em particular, mas de todos os homens, assumindo assim universalmente que os homens possuiriam necessidades (principalmente de cunho sexual, como aponta o restante da letra da música) que os fazem permanecer no relacionamento.

Novamente a casa é espaço atribuído à mulher, onde ela pode suprir as necessidades dele. O que ele precisa se constitui como já-ditos da formação imaginária de mulher, nesse sentido, existe a necessidade de ela ser uma dona de casa e também de satisfazê-lo sexualmente (caso contrário haveria possibilidade de traição). Desse modo, todos esses sentidos se constroem enquanto não-ditos, ao longo da letra e em consonância com as demais letras de samba, que também apresentam homens como necessitados.

O dito necessitado, o homem, se manifesta acerca dos dizeres sobre as mulheres, conforme observamos nas SDs 18, 19 e 20:

SD 18 “Estou sofrendo sem ela, **sofrendo sem ela**”

(Castigo)

SD 19 “Me **negar** teu **sorriso** quando eu te encontro, não pode”

(Você pode)

SD 20 “**Deixa eu beber em paz ô**”

(Mulher não manda em homem)

Retomando as análises anteriores, por conta das necessidades constitutivas ao homem, ele sofre pela ausência da posição-sujeito mulher do patriarcado, sua dor não se refere ao relacionamento amoroso em si, mas às implicações dessa ausência. Ele sofre por não ter a “mulher” que limpa, cozinha e passa, fato que o faz assumir tal posição. “Ele sofre sem ela”, uma vez que considerando a FD do patriarcado, marca a formação imaginária da mulher como ligada às atividades domésticas, como visto na letra de “Castigo”.

A SD 19 mostra a relação de poder sobre a mulher: esta deve ser agradável e sorrir sempre, reforçando os lugares de homem e mulher no relacionamento amoroso no discurso do patriarcado.

E por fim, na SD 20, o homem ordena através do uso do imperativo que a mulher o deixe beber calmamente. Trazendo a mulher má (que será discutida a seguir) que persegue e faz sofrer, o atrapalhando no passatempo de malandro.

No primeiro momento de análise focamos mais especificamente na posição-sujeito homem, a seguir passaremos à análise da segunda categoria discursiva, a posição-sujeito mulher. Voltamos a ressaltar que a divisão se deu por motivos didáticos, pois, de fato, os sentidos para homem e mulher no relacionamento amoroso expresso nas letras de samba se constituem conjuntamente. Pensamos que a separação entre elas pode permitir uma melhor visualização de cada posição-sujeito.

Então assumimos que as formações imaginárias de mulher são construídas conjuntamente com as do homem. Até aqui, nas SDs em que analisamos prioritariamente a posição-sujeito homem, vimos a projeção da imagem da mulher como santa (MAGALHÃES, 2011), que se constroem como passivas no relacionamento amoroso em oposição à atividade e ao poder de decisão do homem; são donas de casa, carentes, mulher-objeto, movidas pelas emoções, mulheres que aguardam ser conquistadas pelos homem-salvador. Retomando a análise de Magalhães (2011), em contraponto temos a mulher “prostituta”, que é uma ‘não santa’, que recusa ou não possui características da “boa mulher”. Ser mulher “prostituta” é desidentificar-se com

os valores do discurso do patriarcado, essas mulheres aparecem mais quando se fala diretamente das ou para mulheres.

Como veremos nas SDs que analisaremos a seguir, uma das formações imaginárias mais recorrentes é a de mulher destruidora de homens, diabólica. Beauvoir (1980) questiona os lugares nos quais as mulheres são enquadradas e apresenta a mulher como esfinge, o que nos faz recuperar o dizer: “decifra-me ou te devoro”. Seus questionamentos são:

Mas o que se chama mistério não é a solidão subjetiva da consciência, nem o segredo da vida orgânica. É ao nível da comunicação que a palavra assume seu sentido verdadeiro: não se reduz ao puro silêncio, à noite, à ausência; implica uma presença balbuciante que malogra em se manifestar. Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições. *Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediate? Ou se supõe que existam para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou, antes, que nenhuma é adequada porque uma ambiguidade fundamental afeta o ser feminino; em seu coração, ela é para si mesma indefinível: uma esfinge.* (op. cit., p. 303) (grifo nosso)

Assim, uma das formações imaginárias de mulher que encontramos projetada na materialidade linguística dos sambas é da ordem do misterioso, do indecifrável, assim como a esfinge. O mistério torna a mulher imprevisível, capaz de qualquer coisa ruim. Ser “indefinível” dá margem para problemas em relação à formação imaginária de mulher do ponto de vista masculino; ela abre margem para a santidade e para o demoníaco. Desse modo, a esfinge, como indecifrável, pode ser destruidora e diabólica, assim como a mulher, da qual não se pode prever reações racionais, considerando seu caráter emotivo já visto nas SDs analisadas anteriormente.

Vejamos como essa imagem de mulher diabólica é reafirmada nas letras de samba que compõem nosso *corpus*, a começar pela SD 21:

SD 21 “Muito mais perigosa que bala perdida... é mulher traída

Ela joga a granada e depois sai batida”

(Mulher traída)

A formação imaginária de mulher projetada no dizer do homem pode se enveredar por diversos caminhos, seguindo os extremos: mulher muito boa, identificada com o discurso patriarcal; ou o oposto disso, mulher tida como má, uma vez que se desidentifica com esse discurso vigente na sociedade brasileira.

A mulher da qual se fala na SD 21 é a mulher traída, retomando a malandragem, que coloca o homem em posição de infiel. A formação imaginária da mulher traída é a de uma mulher má, perigosa, violenta, capaz de qualquer coisa. Essa SD retoma o discurso bélico, a mulher traída é mulher-“prostituta”, no sentido de ser perigosa como armamentos, pior que “bala perdida”, e ainda é capaz de “jogar granada” e fugir.

A “mulher traída” é mais perigosa do que “bala perdida”, o que sugere que a mulher pode agir inesperadamente e acabar com o homem. A mulher também “joga granada”, corroborando a construção da imagem da mulher bélica, má e vingativa, o que nos faz retomar a figura 1 (que trouxemos quando analisamos a SD 1), na qual se brinca com a frase “lugar de mulher é no tanque”.

É importante ressaltar que a “mulher traída” age de uma posição-sujeito distinta da “mulher”. A “traída” não tem limites e é capaz de tudo; essa posição-sujeito, no entanto, só é assumida quando o homem toma a atitude de traí-la, o que novamente reforça a dependência da mulher em relação ao companheiro no universo do samba. A “mulher” é a mulher santa, ela se torna mulher-“prostituta” apenas por vingança, não sendo capaz de assumir tal posição por livre e espontânea vontade.

A imagem da mulher como sem controle, “bala perdida”, também é retomada na SD 22:

SD 22 “Para! Maluca pirada sai pela madrugada de camisola pra me procurar”

(Maluca pirada)

SD 23 “Com tanta roupa suja em casa

Você **vive atrás** de mim”

(Mulher não manda em homem)

Na SD 22, a “mulher” não é mais assim chamada, é agora: “maluca pirada”. A memória discursiva a que se filia esse dizer é aquela de mulher como descontrolada e

desequilibrada emocionalmente, como na letra de “Mulheres”, de Toninho Geraes onde o oposto das mulheres “cabeças” são as “desequilibradas”.

Ao assumir a posição daquele que designa a mulher como “maluca pirada”, o homem projeta para si a formação imaginária de centrado, no sentido oposto da mulher, que é desequilibrada, retomando, assim, o discurso machista que, relaciona homens à razão e mulheres à emoção. No entanto, vale mencionar que como já dito no capítulo 3, a mulher não se constitui em oposição ao homem, a mulher é diferente deste. Assumir que a mulher é desequilibrada, retoma assim uma posição de descontrole emocional, marcando por meio do não-dito a racionalidade e superioridade do masculino, é nessa medida que esse dizer se filia à FD patriarcal.

A menção à camisola na SD 22, novamente inscreve a mulher no espaço doméstico, de espera do malandro, até que decide trazê-lo para a casa. O mesmo se dá com a questão da “roupa suja” (SD 23): na perspectiva do homem, ela deveria filiar-se ao universo do trabalho doméstico e não sair desse espaço; principalmente considerando que ela invade com agressividade seu espaço de malandro. Desse modo, a formação imaginária de mulher filia-se à FD patriarcal, já que a imagem que ele projeta dela a coloca como responsável por todas as tarefas domésticas, enquanto ele se coloca no lugar do malandro, marcado na SD 23 como um espaço outro, externo ao do lar.

Dessa maneira, o homem projeta a mulher dentro do espaço doméstico, assim como a Amélia. No entanto, ela se contra-identifica com a FD a que o homem identifica seu dizer, deixando a posição de dona de casa como de mulher santa, passiva, e passando a se identificar com a mulher louca. Logo, como a mulher é projetada como mulher “prostituta”, que não possui limites, o mau sujeito que se contra-identifica com a mulher santa.

A imagem da mulher enlouquecida também é projetada nas SDs 24 e 25:

SD 24 “Que coloca o **chumbinho preparando a comida...** é mulher traída

Que adora **dar banho de água fervida...** é mulher traída”

(Mulher traída)

SD 25 “Que **prepara o suquinho com inseticida...** é mulher traída”

(Mulher traída)

Voltamos a pensar a “mulher traída”, ainda com sentidos de violência, mas em condições de produção um pouco diferenciadas. Aqui a mulher não é comparada à armamentos, como na SD 21, mas ela igualmente se volta contra o homem infiel.

Ainda que se enquadre na posição-sujeito dona de casa, a imagem projetada para a mulher nas SDs 24 e 25 é a daquela que se identifica também com a mulher traída e violenta, o que a constitui como mulher santa e diabólica. Nesse sentido, a mulher “prepara comida”, mas “com chumbinho”. A relação da mulher com o fogão continua: ela “dá banho de água fervida”. Há também a relação com o preparo de outros alimentos, no mesmo sentido, o “suco leva inseticida”.

Assim, nas SDs 24 e 25, projeta-se para a mulher a formação imaginária de dona de casa vingativa, assassina em potencial. É interessante notar, no entanto, que mesmo tendo comportamento reprovável, a mulher se mantém no ambiente doméstico, de cozinha. Desse modo, a formação imaginária da mulher é construída como perversa, desequilibrada, perigosa e vingativa, mas também à dona de casa. Mesmo traída, ela serve ao homem, preparando-lhe “comida” e “suquinho”, já que por ser sua tarefa, é um modo de vingar-se. Assim como devolver o chifre (com veremos em outra SD que traz essa passagem); até então a mulher “era uma dama”, quando traída deixa de ser e não mais honra a fidelidade. Os atos violentos circunscrevem a “mulher traída” num lugar de descontrole e vingança.

A formação imaginária de mulher agressiva é reafirmada também com a menção à violência verbal, como podemos observar nas SDs 26 e 27:

SD 26 “Eu já deixei você gritar demais

Agora vai ter que me ouvir”

(Maluca pirada)

SD 27 “Fala, fala faladeira, mas eu não vou descansar”

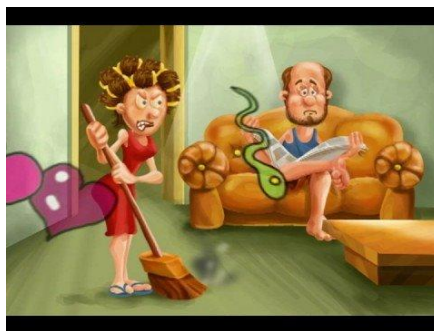
(Mulher não manda em homem)

Nas SDs 26 e 27 observamos que estabelece-se uma condição de produção de conflito, em que a projeção da voz feminina incomoda o homem. Na SD 26, ele diz ter permitido que a mulher gritasse, “deixei você gritar demais” reafirmando os sentidos de uma relação opressor-oprimido hierárquica. Ele diz que a mulher terá de ouvi-lo. Nesse caso, o descontrole emocional feminino é caracterizado pela menção aos gritos dela.

Novamente, comparece como memória do dizer a formação imaginária de mulher emotiva em oposição ao homem, senhor da razão, retomando efeitos de sentido que se construíram sócio-historicamente no seio da FD patriarcal.

Na SD 27, de outra letra, também podemos notar que para a mulher é projetada a imagem de alguém que fala demais, qualificada como “faladeira”, retomando a voz feminina com ferramenta de importunação do homem. Entende-se que, por fim, nem os gritos, nem a falação mudarão a opinião do homem, que é o dono da palavra final. O homem não irá descansar da vida de malandro, ainda que a mulher tire seu sossego e mantenha-se na posição de questionadora que tira a sua paz.

A formação imaginária de mulher faladeira faz parte da cultura brasileira de ordem patriarcal, no entanto, como afirma Drauzio Varella (2014) essa imagem foi criada no dia-a-dia, por associação das mulheres à fofocas e aos ambientes como salões de beleza, que seriam redutos de “faladeiras”. Como exemplo, destacamos a figura 3, que foi retirada de um vídeo do “youtube” no qual o homem permanece sentado, tentando ler no sofá, e a mulher fala sem parar, de modo que sua voz aparece apenas como uma espécie de som incômodo indiscernível. Os símbolos à esquerda e direita marcam respectivamente os assuntos femininos: amor, temas relacionados à emoção e reclamações e xingamentos. Vale ressaltar que a imagem de mulher diabólica, que destrói homens, e a de dona de casa comparecem, assim o homem mantém-se cabisbaixo.



<http://www.youtube.com/watch?v=bSHPolhGISA>

Figura 3

Conforme Varella (2014), em seu artigo intitulado: “Tagarelice feminina”, a única coisa que existe de científica a respeito da relação entre mulher e falação está

relacionada aos hemisférios do cérebro feminino e masculino. Há uma teoria que se baseia no fato de que as mulheres teriam “centros coordenadores de linguagem em ambos os hemisférios”, diferente do homem que os possui apenas do lado esquerdo, o que aparentemente levaria as meninas a falarem antes que os meninos.

Tal questão, no entanto, não foi comprovada cientificamente, embora já tenham tentado monitorar a fala de homens e mulheres por meio de gravadores, os resultados tinham sido descartados em decorrência de as metodologias de coleta de dados terem sido consideradas falhas. Entendemos, nesse sentido, que esse dizer acerca de a mulher ser faladeira decorre do discurso machista que transforma “as funções corporais femininas” (DINIZ, 2013) em degradantes, além de mancar o caráter diabólico e destruidor de homens. Nesse sentido, considerar que a mulher fala demais parece-nos buscar um silenciamento de seus dizeres, em especial (em relação à esse *corpus*), que sobretudo com relação àqueles dizeres que questionam ou perturbam a posição-sujeito homem malandro no discurso amoroso.

A projeção da mulher como aquela que ‘inferniza’ o homem comparece repetidamente nas letras em análise, como a SD 28:

SD 28 “Se toca e larga do meu pé”

(Maluca pirada)

A SD 28 marca a insatisfação do homem em relação à mulher no âmbito do relacionamento amoroso: “se toca e larga do meu pé”. Os dizeres retomam a imagem da mulher diabólica, que perturba o homem. A mulher se desidentifica da posição-sujeito mulher santa, pacífica e compreensiva, e assim, traz desconforto ao homem, pois escapa à mulher ideal da FD patriarcal, considerando que ela perturba o homem e não “larga do seu pé”.

Assim, aqui a mulher se coloca como ativa e que tem posicionamento, se manifesta. Vimos até aqui mulheres passivas, santas e reféns de seu gênero, tido como inferior, e da FD do patriarcado, bem como as mulheres “prostitutas”, diabólicas. Dessa maneira, outras posições-sujeito mulher comparecem, posições estas que se distanciam das que possuem filiação ao discurso machista.

Nesse sentido, o discurso do samba filia-se também aos dizeres feministas, ainda que estes compareçam de modo discreto se comparado à recorrência do discurso machista que está no cerne da FD patriarcal.

SD 29 “E na hora H **pedir meu carinho, você pode**

E ainda **se vestir do teu jeito, você pode...**

E brigar quando eu não faço direito”...

(Você pode)

SD 30 “Que **devolve o chifre** na mesma medida... é mulher traída”

(Mulher traída)

Ambas SDs (29 e 30) tratam da questão sexual, a SD 29 traz a posição-sujeito mulher, enquanto a SD 30 a “mulher traída”. Pensamos a mulher em relação ao sexo conforme a liberação sexual proporcionada pelo feminismo, em especial pela terceira onda, que possibilitou trazer à pauta dos estudos sociais o corpo e a sexualidade da mulher, que antes não tinham espaço. Assumindo essas condições de produção e o interdiscurso, a mulher pode participar ativamente do ato sexual e decidir com quem fazê-lo, além de demonstrar suas preferências.

Desse modo, ainda que posição-sujeito homem, superior hierárquico da mulher diga o que se pode ou não fazer, a voz da mulher comparece. Essa mulher tem possibilidade de escolher suas roupas: “se vestir do teu jeito, você pode”; ela tem espaço também para “pedir carinho” “na hora H”, e mais, pode se manifestar caso considere que o sexo não foi “feito direito”. O “fazer direito” retoma o discurso capitalista das SDs 7 e 8 aplicados ao sexo.

A SD 30 retoma a posição-sujeito mulher traída: essa não é mais a mulher santa, ela é capaz de trair o homem, uma vez que “devolve o chifre na mesma medida”. Vale frisar que novamente essas atitudes vingativas de mulher má não são tomadas por si mesmo, são na verdade reflexo da traição primeira do homem. Assim, frisa-se a fidelidade por parte da mulher, bem como sua dependência do homem, visto que ela apenas “devolve” o chifre.

A formação imaginária de mulher como um ser emotivo é retomada na SD 29: ela “pede carinho” durante o sexo e pode opinar sobre sua qualidade. Também lhe é permitido “escolher suas roupas”. A mulher é capaz de assumir a posição-sujeito malandro e devolver um chifre, dessa forma, aparentemente rompe-se com a posição-sujeito feminina tradicional no patriarcado. No entanto, há de se mencionar que ele existe uma autorização necessária do homem: “você pode” e ela apenas “devolve” o chifre.

Ainda no âmbito do sexo, observamos que a questão sexual cerca a mulher, uma vez que o sexo é fundamental na formação imaginária de homem malandro, que a constitui enquanto sujeito, assim ela pode ser ativa como nas SD 26 e 27, e ser passiva sexualmente falando, como a seguir, nas SDs 31 e 32:

SD 31 “Garota, se eu te pego, e envergo

Você vai **pirar**, você, vai se **apaixonar**”

(Se eu te pego te envergo)

SD 32 “Você vai jogar a toalha pedindo pra eu parar”

(Se eu te pego te envergo)

Reafirmamos que a letra de “Seu te pego te envergo” marca a posição-sujeito homem como sexualmente poderoso e como capaz de tirar a mulher de si e conquistá-la pelo sexo. Caso ele a “pegue”, ela “vai pirar, se apaixonar”.

É recorrente a objetificação da mulher: ele cogita pegá-la e a chama de “garota”, o que a deixa ainda mais inferiorizada na hierarquia do que se fosse chamada de “mulher”. Uma vez que comparece uma informalidade que sugere um relacionamento não íntimo e passageiro.

Além disso, sua virilidade e poder são manifestados no ato sexual, onde ele é capaz de envergá-la, reafirmando sua fragilidade física quando comparada à dele. Além disso, sua fragilidade emocional também comparece, retomando toda a memória enquanto interdiscurso de mulher, ela “pira” e “se apaixona”. O homem, assim como na análise anterior, é o estopim para o descontrole emocional. Na SD 31, ela se descontrola pelo caráter malandro do ato sexual.

A mulher “perde o jogo do amor” para o homem, remontando sua fragilidade física determinada biologicamente, fato que a torna incapaz de suportar a virilidade do malandro. Ela “jogar a toalha” e pedir que ele pare, reafirmando a hierarquia e suas formações imaginárias em uma paráfrase do discurso patriarcal: mulher fraca, frágil, submissa que pede clemência ao homem; homem viril, “competente”, forte e superior.

A fragilidade da posição-sujeito mulher é retomada, bem como seu descontrole emocional, como veremos nas SDs 33, 34 e 35:

SD 33 “Essa mulher tá cheia de lamentos, porque brincaram com seu sentimento”

(Mulher traída)

SD 34 “A mulher quando ama se entrega pra toda vida, mas se for enganada faz coisa que Deus duvida”

(Mulher traída)

SD 35 “Você sussurrando chorando baixinho pra não me acordar”

(Insegurança)

As SDs 33, 34 e 35 tematizam o sofrimento feminino, que se faz presente por meio das emoções, como visto nas análises, um comportamento imaginariamente típico da mulher.

Na SD 33, o homem é o motivo do sofrimento feminino, sua malandragem torna a fragilidade da mulher ainda maior. O fato dos seus sentimentos terem sido usados a deixa “cheia de lamentos” e não a perturba racionalmente, uma vez que não faz parte dos atributos femininos a razão, conforme a memória do dizer acerca das mulheres.

Na progressão discursiva da letra, essa questão se repete. A mulher sofre se for enganada, no sentido amoroso do termo, o que retoma a fragilidade emocional e a dependência do homem no relacionamento. De acordo com a memória do dizer sobre a mulher, que comparece em “Mulher traída”, a companheira se dá ao homem, tornando-se sua posse por toda a vida, a menos que seja enganada. Assim, de mulher submissa passa à louca, capaz de qualquer coisa para obter vingança.

Os conectivos são marcas importantes nessas SDs, uma vez que trazem os sentidos apresentados anteriormente, reforçando-os. Na SD 33, o “porque” marca a explicação do motivo pelo qual a mulher “lamenta” tanto. Mais uma vez, o motivo é o homem, este domina suas emoções, sendo capaz de “ligá-las e desligá-las”. Já na SD 34, a formação imaginária inicial da mulher é de mulher-santa, em ela “ama e se entrega pra toda vida”; daí surge o “mas” e o “se”, respectivamente marcando a oposição e condição, assim, ela pode romper com a imagem que lhe é naturalmente atribuída, a de mulher-santa, caso seja “enganada”.

A SD 35 corrobora o que foi dito anteriormente: a mulher é frágil e sentimental, “chora”. Assim, a formação imaginária de mulher transita entre passiva - ativa, calma, frágil – forte e desequilibrada, e todo esse processo se dá em função do homem: ele é quem desencadeia as emoções na mulher, ele a domina.

Apesar da predominante filiação dos dizeres das letras de samba à FD patriarcal, marcas interdiscursivas da revolução das mulheres proporcionada pelas lutas feministas

são notadas, nas SDs 36 e 37, as posições-sujeito mulher projetadas se diferenciam de todas as apresentadas anteriormente, como veremos:

SD 36 “Eu não quero **correr o perigo** de um dia **você me deixar**”

(Insegurança)

SD 37 “E **jura que me abandona** antes desse **castigo** acabar”

(Castigo)

Nas SDs 36 e 37, observamos que ainda que a formação imaginária de mulher fraca e dependente prevaleça, a mulher é projetada como capaz de posicionar-se e capaz de ser só, e não um anexo ao homem. Nesse caso, o discurso feminista, que promoveu mudanças políticas nos direitos da mulher, comparece enquanto interdiscurso. Dentre essas mudanças a aprovação da lei do divórcio.

Nesse sentido, a mulher pode “deixar” o homem e “jura que o abandona” (SD 37), discursos que são sustentados pela possibilidade legal de divórcio e de se casar novamente. Além disso, a revolução sexual feminina permite que ela tenha parceiros sexuais outros, além do homem que teme o “perigo” do abandono.

A posição-sujeito homem projetada nas SDs 36 e 37 não está mais tão seguro de sua condição de dominador; ele teme que a mulher lance mão de seus direitos políticos e sociais alcançados de separação e liberação sexual. Assim, a relação amorosa e sua posição-sujeito homem correm perigo, pois a mulher está empoderada socialmente, o que não seria possível a pouco tempo atrás.

Os verbos funcionam discursivamente como marcas que encaminham a produção desses efeitos de sentido. Na SD 36, o homem não “quer correr perigo de ser deixado”. Na SD 37, os sentidos de “deixar” são recuperados pelo verbo “abandonar”.

O mesmo se dá na SD 37: a mulher castiga o malandro e se vê em condições de abandoná-lo. O desfizar-se do homem é o maior castigo, pois o torna menos homem, incompleto, o que se dá por filiação à FD patriarcal. No sentido oposto, a mulher, apoiada por discursos feministas, se reconhece como autônoma, filiando o discurso do samba à outra FD, a FD feminista.

Como visto, o dizer das letras se filia à: FD do Patriarcado e à FD feminista, de acordo com o que fora visto no capítulo 3, entendemos que os dizeres referentes ao *corpus* se filiam a ambas FDs. O discurso do samba é nortado pelo que “pode e deve ser dito” nesses âmbitos, vale frisar, no entanto, que a FD do Patriarcado se faz mais

presente, uma vez que o discurso machista está posto em diversas instâncias considerando o contexto sócio-histórico. A FD feminista aparece, ainda que não tenha tanto destaque quanto a outra. O discurso feminista presente nas letras, ainda que discretamente, traça a importância dos novos valores e dizeres acerca das mulheres. As duas FDs não são dissociadas, acontecem concomitantemente, se sobrepondo; a FD do patriarcado comparece com dizeres já recorrentes no âmbito social e de forma opressora e segregadora. A FD feminista traz dizeres que rompem com a FD do patriarcado, se marcando em dizeres sobre o valor do cidadão que assume a posição-sujeito mulher e seus direitos na sociedade.

Nesse sentido, as letras se filiam predominantemente à FD patriarcal, mas como visto, há também alguma possibilidade de identificação com a FD feminista. Há, desse modo, um predomínio da paráfrase com relação aos saberes da FD patriarcal, já que o dizer se dá a partir da posição-sujeito homem projetada nas letras; No entanto, também ocorrem deslizamentos de sentido, decorrentes de sentidos outros constituídos na FD feminista.

Isso indica o fato de que, no *corpus* como um todo, a mulher não existe por si só; sua posição no discurso amoroso se constrói sobre a égide masculina. A mulher é mulher-esposa de um malandro, e se constitui na dependência desde o início, enquanto o homem se circunscreve como central.

Consideramos que assumir a posição-sujeito homem-malandro no *corpus*, não é assumir a posição-sujeito de um malandro clássico, mas de um malandro que veio se resignificando ao longo da história e que agora se coloca como um malandro opressor no âmbito da FD patriarcal, no entanto, a memória da malandragem comparece.

A noção de posse se constrói inclusive gramaticalmente: o “DE” (Mulher DE malandro) constitui uma relação imediata de dependência gramatical e semântica da mulher em relação ao malandro. Para Bechara, (2006, p. 312), o ‘de’ “indica a circunstância de lugar donde, origem, ponto de partida dum movimento ou extensão, a pessoa ou coisa de que outra provém ou depende (...)”.

Como mencionado, as letras de pagode romântico se filiam fortemente à FD do patriarcado, enquanto a FD feminista aparece discretamente no *corpus*. Nesse sentido, as letras de pagode romântico aqui analisadas promovem a paráfrase da memória discursiva da mulher e do malandro presente nos sambas antigos. Assim, os deslizamentos de sentido são discretos, há predominância da paráfrase do interdiscurso.

Entendemos, portanto, que as formações imaginárias da mulher em geral perpassam pela FD do patriarcado. Corroborando Magalhães (2011), Orlandi (1977), em sua análise sobre os dizeres sobre a mulher em revistas masculina e feminina, aponta para a imagem feita de mulher, que é de fato, “um ninho de contradições: a mulher tem de ser *casta* esposa e eficiente *messalina*” (grifos nossos) (op.cit, p.39). Assim, crescemos:

num mundo em que a imagem da mulher é a de “eterna sacrificada”, num mundo louva a abnegação (e negação) feminina, ela não consegue ainda se sentir digna quando atende ao próprios anseios. Talvez amanhã essa abertura de opção passe a integrar sua condição de ser humano. (op. cit., p.41).

Portanto, a mulher se coloca, como mostra Orlandi, como “isso” ou “aquilo”, não havendo possibilidade de outras identificações; ela se restringe à oposições que marcam sua imagem com santa ou “prostituta”. Desse modo, as letras mantém o compasso da sociedade patriarcal, na qual a posição-sujeito homem é privilegiada discursivamente em relação à posição-sujeito mulher.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Antes de me despedir deixo ao
sambista mais novo o meu pedido final:
não deixe o samba morrer,
não deixe o samba acabar...*

Edson e Aluísio

As letras de samba, e mais especificamente de pagode romântico se colocaram neste trabalho como *corpus* empírico, e por meio desse, houve a possibilidade de que adentrássemos no discurso amoroso do samba. O objetivo dessa pesquisa era discutir as formações imaginárias de mulher nesses sambas que constituem suas posições-sujeito, no entanto, durante a escritura dos capítulos e principalmente na fase de análise, observamos que a posição-sujeito mulher se dá em relação à do homem, e muitas vezes, em função desse. Por isso, analisamos as posições-sujeito homem e mulher em suas respectivas formações imaginárias, que decorrem de sua relação de casal no discurso amoroso do samba.

Entendemos, assim, que a posição-sujeito homem é determinante para o discurso amoroso do samba e em especial para a constituição dos dizeres acerca da mulher. Nesse sentido, a mulher é mulher por conta dele, que é central e fundamental socialmente. Assumimos aqui que a determinação do homem em relação à posição-sujeito mulher não se restringe à mulher do homem em um relacionamento amoroso, mas também à mulher enquanto sujeito.

Nas letras analisadas, observamos que diferente do que foi pensado pelo feminismo (conforme capítulo 3), a mulher não se constitui como um sujeito diferente do homem. No *corpus*, os dizeres acerca da mulher são paráfrases do discurso machista do patriarcado, o que faz com que a mulher se mantenha como verso da ‘moeda’ do homem. Partimos do princípio, então, de que a FD patriarcal, assim como seus dizeres machistas, perpassam o sujeito do samba por constituição ideológica. Portanto, a posição-sujeito homem é tido como superior hierarquicamente à posição-sujeito mulher, considerando o caráter androcêntrico do patriarcado. Ele se constitui como bem e ela como o mal, a menos que assuma a posição-sujeito mulher santa, identificando-se com o discurso da FD patriarcal, que a concebe como complementar ao homem.

Logo, o homem se constitui discursivamente como a perfeição, o centro do cosmo, como o homem Vitruviano, representado na figura 4.

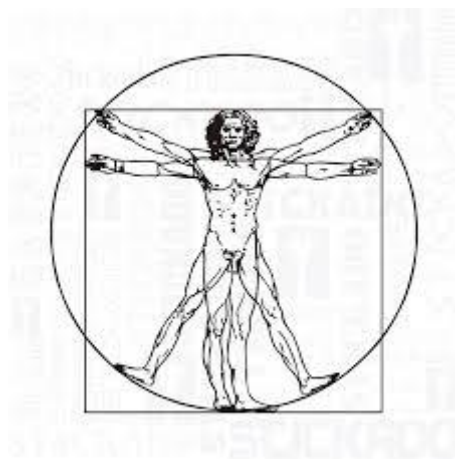


Figura 4

A formação imaginária de homem remete à simetria e perfeição, sendo assim, representante fundamental do humano, enquanto a mulher tem a imagem de Eva, anexo ao homem-macho, cerne do casal do discurso amoroso do samba.

Considerando o deslizamento de sentidos do termo malandro ao longo da história do samba, assumimos que os homens do *corpus* são malandros, mesmo os que não possuem as características marcantes do malandro tradicional, como o interesse por drogas e o caráter boêmio. O malandro dos anos 2000, do pagode romântico, é o homem opressor da sociedade patriarcal androcêntrica. O malandro mantém sua formação imaginária de opressor, aquele que tira vantagem por meio de suas habilidades.

As formações imaginárias das mulheres são muitas, por si só elas são da ordem do indecifrável, como proposto por Beauvoir (1980). Como dito, elas se constroem por meio dos homens, significadas em dois grandes grupos: santas e “prostitutas”. Como santas, são significadas pelo espaço interno do lar, donas de casa; como aquela que satisfaz o homem, dono de uma série de necessidades não especificadas, que funcionam como evidência no discurso. A mulher santa, portanto, se identifica com os dizeres da FD patriarcal, é frágil, dependente e dominada pelas emoções.

No sentido oposto, a mulher como “prostituta” é aquela que se contra-identifica com a posição-sujeito mulher do patriarcado. Assim, entendemos que ela não rompe com os dizeres machistas da FD patriarcal por completo, mas se coloca como

questionadora de determinados dizeres. Por não mais se enquadrar plenamente no dizeres vigentes do patriarcado, a mulher “prostituta” tem sua imagem construída no âmbito da loucura e da maldade.

Assim, sendo a posição-sujeito mulher santa ou “prostituta”, ela é sempre significada no *corpus* como sendo o outro, considerando o homem como ponto de partida. Beauvoir (1980) assim ratifica a mulher como outro.

(...) a mulher é outra e essa alteridade é concretamente sentida no desejo, no amplexo, no amor; mas a relação real é de reciprocidade; como tal, ela engendra dramas autênticos: através do erotismo, do amor, da amizade e suas alternativas de decepção, ódio, rivalidade, ela é luta de consciência que se consideram essenciais, é reconhecimento de liberdades que se confirmam mutuamente, é a passagem indefinida da inimizade à cumplicidade. Por a Mulher é por o Outro absoluto, sem reciprocidade, recusando contra a experiência que ela seja um sujeito, um semelhante. (op.cit., p. 299)

Essas formações imaginárias de mulher se dão em oposição às do homem, uma vez que projetado no *corpus* como natural do espaço externo ao lar, o botequim; é opressor, dominador e dita o funcionamento do relacionamento amoroso, bem como o modo como sujeito mulher deve ser. Para tanto, ele é centrado e a razão é parte dele, diferente da mulher. O homem é imaginariamente viril, sedutor, forte e seu afã por sexo é grande. Ele domina a mulher e é capaz de desencadear-lhe emoções, que ela não teria normalmente.

As posições-sujeito de homem e mulher, sustentados por suas formações imaginárias projetadas no discurso se dão pelo viés do relacionamento amoroso. A naturalização do relacionamento entre homem e mulher, controlado por ele, é construído interdiscursivamente. Isso se dá considerando a FD do patriarcado, pela possibilidade ideológica de o homem subjulgar a mulher e dominá-la. Consideramos, então, que as condições de produção do discurso do samba fazem do homem o detentor do discurso competente, que, conforme Chauí (1978) se constitui como:

o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram

autorizados segundo os cânones da esfera da sua competência. (op. cit., p. 07).

Entende-se assim que, da posição-sujeito mulher, não haveria ‘competência’ para determinar o relacionamento amoroso, e menos ainda, a posição-sujeito homem, uma vez que esta não é autorizada no âmbito patriarcal a fazê-lo.

Considerando os sujeitos do discurso do samba, chegamos às duas FDs que apresentamos durante as análises: a do Patriarcado e a Feminista. A FD Patriarcal é atravessada por discursos machistas, religiosos e capitalistas, e predomina no *corpus*. No entanto, a FD Feminista traz o discurso feminista, que se coloca pela não aceitação da condição feminina no discurso do patriarcado. Esta é posta em contra-identificação da mulher aos sentidos atribuídos a ela pelo dizer do patriarcado. Assim, o questionamento dos dizeres patriarcais comparecem, como afirma Beauvoir:

para grande número de mulheres os caminhos da transcendência estão barrados: como não *fazem* nada, não se podem *fazer ser*; perguntam-se indefinidamente o que *poderiam* vir a ser, o que as leva a indagar o que *são*: é uma interrogação vã; se o homem malogra em descobrir essa essência secreta é muito simplesmente porque ela não existe. Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo e seu mistério cobre apenas um vazio (1980, p. 304).

Desse modo, não é possível saber quem é a mulher, seu real é inalcançável, inexistente. Encontramos no *corpus* as mulheres projetadas no samba, construído nas condições de produção do discurso do patriarcado. No discurso amoroso, ela é colocada imaginariamente como anexo do homem, seu outro, um “não-homem”.

Vale, no entanto, frisar que observamos os dizeres feministas comparecendo no samba. Mesmo com a predominância da FD patriarcal, a FD feminista se fez presente, marcando, assim, que os sentidos acerca da mulher sempre podem ser outros e que a movência desses sentidos é possível. Desse modo, acompanhando as mudanças sociais promovidas pelo feminismo, o samba, enquanto discurso musical que se constitui nessas condições de produção, pode vir a significar a mulher diferentemente, permitindo assim, que a FD feminista se coloque no discurso do samba mais efetivamente.

Dado tudo o que pensamos, acreditamos que esse trabalho enveredou por temas ainda distanciados da academia, possibilitando assim um maior espaço para estes. É de extrema importância frisar a relevância de trazer a teoria feminista para o âmbito

acadêmico, perpetuando seus dizeres e mostrando seu valor e relevância social. Acreditamos, assim, que o pagode romântico, como *corpus*, saiu do lugar de entretenimento e passou a ser questionado discursivamente pela AD. Esse deslocamento nos trouxe questões sócio-históricas e um novo olhar sobre esse gênero.

Com o final desta reflexão, um leque de possibilidades se abrem no sentido de dar continuidade a essa pesquisa. Pensar o discurso do samba em suas outras materialidades, como shows, programas de TV e *clips*, de modo a analisar como esses dizeres significam os sujeitos para além da materialidade linguística da letras de música, é somente uma dessas possibilidades.

7. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ADELMAN, Miriam; GROSSI, Miriam Pillar; GUIVANT, Júlia. A teoria feminista e as perspectivas de gênero na teoria social contemporânea: contribuições e debates. In: *Estudos in(ter)disciplinados: gênero, feminismo, sexualidade*, 2010.

BARTRA, Eli. Apontamentos para repensar o movimento feminista mexicano. In: *Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 1. Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. Ed. rev. e ampl. 16ª reimpr. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BECK, Maurício. O discurso do cinema-documentário carioca: a prática fotográfica e os modos de significar o espaço urbano. *Anais do II Seminário Interno de Pesquisas do Laboratório Arquivos do Sujeito*, UFF, Niterói, 2, p. 106-113, 2013.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. Noel Rosa, de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. *Revista da Associação Psiquiátrica da Bahia*. Vol. 2, nº 1, 1978.

COSTA, Albertina de Oliveira. Felizes, contentes e feministas. *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques. O chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In: INDURKY, Freda.; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (org.). *Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

COUTO, Márcia Thereza; SCHRAIBER, Lilia Blima; Machismo hoje no Brasil: uma análise de gênero das percepções dos homens e das mulheres. *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DINIZ, Simone Grilo. Direitos sexuais e direitos reprodutivos. *Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado: uma década de mudanças na opinião pública*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Edições Sesc SP, 2013.

FENERICK, José Adriano. *Nem no morro, nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005

FERREIRA, Maria Cristina L. *Glossário de termos do discurso: projeto de pesquisa: A aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição do leitor-autor (1997-2001)* Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

FOLLIS, Fransérgio. *Modernização urbana na Belle Époque paulista*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

FOUCAULT, *Microfísica do poder*. 25ª Ed. São Paulo: Graal, 2012.

GABRIELLI, Cassiana Panissa (NEIM/UFBA). *Análise Crítica do Discurso e Teoria Feminista – Diálogos frutíferos - 2011*

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2011.

GOLDENBERG, Mirian; TOSCANO, Moema. *A revolução das mulheres: Um balanço do Feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

INDURSKY, Freda. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. In: MITTMAN, S.; GRIGOLETTO, E.; CAZARIN, E.A. *Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008 (9-32).

_____; MITTMANN, Solange; FERREIRA, M^a Cristina Leandro.
Memória e história na/da análise do discurso. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

MAGALHÃES, Belmira. *Contradição social e representação do feminino*. Maceió, AL: EDUFAL, 2011.

MARIANI, Bethania; MAGALHÃES, Belmira. “Eu quero ser feliz”. O sujeito, seus desejos e a ideologia. In: *Memória e história na/da análise do discurso*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

MONTEIRO, Marcelo. O avô das favelas. In: www.favelatemmemoria.com.br, 2004.
Acessado em: 02/08/2013

MORAES, M^a Lygia Quartim de. *Vinte anos de Feminismo*. Tese de livre-docência. IFCH, UNICAMP, 1996.

MURARO, Rose Marie. *A mulher na construção do futuro*. Rio de Janeiro: ZIT, 2007.

ORLANDI, Eni P. A linguagem em revista: a mulher-fêmea. In: *Série de Estudos 3*. Uberaba, 1977.

_____. A sociolinguística, a teoria da enunciação e a análise do discurso (convenção e linguagem). In: *A linguagem e seu funcionamento*. As formas do discurso. Campinas, SP: Pontes, 1987.

_____. O lugar das sistematicidades linguísticas na análise de discurso. In: *D.E.L.T.A: Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. Vol. 10, nº2, 1994 (295-307).

_____. *Para uma enciclopédia da cidade*. Campinas, SP: Pontes, Labeurb/Unicamp, 2003.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4^a edição. Campinas: Pontes, 2004.

_____; LAGAZZI-RODRIGUES; Introdução às ciências da linguagem – *Discurso e textualidade*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 8ª edição, Campinas, SP: Pontes, 2009.

PAYER, O. Linguagem e sociedade contemporânea – sujeito, mídia e mercado. *Rua*, Campinas. Nº 11, p. 9-25, 2005.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: *Papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. Análise automática do discurso (AAD- 69). In: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Org.; Françoise Gadet; Tony Hak; Tradução Bethania S. Mariani [et al]- 4ª Edição. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 6ª Edição, Campinas, SP, Pontes Editores, 2012.

PEDRO, Joana Maria. As identificações com o feminismo e as interferências do gênero. In: *Saberes e fazeres do gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2006.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. Volume 3. 5ª Ed . São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SCHMIDT, Simone Pereira. *Estudos Feministas*. Como e por que somos feministas. Florianópolis, 12 (N.E.): 17-22, setembro-dezembro/2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed- Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Pedro de. Espaços Interditados e Efeitos- Sujeito na Cidade. In: ORLANDI, E. (Org.) *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas, SP: Pontes, 2001.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “ samba de raiz”* nos anos 1990. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2011.

SITES ACESSADOS

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT865240-1655-1,00.html> Acessado em: 05/11/2012

<http://www.suapesquisa.com/samba/> Acessado em: 05/11/2012

<http://super.abril.com.br/multimedia/trem-samba-722528.shtml> Acessado em: 16/01/2013

bibliotecafeminista.org.br Acessado em: 27/01/2013

Análise Crítica do Discurso e Teoria Feminista – Diálogos frutíferos Cassiana Panissa Gabrielli (NEIM/UFBA)- 2011

Tirinhasalacarte.blogspot.com.br Acessado em: 10/01/2014

<http://www.youtube.com/watch?v=bSHPolhGISA> Acessado em: 28/01/2014

<http://drauziovarella.com.br/mulher-2/tagarelice-feminina/> Acessado em: 28/01/2014

8. ANEXO I – *CORPUS*

1. Insegurança

Valtinho Jota - 2002

Essa noite eu notei que você demorou pra dormir
 Caminhou pela casa ligou a tv eu ouvi
 Você sussurrando chorando baixinho pra não me acordar
 Se tiver precisando de amigo pra desabafar
 Se for alguma coisa comigo vamos conversar
 Eu não quero correr o perigo de um dia você me deixar
 Escolhi você pra ser minha mulher
 E sou tão fiel a nossa relação
 Pelo amor de Deus se for insegurança tira do teu
 coração

Já é tarde vamos nos deitar
 Se quiser conversar na nossa cama
 Porque sei que tudo isso passa você me abraça e a gente se ama
 Eu não vou te trair com ninguém meu amor você tem
 minha palavra
 Porque tudo que um homem precisa eu tenho em casa

2. Você Pode

Pixote -2005

Quando eu te vi conversando...
 Numa roda de amigos.
 Te notei, me encantei...

Foi assim, fui chegando...
 Como quem não quer nada.
 Mas cheguei, te ganhei...

Hoje que eu tô mais maduro...
 Te entendo e aceito o teu modo de ser.
 Eu já não tô jogando duro...
 A vida dá um toque e a gente tem mais que aprender...

Mas se você quiser me mentir só um pouquinho
 Você pode...
 E na hora H pedir teu carinho
 Você pode...

E ainda se vestir do teu jeito
Você pode...
E brigar quando eu não faço direito
Você, só você, você pode...

Mas sem querer encontrar o ex-namorado
Daí não pode...
Ou num fim de semana sumir do meu lado
Não pode...
Me negar teu sorriso quando eu te encontro
Não pode...
Mas dizer que me ama e pronto
Você, só você, você pode...

3. Castigo

Grupo Bom Gosto - 2007

Estou sofrendo sem ela, sofrendo sem ela
Estou sofrendo sem ela, estou

Ela me disse que me deixa de castigo
Se eu der mancada
Que está cansada de falar a mesma coisa
E eu não ligar
E que não vai fazer amor comigo
Se eu chegar de madrugada
Que pega as minhas coisas e joga na rua
Se eu não me acertar

Então eu cheguei tarde
E tive que pular o portão lá de casa
E ainda encontro o lençol e o travesseiro
Em cima do sofá
Pra piorar o meu estômago anuncia uma larica braba
E lá vou eu pilotar o fogão pra preparar o meu jantar

E como se já não bastasse
Ela dispensou a empregada
E disse que eu tenho que limpar, lavar, passar
E também cozinhar
E se eu não fizer o que ela manda
Ela é quem vai dar mancada
E jura que me abandona antes desse castigo acabar

4. Mulher não manda em homem

Grupo Vou pro sereno – 2011

Agora que eu não vou
Pra casa descansar

Mulher não manda em homem
E você quer me mandar

Com tanta roupa suja em casa
Você vive atrás de mim
Mulher foi feita para o tanque
Homem para o botequim

Vê se não me amola
Para com isso mulher
Eu bebo em casa
Ou aonde eu bem quiser
Não vem com essa
De querer vir me buscar

Agora mesmo é que eu não vou
Pra casa descansar
Agora mesmo é que eu não vou
Pra casa descansar
Deixa eu beber em paz ô.. mulher
Deixa eu beber em paz

Mulher não manda em homem
E você quer me mandar

Lá em casa
Tem tanta coisa pra fazer
Conseguiu me aborrecer
Vindo aqui me buscar
Não adianta me dizer tanta besteira
Fala, fala faladeira, mas eu não vou descansar

Deixa eu beber em paz ô... mulher
Deixa eu beber em paz

5. Se eu te pego te envergo
Grupo Sorriso Maroto - 2012

Não é fogo de palha,
 você vai jogar a toalha
 pedindo pra eu parar...
 você não tem noção do quanto eu te desejo
 Sinto o gosto do teu beijo só de te olhar...
 Chego fico arrepiado,
 quando para do meu lado
 dá vontade de te agarrar...
 Se tá achando que é história,
 tenta a sorte pra tu ver...
 Você não vai se arrepender, eu garanto...
 Já faz um tempão, eu tô querendo você...
 Deixa eu te enlouquecer, preciso te sentir...
 Você vai delirar...
 Tô falando sério, não ri
 Se você pagar pra ver, vai se surpreender
 Não vai se conformar,
 de ter perdido todo esse tempo
 Faço uma aposta com você!

Garota se eu te pego, te envergo
 Você vai pirar, você vai gamar, vai se apaixonar...
 Pode me chamar de convencido, não esquento, eu não ligo
 Vem logo me experimentar!
 Que eu vou te pegar daquele jeito, daquele jeito...
 Acho bom vir preparada, meu bem!
 Que eu vou te pegar daquele jeito, daquele jeito...
 Chega de conversa e vem!

6. Maluca Pirada

Dilsinho Scher, Márcio André Filho, Lincon de Lima e Diney, 2012.

Qual é? Por que tá me ligando essa hora?
 Já tô dormindo deixa pra amanhã e não agora
 Não leve a mal eu já tô me lixando desse seu ciúme bobo amor
 Eu não sou de discutir por telefone

Fala direito para de xingar que eu tenho nome
 Se vai continuar falando alto, a nossa conversa acabou
 Eu já deixei você gritar demais

Agora vai ter que me ouvir

Nem sempre é como você quer

Encheu o saco, terminou, não dá mais quero distância

Se toca e larga do meu pé

Para! De ficar pagando pau a toda hora,

De ficar ligando sem parar

Para! Maluca pirada sai pela madrugada

De camisola pra me procurar

7. Papel de Homem

Rodrigo Rodrigues e Fabiano dos Anjos - 2013

Eu não sou errado

Nem vou me sentir culpado

Se você tinha namorado

Por que bateu no meu portão

Não tem jeito quando o amor

Não está perfeito

Vem outro cara e faz direito

E sai roubando coração

Ele já descobriu tudo entre a gente

Até da vez que se sentiu carente

Que me procurou, me desejou, pedindo cama

É bem na hora do prazer, disse que me ama

Não deixa ele vim tomar partido

E nem tira satisfação comigo

Que eu vou brigar, não vou gostar, tu me conhece

E todo mundo sabe que você merece

Mais por que ele ainda te completa

Não deu assistência, sofreu consequência

Perdeu e foi traído por incompetência

Ela me pediu amor, eu sou fora da lei
 Não neguei amor, eu dei, amor eu dei
 Fiz meu papel de homem

8. Mulher traída

Grupo revelação – 2013

Essa mulher já ta cheia de mágoa,
 não cabe nem mais uma gota d'água,
 Essa mulher tá cheia de lamentos,
 porque brincaram com seu sentimento.

A mulher quando ama se entrega pra toda vida
 Mas se for enganada faz coisa que Deus duvida
 Ela é uma dama que honra a fidelidade
 mas também extermina quem age com falsidade

Muito mais perigosa que bala perdida...é mulher traída
 Ela joga a granada e depois sai batida... é mulher traída
 Que coloca o chumbinho preparando a comida... é mulher traída
 Que adora dar banho de água fervida ... é mulher traída

Muito mais perigosa que bala perdida... é mulher traída
 Ela joga a granada e depois sai batida... é mulher traída
 Que coloca o chumbinho preparando a comida... é mulher traída
 Que adora dar banho de água fervida .. é mulher traída
 Que deixou o mané de espinhela caída... é mulher traída
 Se não pega na volta ela pega na ida... é mulher traída

Que adora dar banho de água fervida .. é mulher traída
 Que prepara o suquinho com inseticida... é mulher traída
 Que devolve o chifre na mesma medida é mulher traída
 Que deixou o mané de espinhela caída... é mulher traída

9. ANEXO II – INTERDISCURSO

1. Mulata Fuzarqueira

Noel Rosa - 1931

Mulata fuzarqueira, artigo raro
Que samba de dar rasteira
E passa as noites inteiras em claro
Não quer mais saber de preparar as gordura
Nem usar mais das costura
O bom exemplo já te dei
Mudei a minha conduta
Mas agora me aprumei

Mulata fuzarqueira da Gamboa
Só anda com tipo à toa
Embarca em qualquer canoa

Mulata, vou contar as minhas mágoas
Meu amor não tem R
Mas é amor debaixo d'água
Não gosto de te ver sempre a fazer certos papéis
A se passar pros coronel
Nasceste com uma boa sina
Se hoje andas bem no luxo
É passando a beijolina

Mulata, tu tem que te preparar
Pra receber o azar
Que algum dia há de chegar
Aceita o meu braço e vem entrar nas comidas
Pra começar outra vida
Comigo tu podes viver bem
Pois aonde um passa fome
Dois podem passar também

2. Deixa essa mulher chorar**Francisco Alves e Mário Reis- 1931**

Deixa essa mulher chorar
 Pra pagar o que me fez
 Zombou de quem soube amar, por querer
 Hoje toca a tua vez de sofrer

Não te lamentes
 O mundo é mesmo assim
 Chora, que eu já chorei
 E tu zombaste de mim
 Amei e não venci
 Outro não amou, venceu
 Foi protegido da sorte
 Foi mais feliz do que eu
 Oi, deixa essa mulher chorar

Estou bem feliz
 Não me fazes mais sofrer
 Agora sou eu quem diz
 Que não quero mais te ver
 Amar como eu te amei
 Era para enlouquecer
 Juro que nunca pensei
 Que pudesse te esquecer
 Oi, deixa essa mulher chorar

3. Mulher de malandro**Heitor dos Prazeres- 1932**

Mulher de malandro sabe ser
 Carinhosa de verdade
 Ela vive com tanto prazer
 Quanto mais apanha
 A ele tem amizade
 Longe dele tem saudade

Ela briga com o malandro
 Enraivecida, manda ele andar
 Ele se aborrece e desaparece
 Ela sente saudade
 E vai procurar

Muitas vezes
 Ela chora
 Mas não despreza o amor que tem
 Sempre apanhando e se lastimando

E perto do malandro
Se sente bem

4. Lenço no pescoço

Wilson Batista – 1932

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
E você canta
E eu não dou

5. Rapaz folgado

Noel Rosa – 1933

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar

Todo o valor do sambista
 Proponho ao povo civilizado
 Não te chamar de malandro
 E sim de rapaz folgado

6. Rosa

Pixinguinha- 1935

Tu és, divina e graciosa, estátua majestosa do amor
 Por Deus esculpura e formada com ardor
 Da alma da mais linda flor de mais ativo odor
 Que na vida é preferida pelo beija-flor
 Se Deus me fora tão clemente aqui nesse ambiente de luz
 Formada numa tela deslumbrante e bela
 O teu coração junto ao meu lanceado pregado e crucificado
 Sobre a rósea cruz do arfante peito teu
 Tu és a forma ideal, estátua magistral oh alma perenal
 Do meu primeiro amor, sublime amor
 Tu és de Deus a soberana flor
 Tu és de Deus a criação que em todo coração sepultas o amor
 O riso, a fé e a dor em sândalos olentes cheios de sabor
 Em vozes tão dolentes como um sonho em flor
 És láctea estrela, és mãe da realeza
 És tudo enfim que tem de belo
 Em todo resplendor da santa natureza
 Perdão, se ousou confessar-te eu hei de sempre amar-te
 Oh flor meu peito não resiste
 Oh meu Deus quanto é triste a incerteza de um amor
 Que mais me faz penar em esperar em conduzir-te um dia aos pés do altar
 Jurar, aos pés do onipotente em preces comoventes de dor
 E receber a unção da tua gratidão
 Depois de remir meus desejos em nuvens de beijos
 Hei de te envolver até meu padecer de todo fenecer

7. Ai que saudades da Amélia

Mário Lago e Ataulfo Alves - 1941

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 que era mulher

Às 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

8. Primeira mulher

Kid Pepe e Téo Magalhães - 1944

Você foi a primeira mulher
 Que eu amei, foi você
 Você foi a primeira mulher
 Que eu beijei, pode crer
 Mulher igual a você
 Jamais encontrarei
 Se você me deixar
 Sou capaz de chorar
 Sou capaz de morrer.

A minha felicidade
 É estar sempre ao seu lado
 Sem você neste mundo
 Serei um condenado
 Quero vê-la sorrindo
 Alegre, sempre a cantar
 E a noite, a Deus pedindo
 Pra abençoar, nosso lar!

9. Infidelidade

Ataulfo Alves e Américo Seixas - 1947

Aquele que considera,
 O amor uma quimera,
 Vive longe do sofrer,
 Tem sempre os olhos enxutos,
 Crê no amor de dez minutos,
 E nelas não deve crer,
 São falsas, na maioria,
 E quando o homem confia,
 Em tudo o que a mulher diz,
 Heis a traição consumada

Uma vida desgraçada,
Um lar a mais infeliz.

Gostei de uma criatura,
Sem moral, sem compostura,
Sem coração, sem pudor,
Era o dono, do negócio,
Sem saber que havia um sócio
Na firma, do nosso amor,
Felizmente ainda alegre,
Saber-se que em toda regra,
Tem sempre a sua exceção,
Não julgo todas, por uma,
Pode ser que haja alguma
Com pudor e coração.

10. Leviana
Zé Kéti- 1952

O azar é seu
Em vir me procurar
Me abandona, me deixa
Não quero mais ver
A luz do seu olhar
Você manchou um lar que era feliz
E agora quer voltar
Leviana

Sinto muito, mas vai tratar da sua vida
Leviana
Precisando eu te posso dar uma guarida
Mas o meu lar
Sente vergonha como eu
O nosso amor morreu

11. Simples margarida (Samba do metrô)
Adoniran Barbosa- 1956

Você está vendo aquela mulher que vai indo ali
Ela não quer saber de mim

Sabem por que?
Eu menti pra conquistar seu bem querer
Eu disse a ela que trabalhava de engenheiro
Que o metrô de São Paulo estava em minhas mãos
E que se desse tudo certo

Seria a primeira passageira
Na inauguração

Tudo ia indo muito bem
Até que um dia
Ela passou de ônibus pela via 23 de maio
E da janela do coletivo me viu
Plantando grama no barranco da avenida
Hoje fiquei sabendo que ela é:
Orgulhosa, convencida
Não passa de uma triste margarida

12. Madame Fulano De Tal

Dias da Cruz e Cyro Monteiro - 1957

Arranjou uma aliança e agora é
Madame Fulano de Tal
Eu conheço o seu passado de aventura
Eu fui vítima da sua traição
E a malvada criatura ainda achou
Um anjo que lhe deu a mão

Conheceu tantos amores por aí
Coração tão leviano eu nunca vi
Desceu tanto pra subir, mas, afinal,
Agora é Madame Fulano de Tal

13. Sem ela

Candeia - 1972

Sem ela, eu morrerei de dor
Volta, amor!

Vou pedir ao pai-de-santo
Pra quebrar o encanto com a força do axé
O canto, meus prantos e meus desencantos
Somente pra esquecer esta mulher

Esta vida é mesmo assim
Curtindo, sofrendo, penando e vivendo
Meu consolo é saber que aquela mulher
Sente falta de mim e está me querendo (mas sem ela)

Sem ela, eu morrerei de dor
Volta, amor!

A mulata foi ingrata
No final das contas, ela é quem perdeu
O amor verdadeiro, sincero e tão puro
De um escuro como eu

Mas meu pai sempre dizia:
 "Cuidado, menino, tu estás avisado
 O homem não pode ficar enrabichado
 Pois rabo-de-saia tem parte com o diabo" (mas sem ela)

14. Ordenes e Farei

Cartola -1974

Meu amor
 Minha flor
 Teu olhar reluz
 Inspira amor, seduz
 Quando te vejo
 Sinto em mim um calor
 Só por ti
 Sofrerei
 Até condenado
 À morte serei
 Meu amor

Os teus olhos tão lindos da cor do luar
 Os teus olhos que fazem meus olhos chorar
 Escravizado para sempre serei
 Estarei a teu lado
 O que precisares
 Ordenes, farei

15. Feijoada Completa

Chico Buarque - 1977

Mulher, você vai gostar
 tô levando uns amigos para conversar
 eles vão com uma fome que nem me contem
 eles vão com uma sede de anteontem
 solta cerveja estupidamente gelada para um batalhão
 e vamos botar água no feijão.
 Mulher, não vá se afobar
 não tem que pôr a mesa e nem dar lugar
 ponha os pratos no chão e o chão tá posto
 e prepare as linguiças pro tira-gosto
 Uca, açúcar, cumbuca de gelo limão
 e vamos botar água no feijão
 Mulher você vai fritar
 um montão de torresmo pra acompanhar
 arroz branco, farofa e a malagueta
 a laranja-bahia ou da seleta
 joga o paio, carne seca, toucinho no caldeirão
 e vamos botar água no feijão
 Mulher, depois de salgar

faça um bom refogado que é pra engrossar
 aproveite a gordura da frigideira
 pra melhor temperar a couve mineira
 diz que ta dura, pendura, a fatura no nosso
 e vamos botar água no feijão

16. Homenagem ao malandro

Chico Buarque – 1978

Eu fui fazer um samba em homenagem
 à nata da malandragem, que conheço de outros carnavais.
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem,
 que aquela tal malandragem não existe mais.
 Agora já não é normal, o que dá de malandro
 regular profissional, malandro com o aparato de malandro oficial,
 malandro candidato a malandro federal,
 malandro com retrato na coluna social;
 malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal.
 Mas o malandro para valer, não espalha,
 aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal.
 Dizem as más línguas que ele até trabalha,
 Mora lá longe chacoalha, no trem da central

17. A malandragem

Francisco Alves e Bide -1984

A malandragem eu vou deixar
 Eu não quero saber da orgia
 Mulher do meu bem-querer
 Esta vida não tem mais valia

Mulher igual para a gente é uma beleza
 Não se olha a cara dela
 Porque isso é uma defesa
 Arranjei uma mulher
 Que me dá toda vantagem
 Vou virar almofadinha
 Ou tentar a malandragem

Esses otários que só sabem
 É dar palpite
 Quando chega o Carnaval
 A mulher lhe dá o suite
 Você diz que é malandro
 Malandro você não é

Malandro é Seu Abóbora
Que manobra com as mulhé.

18. Mulheres

Toninho Geraes - 1998

Já tive mulheres de todas as cores
De várias idades de muitos amores
Com umas até certo tempo fiquei
Pra outras apenas um pouco me dei

Já tive mulheres do tipo atrevida
Do tipo acanhada, do tipo vivida
Casada carente, solteira feliz
Já tive donzela e até meretriz

Mulheres cabeças e desequilibradas
Mulheres confusas de guerra e de paz
Mas nenhuma delas me fez tão feliz como você me faz
Procurei em todas as mulheres a felicidade
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade
Foi começando bem mas tudo teve um fim
Você é o sol da minha vida a minha vontade
Você não é mentira você é verdade
É tudo que um dia eu sonhei pra mim.

19. Malandro é malandro e Mané é Mané

Bezerra da Silva - 1999

E malandro é malandro
Mané é mané
Podes crer que é
Malandro é malandro
E mané é mané
Diz aí!
Podes crer que é...

Malandro é o cara
Que sabe das coisas
Malandro é aquele
Que sabe o que quer
Malandro é o cara
Que tá com dinheiro
E não se compara
Com um Zé Mané
Malandro de fato
É um cara maneiro
Que não se amarra
Em uma só mulher...

Já o Mané ele tem sua meta
Não pode ver nada
Que ele cagueta
Mané é um homem
Que moral não tem
Vai pro samba, paquera
E não ganha ninguém
Está sempre duro
É um cara azarado
E também puxa o saco
Prá sobreviver
Mané é um homem
Desconsiderado
E da vida ele tem
Muito que aprender...

E malandro é malandro
Mané é mané
Diz aí!
Podes crer que é
E malandro é malandro
E mané é mané
Diz prá mim!
Podes crer que é...