

A CONSTITUIÇÃO DOS DISCURSOS DO SAMBA E DO FADO NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Roberta Gomes Ferreira

Dissertação de Mestrado em Ciências da Linguagem

MARÇO DE 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciência da Linguagem, realizada sob a orientação científica dos Professores
Fernanda Menéndez e Marlon Leal Rodrigues.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O (A) orientador (a),

Lisboa, de de

“Sem a música, a vida seria um erro”.

Friedrich Nietzsche

À Vanessa Amora, a menina maluquinha com pés de asas, voa... (In memoriam).

Ao Leonardo Jorge Pereira, meu amor, pelo carinho, paciência e incentivo.

À Santana Gomes, minha mãe, pelo amor incondicional, pela presença e crença necessária, por ter me criado com fé e coragem.

Ao Rogério e à Flávia, meus irmãos, e ao Vinícius, meu sobrinho e afilhado, por esta torcida que só com o coração conseguimos entender.

Ao Antônio Ferreira, meu pai, e à Maria Gomes, minha avó, que sempre se orgulham das minhas conquistas.

Ao professor Marlon Rodrigues por aceitar me co-orientar, por toda generosidade virtual, ensinamento e apoio.

AGRADECIMENTOS

À professora Fernanda Menéndez por ter aceitado me orientar, por acreditar neste trabalho e pela ajuda necessária.

À professora Enilde Faustich pelas primeiras palavras de incentivo.

À professora Maria Crispim pela carinhosa acolhida.

À professora Maria Isabel Tomás pelos valiosos ensinamentos.

À pandeirista, cantora e sambista, Cláudia Góes, pelas aulas de samba nas tascas de fado e pelas importantes indicações.

À companheira de mestrado, Camile Tantro, por todo carinho e generosidade.

À minha família por todo incentivo e carinho.

A todos os meus amigos que me apoiaram, que torceram por mim e que entenderam minha ausência, em especial ao Marcelo Alves e ao Juarez de Castro, por terem acreditado desde o início. E também aos amigos Jean-François Jarre e Jean Michel Breau pelo apoio, proteção e luz nessa fase tão dura. À Mônica Montenegro, à Carmem Aranda e ao Petras Zupano por contribuirem com este estudo.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para este estudo.

Muito grata.

RESUMO

A CONSTITUIÇÃO DOS DISCURSOS DO SAMBA E DO FADO NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940

Roberta Gomes Ferreira

PALAVRAS-CHAVE: discurso, música, samba e fado.

A justificativa que orienta este trabalho é a de que a área da Ciência da Linguagem, Lingüística do Texto e do Discurso – mais especificamente a Análise do Discurso – pode trazer contributos relevantes para os estudos sobre a música como prática discursiva.

O objetivo principal deste trabalho foi analisar os discursos das músicas e fazer uma comparação entre as discursividades samba e fado, no intuito de melhor analisar que “ideologias” (Pêcheux, 1975) constituem os “discursos” (Idem) das expressões musicais significativas do Brasil e de Portugal dentro da metodologia proposta de Análise do Discurso de Linha Francesa (AD). O trabalho buscou analisar o que há em comum nos dois gêneros e o que os difere como linguagem, sentido, ideologias, ou seja, que elementos lingüísticos e discursivos apontam para que o fado seja fado e para que o samba seja samba.

Estudando discursivamente as letras das músicas, investigamos como eram, em parte, as crenças, os valores, os desejos, as idéias, os anseios do homem urbano na década de 1930 e 1940 no Rio de Janeiro e em Lisboa.

Nesse sentido, trabalhamos com a perspectiva das questões ideológicas como parte dos “acontecimentos discursivos” de grupos sociais diferentes para alargar a discussão sobre as condições-socios históricas do surgimento do samba e do fado à luz da Análise do Discurso de Linha Francesa.

ABSTRACT

COMPARATIVE ANALYSIS OF SAMBA AND FADO DISCURSIVITIES IN THE 1930S AND 1940S

Roberta Gomes Ferreira

KEYWORDS: discourse, music, samba, fado.

This dissertation is oriented by the assertion that the Science of Language and the Linguistics of Texts and Discourses – more specifically Discourse Analysis – offer relevant contributions to studies of music as discursive practice.

The main objective is to compare the discursivities of samba and fado, with the intention of analysing which “ideologies” (Pêcheux, 1975), are suggested by the “discourses” (Pêcheux, 1975) of the foremost musical expressions of Brasil and Portugal within the methodology proposed by the French School of Discourse Analysis. This analysis demonstrates the common ground between the two musical genres as well as what differentiates one from the other as language, sense, ideologies in other words, it identifies which linguistic and discursive elements constitute fado as such, and samba as samba.

By studying song lyrics we investigate what the beliefs, values, desires, ideas and expectations of urban man were in Rio de Janeiro’s and Lisbon’s 1930s and 40s.

In this sense, focus is put on ideological conflict as part of discursive events of differing social groups, in order to expand the discussion on the socio-historical conditions of the appearance of Samba and fado, from the viewpoint of Discourse Analysis.

ÍNDICE

1. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS.....	11
1. 1. Objeto.....	12
1. 2. Objetivo do Estudo.....	13
1. <i>Corpus</i>	13
1. 4. Problema Central da Pesquisa.....	13
1. 5. Metodologia.....	14
1. 6. Relevância do Estudo.....	14
CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E MÚSICA.....	16
1. A música como prática discursiva.....	16
2. Alguns aspectos sobre o samba	19
2.1. Breve contexto político – Brasil (1930/1940).....	20
2.2. O Rádio no Brasil (1930/1940).....	21
3. Alguns aspectos sobre o fado.....	23
3.1. Breve contexto político – Portugal (1930/1940).....	25
3.2. O rádio em Portugal (1930/1940).....	25
CAPÍTULO II: SUPORTE TEÓRICO.....	27
1. Breve histórico sobre a Análise de Discurso Francesa (AD).....	27
2. O processo histórico da AD.....	28
3. O conceito de ideologia.....	29
4. Formação discursiva e formação ideológica.....	30
5. O discurso na AD.....	31
6. Condição de Produção do Discurso.....	32
7. A noção de sujeito na AD	32
8. Memória discursiva e interdiscurso.....	32
9. Noção de sentido na AD.....	32
10. O sentido de identidade.....	33
CAPÍTULO III: ANÁLISE DOS DADOS.....	40

1.1 Discurso sobre Honestidade e Filosófico.....	35
1.2 Discurso Político.....	37
1.3 Discurso do Malandro e do Trabalhador.....	37
1.4 Discurso Étnico-Racial.....	41
1.5 Discurso Identitário e Sambista.....	42
1.6 Discurso Religioso.....	46
1.7 Discurso Amoroso.....	47
1.8 Discurso sobre a mulher.....	48
2. Discurso: letras de fado.....	49
2.1 Discurso Identitário.....	49
2.2 Discurso da Mulher.....	50
2.3 Discurso Fadista.....	52
2.4 Discurso Religioso.....	54
2.5 Discurso Amoroso.....	55
2.6 Discurso Político.....	55
2.7 Discurso Boêmio.....	56
CAPÍTULO IV: QUADRO COMPARATIVO.....	58
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIA	
ANEXO 1	

1. ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

Para perceber um pouco sobre determinado país, origem, costumes, valores, para entender o homem, parte de sua “identidade” (Hall, 2002) é imprescindível refletir sobre a linguagem produzida, sobre o sujeito e sua fala. O interesse desta pesquisa está na “língua” (Saussure, 2000) e nos “sujeitos” (Pêcheux, 2002) que falam a língua, nos “discursos” (idem) produzidos. E é por interesse na linguagem, no homem e na sua realidade social e natural, no caráter não-transparente da língua, por acreditar que a língua não é neutra, que ela é um espaço legítimo das relações humanas, que optamos pela Análise do Discurso Francesa (a partir de agora AD). E também pela crença de que o homem é um ser social e como tal (re)significa suas relações por meio de sua fala e pelo seu posicionamento no mundo, que pretendemos melhor analisar que “ideologias” (Pêcheux, 2002) constituem os “discursos” (idem) das músicas samba e fado.

Tendo como justificativa as questões elencadas acima, neste trabalho, partiremos da análise dos discursos das letras de música de uma das mais significativas expressões musicais no Brasil e em Portugal, na tentativa de mostrar quais “ideologias” (Pêcheux, 2002) foram construídas por meio dos “discursos” (idem) presentes nas letras das músicas. Após a análise, comparamos os dois gêneros. Essas reflexões partiram de compositores e sambistas como Noel Rosa, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Orlando Silva, Dunga, Francisco Alves, Ismael Silva, Almirante e fadistas como Ercília Costa, Carlos Gomes, Fernando Farinha, Berta Cardoso, Avelino Silva e Alfredo Marceneiro, porque há nessas escolhas muito do cotidiano urbano e das idéias do povo brasileiro e português, como espécie de retrato social, que serviram de base para o estudo das ideologias presentes nas discursividades samba e fado.

As músicas fazem parte de um contexto histórico entre os anos 1930 e 1940, que, grosso modo, pode ser considerado como período em que surgimento latente de uma indústria do lazer atingiu todas as camadas da sociedade da época – fenômeno objeto de estudo de duas grandes escolas: Escola de Frankfurt e Escola de Chicago. Essa indústria resume-se nos avanços do rádio, do cinema e da música – começo da chamada Era da Comunicação de Massa, fenômeno social bastante discutido por Adorno, Hockheimer e Walter Benjamim (1985).

Como objeto deste trabalho são os discursos das letras da samba e de fado mais tocadas nos rádios na décadas de 30 e 40, focaremos nosso olhar nos textos das letras de música. Por isso, convém dar uma breve explicação sobre o conceito de texto à luz da AD. Orlandi (2001: 180) diz que o texto é o lugar, o centro comum que se faz no processo de interação entre falante e ouvinte, autor e leitor. Considerando o texto como uma unidade complexa de interação e suas

condições de realização, a autora frisa o caráter incompleto do texto e classificá-o como sendo de natureza “intervalar”, porque sua unidade não se faz nem pela soma de interlocutores nem pela soma de frases. Isso justifica o fato do sentido do texto não está em nenhum dos interlocutores especificamente, mas no espaço discursivo dos locutores, ou seja, não está em um outro segmento isolado em que se pode dividir o texto, mas sim na unidade a partir da qual eles se organizam.

Nesse sentido, nesta pesquisa, voltamos o olhar ao conflito ideológico como parte do discurso de grupos sociais diferentes, com o objetivo de comparar e de alargar a discussão sobre as condições-sócios históricas e “ideológicas” (Althusser, 2001) do surgimento do samba e do fado. Daí o interesse em trabalhar com a linguagem de um dos gêneros mais representativos das culturas brasileira e portuguesa. Não quero aqui desprezar a variedade de gêneros musicais que fazem parte da riqueza linguística e cultural dos dois países, nem tentar dar conta de toda essa riqueza contida nas discursividade escolhidas.

1.1 Objeto

O objeto específico desta pesquisa são os discursos das letras de samba e de fado tocados nos rádios brasileiros e portugueses. A proposta foi analisar quais eram as ideologias presentes nestes discursos e depois compará-las. Assim, procuramos responder quais acontecimentos históricos sucediam nesta época, quais temas, objetos, relações de poder, controle de sistema constituíram os sentidos discursivos neste período. Nesse sentido, também, percorremos sobre quais enunciados colocam em prática “todo jogo de regras”, o que pode ser dito e por quem pode ser dito, com bases nas relações de poder existente na linguagem, sendo esta relação de poder a materização da ideologia.

1.2 Objetivo

Neste trabalho, tentamos analisar quais são as relações ideológicas e discursivas presentes nos discursos das músicas, e como eles são condição de constitutividade de grupos, de classe, de crença, de valores, etc. na construção/representação discursiva na maneira de ser do português e do brasileiro. A análise destes discursos ou sentidos das canções significam, ou seja, refletem, em parte, como a ideologia está materializada na linguagem e como apresenta-se por meio da linguagem (Pêcheux, 2002). Depois de feita a análise e classificar os discursos, partimos para a comparação dos dois gêneros musicais, no intuito de verificar o que há de comum e de diferente nas representações e quais são as implicações discursivas que faz com que o fado seja fado e o samba seja samba.

1.3 *Corpus*

O material que serviu de *corpus* foram as letras de música, samba e fado, tocados nos rádios na década de 30 e 40 do século XX em Lisboa e no Rio de Janeiro e também textos veiculados em periódico e na literatura da época. Para este estudo, selecionamos 21 letras de samba e 26 letras de Fados dos compositores e cantores brasileiros Noel Rosa, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Orlando Silva, Dunga, Francisco Alves, Ismael Silva, Almirante e fadistas como Ercília Costa, Carlos Gomes, Fernando Farinha, Berta Cardoso, Avelino Silva e Alfredo Marceneiro. As escolhas dos cantores e das músicas justifica-se pela popularidade e sucesso que fizeram na época e pela relação das letras com os objetivos do estudo.

1.4 Problema Central da Pesquisa

De acordo com as linhas de investigação pesquisadas, sobretudo na AD, pretendemos responder às seguintes perguntas: quais são e como funcionam as ideologias que circundam os discursos analisados nas canções? Quais são as situações que os “dizeres” presentes nos discursos produzem? Que elementos discursivos constituem o samba e o fado? Que relação podemos estabelecer entre o samba e o fado? O que aproxima os dois discursos e o que os diferencia? O que caracteriza o samba e o que caracteriza o fado como discurso?

1.5 Metodologia

As etapas da pesquisa foram as seguintes:

1. escolha das letras e compositores de acordo com a popularidade e circulação no rádio;
2. coleta dos discurso sobre crenças e valores do sujeito-cantor no samba e no fado encontradas em *sites* relacionados à música, numeradas de 01 a 25 (samba) e 01 a 26 (fado) e analisadas, como enunciados, no Capítulo III;
3. coletas dos discursos nos texto jornalísticos e ensaísticos da época, que falavam sobre as músicas nas década de 1930 e 1940;
4. recorte, nos textos (materialidade dos discursos), dos enunciados significativos que atendiam às necessidades da pesquisa;
5. seleção de temas que fossem ligados ao cotidiano urbano, às crenças, valores, anseios, realidade social, etc.;
6. agrupamento dos enunciados significativos em discurso;
7. classificação dos discursos quanto a suas especificidades de sentidos e posição-sujeito;
8. análise das relações internas e externas dos discursos em filiações históricas;
9. comparação entre as duas discursividades;
10. o *corpus* foi constituídos de enunciados extraídos das letras de música e também de textos ensaístos e jornalísticos da época. Como opção metodológica, os enunciados citados no corpo do trabalho são procedidos de numeração sequencial onde se encontra no Anexo I entre parêntese (nome do autor abreviado e o número da canção) e também em nota de rodapé, quando se trata de outra fonte.

1.6 Relevância do Estudo

Certa de que a Ciência da Linguagem – a Linguística do Texto e do Discurso, e mais especificamente a área da AD – podem trazer contributos relevantes para o estudos sobre textos das músicas, assumimos como objetivo principal deste estudo pesquisar o carater social da língua, refletindo, assim, no fato da língua ser social, e a ideologia se materializar na linguagem (Pêcheux, 2002).

Dessa forma, a escolha destes dois acontecimentos discursivos representados pelas maiores expressões musicais faz parte de um momento de extrema importância social no mundo, que pode ser resumida por alguns acontecimentos como a Era de Comunicação de Massa, a expansão do rádio como produto popular, a disseminação da informação, do acesso à informação de massa, o avanço e a crise do capitalismo, concomitantemente da industrialização, a ascensão da classe média, os governos ditatoriais de direita no Brasil e em Portugal, o processo de profissionalização dos músicos, o reflexo dos bairros populares na cultura, entre outros aspectos.

Vale salientar também a relevância do estudo das discursividades, as quais possibilitam entender que os discursos tinham ideologias que não só faziam parte do ideal político e oficial, mas também revelavam as relações de poder existente na sociedade. E podemos, dessa forma, perceber o poder da música como linguagem, sobretudo a música produzida pelas camadas menos favorecidas da população. O que gera grande contradição, porque o que não é erudito é considerado, pelas elites, como algo que não tem valor. Porém, o samba e o fado ultrapassam esta visão, nasceram da marginalidade e na marginalidade fincaram raízes, as quais foram depois reproduzidas em âmbito nacional e internacional.

Nesse sentido, à luz da AD, mostraremos algumas vozes ocultadas socialmente, no intuito de expor o dizer como forma de inscrição no mundo, como reflexo de uma determinada época sendo a ideologia o lugar de conflito social.

CAPÍTULO I – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE LINGUAGEM E HISTÓRIA DO SAMBA E DO FADO

Neste capítulo, abordaremos algumas questões relevantes sobre a música como prática discursiva e faremos um breve levantamento sobre história do samba, do fado e do rádio em seus contextos de atuação.

1. A música como prática discursiva

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.
O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.
(Melo Neto, João Cabral de. 1979: 26).

A epígrafe acima é um belíssimo poema de João Cabral de Melo Neto, onde o poeta faz uma delicosa comparação entre rio e discurso. Por meio de metáfora, o poeta constrói uma imagem semelhante ao que entendemos por “discurso” (Pêcheux, 2002), que é a palavra em curso, em movimento. O rio é a palavra no discurso e o “fio de água”, ou seja, a palavra, quando retirada do discurso, isolada em “poça”, permanece incomunicada, fechada em si, como a palavra no dicionário. Para que o rio siga seu curso, ou seja, para que a palavra se transforme em discurso e faça sentido como tal, é essencial “muita água”, muita palavra em movimento, e quem confere movimento às palavras é o falante-sujeito, que contribui, assim, para que “os poços” se “enfrasem”. E para que “os poços se enfrasem”, façam sentido, é imprescindível entender a

palavra dentro de um sistema maior e complexo, ancorada à história e às relações de poder social. Assim, entendemos que a palavra em curso é o próprio discurso, pensado do ponto de vista da língua, do sujeito e da história.

Saussure (2000) foi o precursor dos estudos linguísticos no campo das ciências. O autor considerava a língua como um sistema de signos, ou seja, um conjunto organizado que formava o todo – signo (imagem acústica) e significado (conceito). Saussure (idem) estabeleceu uma distinção entre língua e fala. Para ele, a língua era abstrata e social, e a fala seria a realização concreta do falante. No escritos antigos editado em livro por seus alunos, “ele” excluiu a *fala* dos estudos linguísticos por considerá-la como dependente do indivíduo e centrou sua atenção apenas na língua. Porém, os novos manuscrito do autor, transformando em livro, *Em busca de Ferdinand e Saussure*¹, apresenta um cenário diferente. O estatuto da fala foi retido no *Curso* e a nova obra vem pôr em causa esta lacuna, afinal Saussure também defende o estatuto da fala, do discurso e da realização pessoal. A descoberta dos novos manuscritos muda sistematicamente o olhar linguístico em relação ao mestre genebrino e à sua contribuição aos estudos da Ciência da Linguagem, sobretudo ao sujeito falante.

No entanto, outros teóricos da linguagem como Bakhtin (2000) questionaram o objeto da linguística proposto pelo Saussure do *Curso*. Bakhtin (idem) concebe a língua como algo concreto, como fruto da manifestação individual de cada falante. Nesse sentido, coloca no centro das discussões linguísticas a fala, que até então era descartada dos estudos sobre a linguagem.

A partir disso, o autor situa que o objeto dos estudos da linguagem é o enunciado e enfoca que a enunciação deve estar num lugar privilegiado da linguagem. Ele salienta que a matéria linguística é apenas uma parte do enunciado, mas que também há outra parte, chamada de não-verbal, que está relacionada ao contexto de atuação. Seus estudos conferem à situação do enunciado um significado para melhor compreender e explicar a estrutura semântica de qualquer “ato de comunicação verbal”.

Dessa forma, o interlocutor passa a ter papel importante na constituição dos significados. Isso por que, por meio de cada ato de enunciação, realiza-se a “intersubjetividade humana”. A interação verbal passa a ser uma realidade imprescindível da língua. Assim, conferindo uma nova concepção de signo, o interlocutor muda de sistema sincrônico abstrato para signo dialético (dinâmico).

¹ Os novos manuscritos de Saussure (2000) foram descobertos em 1996 no hotel de sua família em Genebra. Simon Bouquet editou e organizou os manuscritos que virou livro, sendo lançado no Brasil, em 2002, com o título *Escritos de Linguística Geral*.

A partir dessas constatações, a linguagem deixa de ser concebida apenas como instrumento de comunicação e transmissão de informação para ser pensada sob o ponto de vista da interação social. Nessa linha de pensamento, o “outro” também faz parte do significado. Por isso, a linguagem torna-se lugar de conflito ideológico e a significação envolve tanto mecanismos linguísticos quanto extralinguísticos. Podemos inferir então que a palavra é dialógica por natureza, ou seja, é considerada como signo ideológico, que é produto da interação verbal, pois aparece em diferentes formações discursivas.

Sendo a linguagem o lugar onde a ideologia se materializa concretamente, Bakhtin e Voloshinov (1929) ressaltam que:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. No entanto, por mais elementar e evidente que ele possa parecer, o estudo das ideologias ainda não tirou todas as consequências que dele decorrem. (Bakhtin e Voloshinov, 1929:19)

Isso permite afirmar que a linguagem pode ser entendida como mediadora entre o homem e a realidade natural e social, levando em conta o homem na sua história, considerando, dessa forma, os processos e as condições de produção da linguagem pela análise da relação estabelecida entre a língua como os sujeitos que falam e as situações em que se produz o dizer. Do mesmo modo, concordamos com Pêcheux (1999) quando refere que a linguagem como um sistema capaz de ambigüidade e define a discursividade como inserção dos efeitos materiais da língua na história.

Com base nos pontos elencados, podemos refletir sobre como a AD concebe a linguagem, porque o interesse da disciplina é a língua funcionando para a produção de sentido, o que permite, dessa forma, um novo olhar sobre as unidades além da frase, ou seja, enxergá-las por meio do texto. A AD reflete como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua. Nessa linha, situa-se também Pêcheux (2002), que afirma não haver discurso sem ideologia e nem sujeito sem discurso.

A nossa atenção neste trabalho está voltada para o discurso das letras de música samba e fado como formação sócio-discursiva que faz parte da prática social dos sujeitos e que, por isso, produz ideologia. A música é linguagem, como linguagem ela é discurso; e enquanto discurso, ela é o efeito de sentido entre locutores. Podemos, assim, dizer que a música como discurso é, acima de tudo, uma ação das pessoas a partir do uso linguístico em circulação.

2. Alguns aspectos sobre o samba

Nesta pesquisa, partimos do pressuposto de que o samba é um gênero que foi consagrado tipicamente carioca e que representa, segundo Góes (2007), a contribuição cultural das novas camadas populares do Rio de Janeiro, que foi formada no período compreendido entre a decadência do ciclo cafeeiro, em meados do século XX, e a consolidação da classe média urbana com o processo da industrialização implementada pelo Estado Novo. Tal cenário contribuiu para que a mão-de-obra escrava rural emigrasse para a metrópole e ocupasse as áreas periféricas do Rio de Janeiro. E foi nesse período influenciado pela liberação da mão-de-obra escrava, 1870 a 1930, e pelo surgimento de uma classe média urbana, que o samba carioca surgiu .

Não há consenso na literatura quanto à origem do termo samba. Provavelmente, a palavra tenha surgido do nome angolano “semba” (ritmo religioso), cujo significado é “umbigada”, de pares de roda de oriundas de Angola e do Congo, que habitaram o Brasil a partir da chegada da mão-de-obra escrava na época do Brasil colônia. O gênero musical desenvolveu-se do nordeste ao sudeste do país, recebendo variadas denominações e ramificações. Alguns pesquisadores dizem que o termo, assim como o conhecemos hoje, tem fortes influências do *maxixe*, do *lundum* e da *modinha*, que seriam uma espécie de síntese do gênero desses ritmos. De acordo com a Enciclopédia Britânica do Brasil (BARSA, 2002), “de todos os gêneros musicais existentes no Brasil (o samba) é o mais difundido e identificado como música popular urbana”.

Sandroni (2001:57) diz que o nascimento do samba no Rio de Janeiro pode ser dividido em dois momentos: ligado à casa da Tia Ciata² e às manifestações do samba de roda do Recôncavo Baiano transplantado para a capital federal e também lançado por Donga e outros sambistas para o mercado de consumo do Carnaval carioca. Nesse primeiro momento, temos o que autor chama de folclórico, ou seja, estava ainda desvinculado dos meios de comunicação de massa. Sandroni (2001: 119) diz que podemos considerar o nascimento do samba carioca a partir de 1917, com a canção *Pelo telefone*, do compositor Ernesto dos Santos, mais conhecido como Dunga – música que se tornou popular como “samba carnavalesco”.

O autor salienta que há uma série de polêmica em relação à autoria desse samba, pois alguns estudos dizem que a letra é uma cópia de várias músicas da tradição oral, isso porque antes

² A baiana Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, segundo Sandroni (1996), foi uma das figuras mais importantes para o surgimento do samba no Rio de Janeiro, mais especificamente do Bairro da Saúde, na periferia do Rio de Janeiro. A baiana ficou conhecida porque sua casa era frequentada por grandes nomes do samba. Segundo a literatura especializada, o samba *Pelo telefone* foi composto em sua casa.

da difusão pelo rádio, muitas letras não eram registradas, ou seja, não tinham autoria. Controvérsias à parte, essa composição tornou-se grande sucesso no carnaval de 1917, tornando-se “a música do carnaval” e o marco do samba que iremos trabalhar nesta pesquisa.

De acordo com Tinhorão (1998:20), o samba foi um produto do carnaval carioca. Isso porque, o gênero musical começou a ser estruturado pelos negros e mestiços que se organizavam em blocos reivindicando seus espaços no carnaval. Entre 1927 e 1930, uma infinidade de sambas foi gravada, porém concordamos com Sandroni (1996) quando diz que é somente a partir de 1930 que o samba como o conhecemos hoje faz seu aparecimento.

O ano de 1930 foi uma época bastante intensa na vida política e cultural do país. O Estado sentia necessidade de buscar uma caracterização para o povo brasileiro e viu no samba, no carnaval e no futebol, espaços para divulgar e implementar a política nacionalista. A esse respeito, Vianna (1999) diz que:

Hoje, em praticamente todas as tentativas de se escrever a história do samba, é reproduzida uma mesma narrativa de descontinuidade, como se os sambistas tivessem passado por dois momentos distintos em sua relação com a elite social brasileira e com a sociedade brasileira de forma geral. Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e suas “camadas populares”. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país “para estrangeiro (e para o brasileiro)”.

(Vianna, Hermano, 1999:28-29).

Em suma, os sambas a partir da década de 30, mais ou menos, foram absorvidos pelo mercado musical urbano e, de certa forma, têm sido considerados, segundo autores já mencionados, como base de reconhecimento já consagrado para o público em geral. Podemos dizer que o gênero musical a partir dessa época “ganhou sua feição mais atual”, adquirindo, assim, uma nova identidade rítmica, cultural e comercial.

2.1 Breve contexto político – Brasil (1930-1940)

No Brasil, o chamado Segundo tempo do Modernismo (1930-1945) foi marcado pelo sistema de governo ditatorial com o presidente Getúlio Vargas, que assumiu o poder por meio da Revolução de 1930³. A Revolução, comandada pelo presidente, foi um dos grandes reflexos nas mudanças da economia do país. Nesse período, assistiu-se ao fim da República Oligárquica e ao começo do industrialismo. A Revolução de 1930 foi o resultado de uma abertura na classe dominante, que ao se separar permitiu a composição de uma de suas frações (a burguesia industrial) com setores médios urbanos e sua ascensão ao aparelho de Estado.

2.2 O rádio no Brasil (1930-1940)

A década de 1930 é sem dúvida considerada o apogeu do rádio como veículo de comunicação de massa no Brasil. É uma época marcada por um novo cenário tecnológico mundial, tendo em vista o crescimento acelerado da economia. Diante desse reflexo econômico, o investimento estrangeiro no país também aumentou significativamente. A grande expansão radiofônica foi reflexo da indústria elétrica aliada à fonográfica. O “novo meio de comunicação revolucionou a relação cotidiana do indivíduo com a notícia, imprimindo uma nova velocidade e significação aos acontecimentos” (CALABRE, 2004: 9). O rádio ditou moda, inovou gêneros, inventou práticas do cotidiano, formou parte do pensamento de uma sociedade, criou critérios estilísticos e culturais, transformando-se na maior atração cultural do país.

O rádio começou a funcionar mais ou menos no ano de 1922, na cidade do Rio de Janeiro, que na época era a capital do país. Segundo Calabre (2004: 10) sua apresentação⁴ à sociedade brasileira aconteceu num momento em que o Brasil buscava modernização e rompimento definitivo com o passado. Ao contrário da “proposta” de comunicação de massa da década de 30, o rádio nasceu como meio de comunicação educativo e cultural voltado às classes mais privilegiadas, um dos fatores era o fato de os aparelhos de transmissão, importados, serem extremamente caros na época.

³ Movimento que teve como principal meta derrotar a antiga “política dos governadores”, a qual originou a política do café com leite”. Com a ascensão do Getúlio Vargas, chega ao fim a política café-com-leite e inicia-se o Estado Novo. “A Revolução de 30 deu-se em meio ao esgotamento de um padrão de desenvolvimento capitalista baseado na agroexportação de um só produto” (Pesavento, 1991: 41). Sobre esta época também: Ver: Forjaz, Maria Cecília Spina. 1978. *Tenentismo e Aliança Liberal (1927-1930)*. São Paulo: Ed. Pólis.

⁴ Em 1922, aconteceu a inauguração da Exposição Nacional para festejar o Centenário da Independência Brasileira, o país viu pela primeira vez uma grande demonstração pública radiofônica. Os visitantes puderam ouvir na transmissão o discurso do Presidente da República da época, Epitáfio Pessoa, e trechos da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Calabre (2004) diz também que, em decorrência do sucesso, o cientista Roquette Pinto e o antropólogo Henrique Morizete estabeleceram no Rio de Janeiro a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923.

Até a década de trinta, as emissoras radiofônicas brasileiras funcionavam sem regulamentação. Entretanto, no início do mesmo ano, entrou em vigor a Comissão Técnica do Rádio, que tinha como objetivo examinar os conteúdos vinculados pelo rádio. Assim, em 1932, Governo Federal criou um decreto em que o rádio seria considerado como “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa”.

O decreto nº 16.657 (5.11.1924) assegurava que “as transmissões deveriam conter uma programação com fins educativos, científicos e artísticos de benefício público (...)”. (CALABRE, 2004, p. 16). “O Governo reserva para si o direito de permitir a difusão rádio - telephonica (*broad - casting*) de anúncios e reclames comerciais” (IBIDEM). O modelo de radiodifusão adotado foi o norte americano, e os cachês dos artistas eram pagos com o dinheiro dos comerciais vinculados nos rádios.

A partir da difusão radiofônica no país, o samba começou a ser muito divulgado, ganhando assim projeção nacional e popularidade. E é justamente o samba popular que interessa neste trabalho, o gênero que será tema deste pesquisa é o considerado carioca, nascido no Rio de Janeiro há quase 100 anos, designado como samba-canção. Porém, Vianna (1999) chama atenção para o fato de que mesmo com toda promoção do samba no rádio e na imprensa com objetivos e sentido ideológico político, isso não dá conta de como o gênero musical foi modificado e saiu do Rio de Janeiro para a nação.

3. Alguns aspectos sobre fado

O Fado surgiu bem antes que os registros possam indicar. Porém, segundo Nery (2004: 14) “o primeiro fato a constatar na procura das raízes históricas do Fado é a de que até o final do século XVIII, não conhecemos nenhuma fonte escrita portuguesa em que esta palavra seja utilizada com qualquer conotação musical”. O mesmo autor salienta que essa omissão pode ser apenas atribuída pelo caráter marginal, boêmio e popular assumidos no surgimento do gênero musical em Lisboa. Logo, tal lacuna também pode ser atribuída à aversão que os eruditos tinham em registrar esta prática musical. A respeito do nascimento do Fado, Nery (2004: 15) refere uma “omissão conspiratória”.

O primeiro tipo de Fado que se tem conhecimento nos registros portugueses é o tocado e dançado no Brasil. Tal prática foi descrita por alguns jornalistas e literatos da época, inclusive pelo romancista brasileiro Manuel António de Almeida, no Livro *Memórias do Sargento de Milícias*, como aponta a pesquisa de Nery (2004). No entanto, o autor acha que este fado dançado no Brasil está ainda longe de ser o fado português.

Entre as últimas décadas do século XVIII e o início do século seguinte, ao mesmo tempo que a dança cantada chamada fado se desenvolveu no Brasil colonial, também se desenvolveu nas grandes cidades da metrópole – sobretudo na própria capital – florescendo grande variedade de canções e danças populares.

Já no século XIX, pautados nas crises sociais da época, há um grande crescimento populacional, o que influencia diretamente nas produções culturais da época. E em 1830, aparecem alguns registros historiográficos do fado ligados aos espaços de boêmia e prostituição. Grosso modo, podemos dizer que a prática musical popular era renegada, em parte, pelo universo burguês. As primeiras aparições do gênero musical em Lisboa estão ligadas ao surgimento do proletariado (marinheiros, imigrantes rurais, ciganos, estivadores, etc.) e também da marginalização, o que só vem afirmar o caráter popular da canção.

No século XIX, podemos verificar grandes mudanças no gênero musical, se por um lado, o fado esteve ligado aos bairros pobres e marginalizados, por outro extravasou os circuitos populares e fez-se presente em todos os espaços lisboetas. Deixou de ser apenas a música marginalizada, para se tornar um gênero popular que tocava tanto na taberna quanto nos teatros e espaços nobres, tornando-se também uma prática nos meios universitários – como o Fado de Coimbra.

É imprescindível apontar também a relação do fado com as questões sociais, com os proletários, o fado militante, político, vinculados às críticas sociais que também teve seu espaço

na sociedade. Isso não significa, como aponta Nery (2004:135), que o fado deixa de ter seu repertório poético ou, até mesmo, religioso.

Outro aspecto importante também foi o início da profissionalização, a qual esteve ligada ao advento do disco. Antes de gravar discos, os fadistas, muitas vezes, exerciam a arte como segunda profissão, nas horas vagas, por causa de alguns fatores como a falta de remuneração e de uma legislação para que os protegesse. Porém, esses processos foram, contraditoriamente, desenvolvidos no Estado Novo. O fado da década de 30 teve papel importante na continuidade e disseminação da política salazarista, mas também teve sua importância como gênero musical.

O projeto nacionalista de Salazar, como destaca Nery (2004: 191), deu bastante ênfase ao fado, porém não ao gênero musical como era conhecido tradicionalmente. Tendo em vista o grande potencial do gênero, o governo não exitou em transformá-lo em um dos ícones do seu governo. Dessa forma, novas medidas foram tomadas para a concretização deste “novo fado”. Com o golpe militar em 26 de maio de 1928, muita coisa mudou no cenário cultural e político de Portugal. A partir do novo Decreto nº 9761, de 4 de julho de 1924 passava a ser obrigatória a “*licença para o exercício da profissão de artista dramático*”.

Nesse sentido, ainda de acordo com Nery (2004:188) passou também a ser obrigatória a “carteira de profissionais” para artistas “dramáticos”, “líricos” e de “variedade”, e nesta última categoria entra implicitamente o “cançonetista”, expressão que designava os fadistas profissionais. Foi mais ou menos nessa época que os fadistas começaram a entrar no mercado de trabalho, e com o advento da ditadura, contraditoriamente, esse processo acelerou e radicalizou a profissionalização que “já estava em curso, separando de forma ainda mais clara a prática amadora tradicional do exercício profissional que entretanto vinha emergindo”. (*op.cit.*, 188).

Com o processo de profissionalização imposto pelo ideal nacionalista, não só as composições passam por transformações, como também a própria figura do fadista tinha de estar de acordo com o ambiente em que o fado fosse tocado. Nery (2004, p. 200) diz que o fado sofreu, neste período, uma das mais drásticas reconfigurações de sua história.

3.1 Breve contexto político – Portugal (1930/1940)

Em Portugal, o sistema de governo republicano acabou em 1926, dando espaço para a política ditatorial representada por António de Oliveira Salazar, que, aproveitando o Estado Novo, exerceu seu poder pautado na falta de liberdade e no autoritarismo. Motivado por uma de suas frases conhecidas “*nada contra a nação, tudo pela nação*” (CÉRTE-REAL, 2000, p.22), Salazar tinha em mente focar no bem-estar do país, aumentando o seu nacionalismo, baseado no que Lains (2006, p.10) chama de “trilogia dos 3 f’s”: Fado, Fátima e futebol.

3.2 O rádio em Portugal (1930/1940)

O rádio foi sem dúvida um dos espaços mais importante para a profissionalização do fadista e para a popularização do gênero musical, podendo, até mesmo, ser considerado como um dos “refundadores” da tradição. O rádio surgiu efetivamente em Portugal no ano de 1925, o ano em que, de fato, começaram as primeiras atividades profissionais do veículo de comunicação. O CT1AA, iniciativa empresarial de Abílio Nunes dos Santos Jr., investiu seriamente na expansão e na regularização da emissora, atingindo grande número de audiência, chegando, até mesmo, a expandir suas transmissões às colônias africanas e outros locais da colonização portuguesa. Além de transmitir música (disco e ao vivo) e informação, faziam também parte da sua programação também transmissões dos Teatros de Variedades e Maria Vitória.

Em 1930, há uma proliferação de pequenos pontos de emissão e rádios que atendiam, principalmente, ao público popular. O fado, em todos os veículos, ocupava lugar de destaque, atingindo altos índices de audiência e sendo ouvido tanto pelas camadas populares, quanto pelo espaços burgueses. As transmissões eram feitas por meio do disco e também por programações ao vivo.

Por causa do grande sucesso das transmissões, em 1930, pelo Decreto nº 17. 899, de 27 de abril, o Estado reserva para si o direito de intervir nas programações (licenciamento e fiscalização). Percebendo o potencial do Veículo de Comunicação Social, o governo criou o seu próprio instrumento radiofônico. “ O Decreto-Lei nº 22.783, de 29 de junho de 1933, estabelece uma estação emissora estatal dotada de avultados meios técnicos, a Emissora Nacional de Radiofusão, que passará a ser financiado em grande parte por sua taxa”. (NERY, 2004: 207). Dessa forma, a Rádio Nacional passou a funcionar de acordo com os ideais do Estado, o que implicou também na própria seleção dos fados, os quais começaram a ser vinculados ao serviço do poder político atuante.

Em 1938, a Emissora Nacional criou um programa regular para o fado com uma programação regular quinzenal onde “convida uma fadista amadora cuja respeitabilidade social

entende estar acima de qualquer suspeita, a jovem Maria Teresa de Noronha, neta dos Condes de Paraty”. (Ibidem: 207). Tal programação enfatizava a mudança do fado, que passa a partir de então a ser considerado mais elaborado, mais “rigoroso” (Ibidem: 202), nomeado como “fado castiço”, que passa a ser reconhecido como fado mais representativo da identidade portuguesa, que será também o objeto deste estudo.

CAPÍTULO II – SUPORTE TEÓRICO

As palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se construíram e que, no entanto, significam em nós e para nós. (Orlandi, 2001:20).

Neste capítulo, faremos uma breve apresentação da linha teórica AD e apresentaremos alguns dispositivos da disciplina, visto que alguns conceitos como interdiscurso, formação discursiva, formação ideológica, memória discursiva e sujeito irão subsidiar a análise dos *corpus*.

1. Breve histórico sobre a AD

A AD surgiu na França na década de 1960 com base nas propostas de um dos seus mais fecundos estudiosos, Michel Pêcheux. O que motivou Pêcheux (1975) foi sua reflexão sobre os instrumentos teóricos das Ciências Humanas, que, na época, operava com conceitos problemáticos. A proposta do autor foi pensar um instrumento de interpretação capaz de responder às questões do sujeito, da historicidade e eliminar o caráter subjetivo das práticas de linguagem que ele denomina de prática discursiva.

Os anos 50 foram promissores para a constituição da AD como disciplina. Abaixo segue uma sistematização de duas perspectivas divergentes.

Quadro 1 – Perspectivas Linguísticas

Linguística	Harris (1952)	R. Jakobson e E. Benveniste
Os formalistas russos abriram espaço para os estudos linguísticos daquilo que mais tarde foi chamado de “discurso”: entrada no campo dos estudos.	Seus estudos ultrapassaram as análises confinadas meramente à frase, ao estender procedimentos da linguística distribucional americana aos enunciados, os quais eram chamados de discurso.	Jakobson – teoria das funções da linguagem. Benveniste – teoria da enunciação. Estudos decisivos na constituição da AD como disciplina.
Buscando-se uma lógica de encadeamentos “transfrásicos”, esse tipo de análise supera a abordagem filológica (séc. 19) ou impressionista que até então dominava os estudos da língua.	Os estudos de Harris marcam uma linha da AD que, em termos gerais, é conhecida como tendência anglo-americana.	Os estudos de Jakobson e os de Benveniste serão legitimadores do estatuto de disciplina “AD”, convencionalmente chamada de tendência, linha ou ainda de escola “francesa”.
Não poderia entender os estudos como sendo análise do discurso já que seus seguidores, os estruturalistas, tinham como objetivo estudar a estrutura do texto “nele mesmo por ele mesmo”,	Mera extensão da linguística, porque ainda transfere e aplica procedimentos de análise de unidades de língua aos enunciados, situando-se fora de qualquer reflexão sobre a significação e as considerações	Benveniste, com a afirmação de que “o locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por índices específicos”, dá relevância ao papel do sujeito falante no processo da enunciação e procura mostrar como acontece a inscrição desse sujeito nos enunciados que ele emite.

excluindo-se, assim, qualquer reflexão sobre sua exterioridade.	sócio-históricas de produção que vão distinguir e marcar, posteriormente, a AD.	Isso implica relação entre o sujeito, seu enunciado e seu mundo. Esse triângulo será um dos focos das reflexões da AD (posição sócio-histórica).
= Extensão da Lingüística	AD, nesse viés, acaba sendo um dos índices que provocam uma crise interna da Lingüística	

Fonte – Quadro baseado em Brandão (2002).

Conforme observa-se também em Fuch e Pêcheux (1975), a AD pode ser concebida como “Articulação de três áreas de conhecimento”:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a lingüística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, com teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Em suma, essa articulação permitiu um modo, até então, diferente de “interpretação” (Pêcheux, 1975), em oposição ao estruturalismo e ao positivismo que foram colocados em voga nas décadas de 50 e 60 do século XX.

2. O processo histórico da AD

Para dar conta do processo histórico da AD, Maingueneau (1993:9) propõe uma reflexão sobre a origem da disciplina. O primeiro ponto argumentativo é entender que a AD não era uma disciplina que estava “previamente inscrita no campo do saber”. (Ibidem, 1993: 9). Ele diz que a AD surgiu no interior de uma certa *tradição*, que segundo ele pode ser resumida no encontro de uma *conjuntura intelectual* e uma *prática escolar francesa*.

Em relação à *conjuntura intelectual*, ele diz que os anos 1960 foram de tamanha efervescência na Europa, sobretudo no que se refere ao estruturalismo. A partir dos pressupostos estruturalista, há um divisor de águas em relação à lingüística e à forma de se conceber a linguagem. Foi mais ou menos nessa época que, amparada pela lingüística, marxismo e psicanálise, a AD tornou-se, de fato, “assunto de lingüistas”, mas também de psicólogos e historiadores (MAINGUENEAU, 1993: 10).

Por outro lado e relacionado à *prática escolar*, Maingueneau (1993:10) sustenta que na França, no ensino francês, é tradição associar interpretação de texto à história (filologia). O filólogo tenta conhecer o significado e a intenção de quem falava, por meio da escrita, para, como isso, conhecer o meio e a cultura onde determinados documentos nascem. Assim, o analista do discurso, como hermenêuta, tenta apreender o sentido oculto do texto. Para isso, é necessário

técnica e quem confere técnica ao trabalho do analista é a tradição escolar. Isso explica por que boa parte do tratamento de texto proposto pela AD tem sua base nessa tradição francesa.

3. Conceito de ideologia

O conceito de ideologia revela-se como ponto crucial neste trabalho. Porém, ainda hoje, o termo apresenta-se cheio de complexidade. Para tentar esclarecer alguns contornos em relação ao fenômeno ideológico, faremos uma pequena abordagem história para, enfim, chegar ao conceito sob o ponto de vista de Pêcheux (2002).

De acordo com Marilena Chauí (1981:23), o primeiro a fazer uma abordagem em relação à ideologia, foi o filósofo Destutt de Tracy (1810)⁵. Depois, Napoleão Bonaparte utilizou o termo para desclassificar os filósofos franceses, chamando-os de “abstratos, nebulosos e ideólogos”. Marx e Engels (1998) também desenvolveram o termo ideologia com o mesma carga semântica negativa de Napoleão, concebendo-a como abstração, mascaramento da realidade social, considerada, pois, como ideologia dominante, ou seja, como dominação de classe.

Na mesma linha se situa Althusser (2001:53) quando reformula o conceito de Marx (1998). Partindo dessa retomada, Althusser (íbidem) atribui ao Estado a função de detentor dos Aparelhos Repressores – ARE (exército, governos, etc.) e dos Aparelhos Ideológicos – AIE (escola, família, cultura, etc.), cuja atribuição é tenta fazer com que as classes dominadas se submetam às suas condições de exploração, seja pela repressão ou pela própria ideologia.

Althusser (2001) destaca que a ideologia adquire materialidade no interior dos aparelhos ideológicos. Assim, podemos concluir que a ideologia interpela indivíduos como sujeito. Essa instância ideológica pensada em Althusser (ídem) permitirá a Pêcheux (2002) chegar à representação do “exterior da língua”. Na reprodução das relações de produção, a instância ideológica funciona como interpelação do sujeito como sujeito ideológico, ou como assujeitamento. Ao dizer qualquer coisa, o indivíduo posiciona-se em algum lugar, classe ou grupo, na formação social.

Mesmo de forma sucinta, a definição de ideologia pode tornar latente o quanto o fenômeno ideológico pode atuar na forma de compor uma música, que é o objeto de interesse desta pesquisa. Assim, as escolhas lexical, rítmica, sintática e mesmo estilística, na composição da letra, resultam num campo bastante complexo, porque ao enunciar, o indivíduo-cantor torna-se

⁵ Em sua obra *Elements de idéologie*, 1810.

sujeito e suas escolhas fazem com que suas canções se filiem a redes sociais de significação. Nesse sentido, convém destacar o que Pêcheux (2002) diz sobre o discurso, que todo e qualquer discurso é político.

4. Formação discursiva e formação ideológica

Para entender o que vem a ser uma Formação Ideológica (de agora em diante FI), temos de pensar primeiramente que o discurso é um dos espaços onde a materialidade ideológica se realiza. A partir desse pressuposto retrabalhado por Pêcheux (2002), entende-se que a FI é formada por um conjunto complexo de representações e atitudes, as quais não são nem individuais, nem universais. No entanto, estão relacionadas, por exemplo, com os conflitos de classe. Por isso, faz-se necessário explicar que FIs diferentes podem compreender diferentes Formações discursivas (de agora em diante FD) interligadas.

Num primeiro momento, os princípios norteadores de Pêcheux (2002) concebem a FD como uma máquina autodeterminada e fechada em si mesma. Tal máquina (discursiva) funciona como um dispositivo que é capaz de agregar as formas discursivas mais gerais produzidas pelos sujeitos (ligados à história). Dessa forma, Pêcheux (idem) parte da idéia de um sistema fechado, àquilo que ele chamou a análise automática do discurso (AAD), para dar conta do que ele concebia como FD.

A tentativa do autor foi criar um dispositivo que fosse capaz de construir “sítios de identidade” (conjunto de traços discursivos) por meio da repetição de seqüências lingüísticas. Grosso modo, é a partir dessa concepção que Pêcheux (2002) vai chegar ao conceito de “exterioridade da língua”, termo de extrema importância para a AD. Após o processo de reflexão, Pêcheux vai concluir que a FD é aquilo que pode, numa FI dada, determinada pelo estado de luta de classe, determinar o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de um programa etc.).

5. O discurso na AD

Diante do exposto, Orlandi (2001) avalia que etimologicamente a palavra discurso está relacionada com a idéia de “pôr em curso”, “percurso”, isso explica o sentido deste estudo que busca as relações de sentido existentes no mundo, o entendimento das palavras que estão em movimento, não só da palavra dita, mas também dos silêncios que o próprio dizer produz. Como o próprio nome já indica, o objeto de estudo da AD é discurso, que é entendido como relação de sentido entre locutores.

6. Condição de Produção do Discurso

O termo condição de produção do discurso (de agora em diante CPD) nasceu na análise do conteúdo, da mesma forma como é praticado na psicologia social e também está ligado, indiretamente, à sociolinguística, bem como tem origem implícita no texto *Discourse Analysis*, de Harris, onde o termo condição de produção é correlato do termo “discurso”.

De acordo com Brandão (2002), a partir dessa definição de CPD surgem outras duas concepções: a definição empírica – as CPD tendem a confundir-se com a definição empírica de uma situação de enunciação –; e as definições teóricas – que aparecem na AD a partir de 1971, juntamente com a noção de formação discursiva.

Do mesmo modo, Orlandi (2007) diz que se consideramos a CPD a partir de um sentido estrito, elas podem ser entendidas como o contexto imediato, ou seja, são as circunstâncias da enunciação. Mas se pensadas num sentido amplo, as CPD são concebidas como o contexto sócio-histórico e ideológico.

7. A noção de sujeito na AD

A AD vai pôr em questão o sujeito a partir da releitura de Freud por Lacan e tomando também com referência as considerações de Althusser (2001). Neste sentido, o sujeito constitui-se pela linguagem, mas precisamente pela FD, pois nela ele adquire uma “forma” no discurso, ou como quer o autor: “forma-sujeito do discurso”. Assim o sujeito é interpelado pelos discursos.

8. Memória discursiva e interdiscurso

Os dizeres anteriores, ou seja, alguma coisa que já foi dita antes, fazem parte da memória discursiva (Pêcheux, 1999) de cada indivíduo, a que Pêcheux (idem) chama o interdiscurso, que se localiza no exterior de uma FD. O interdiscurso fornece as bases para as formulações discursivas entre as diferentes FDs, ou seja, o interdiscurso funciona como lugar e espaço de constituição dos discursos em uma relação de tensão. De acordo com Orlandi (2001), o interdiscurso é a possibilidade de memória de qualquer discurso.

O interdiscurso pode ser parafraseável para o sentido de “além”, que é exterior e anterior a uma FD, conferindo, assim, condição para elaborar os enunciados que a FD agrega no seu interior. Isso implica pensar que todos nós estamos filiados a um tipo de saber discursivo, que produz seus efeitos por meio da ideologia e do inconsciente, porém esse saber não é algo que se aprende.

Para refletirmos sobre o esquecimento, partiremos para a definição de Pêcheux (1999) que diz haver duas formas de distinguir o esquecimento do discurso, o esquecimento número dois (ordem da enunciação), que produz em nós a impressão da realidade do pensamento (ilusão referencial), ou seja, cria em nós a ilusão de que há relação direta entre pensamento-língua-mundo. E o esquecimento um (esquecimento ideológico), que traz a falsa ilusão de que somos senhores do nosso discurso, mas o que acontece é a retomada dos sentidos preexistentes.

Em suma, a origem do discurso não está em nós, os sujeitos e os sentidos transitam significando de variadas maneiras. Nesse sentido, Orlandi (2001) reflete sobre as CPD, que ela compreende como relação entre sujeito e a situação, tendo em vista que a memória também faz parte da produção do discurso, ou seja, a forma como a memória atua e faz valer é fundamental para entender a produção do discurso. Dessa forma, todos os dizeres encontram-se na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e da atualidade (formulação). E é a partir desse jogo que o sentido é apreendido.

9. A noção de sentido na AD

A partir das reflexões elencadas em relação ao sujeito, podemos entender melhor o que vem a ser o termo sentido para AD. Pêcheux vai reafirmar que os sujeitos, assim como os sentidos não são dados à priori, pois eles são constituídos nos discursos.

Com base na concepção de Pêcheux (1975: 144):

o sentido de uma palavra, expressão, proposição não existe em si mesmo (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras, expressões, proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (Pêcheux, 1975:144, grifos meus)

Para dar conta do termo, a AD reúne três regiões de conhecimento em suas articulações de regiões específicas do conhecimento, a saber: a teoria da sintaxe; a teoria da ideologia; e a teoria do discurso, que é a determinação histórica do processo de significação, tudo isso atravessado por uma teoria psicanalítica do sujeito (ORLANDI).

10. O sentido de identidade

Hall (2002) aponta que a “identidade tornou-se uma ‘festa móvel’ formada e transformada continuamente em relação às maneiras pelas quais somos representados e tratados nos sistemas culturais que nos circulam”, ou seja, o sujeito assume identidades diferentes dependendo do papel que exercem na sociedade. Bakhtin (1992) aponta ainda que:

Se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir; para viver devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da minha vida – devo ser para mim mesmo um valor ainda por vir, devo não coincidir com minha própria atualidade (Bakhtin apud Hall, 1992: 25- 33).

De acordo com Rodrigues (2007: 107) “a identidade (com maior ou menor estabilidade) constitui-se (surge em forma de negação, de afirmação, de oposição, de negociação, de ressignificação, de divisão de espaço, de reivindicação) a partir das práticas de produção dos discursos, o que implica considerar necessariamente sua filiação a espaços de discursividade (Pêcheux, 2002: 52), em sua relação direta com a memória discursiva, (Pêcheux, 1999: 56) pelo interdiscurso (Pêcheux, 1997: 163), e como um “furo”, no/do acontecimento, enquanto “um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamento e de retomadas, de conflitos de regularização. Em outras palavras, como espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contras-discursos” (idem, 56). Nesse sentido, a identidade não é algo estabilizado *ad infinitum*, mas está sujeita a movimentos políticos, culturais e ideológicos que imperam em determinados períodos históricos.

Para que seja possível atribuir ou reivindicar algum tipo de identidade para sujeitos, para grupos, para movimentos populares, para partidos políticos, é preciso que haja minimamente um espaço de discursividade (conquistado, reivindicado, disputado, cedido) e um lugar material (instável ou não) em seu aspecto espaço/temporal.

Além disso, a identidade marca certa territorialidade nos/pelos discursos, tendo como referência ou como condição um conjunto de objetos prévios, um conjunto de valores, de crenças, de rituais, de símbolos, nos/sobre os quais ela se inscreve, se rompe e se estabelece enquanto acontecimento. Quando não, o acontecimento não é absorvido pela memória, é como se nunca tivesse acontecido (Pêcheux, 1999: 50).

Rodrigues (2007) salienta ainda que a identidade do sujeito não se faz pela repetição do idêntico, mas é resultante de um processo de identificação na relação com o outro, a partir dos espaços discursivos que representam, no seu correlato, os espaços sociais. O sujeito cria sua vida a partir das relações sociais de cada época. Em suma, podemos dizer que estamos sempre inacabados, pois reformulamos nosso presente com base no passado, o qual constitui o pré-datado, e é pela memória do futuro que se define as escolhas no horizonte das possibilidades.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DOS DADOS

“não se trata de examinar um corpus como se tivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como correlato de certa posição sócio-histórica nas qual os enunciados se revelam substituíveis”. (Maingueneau, 1997a: 14)

Partindo do pressuposto acima e considerando os objetivos e as proposta deste trabalho, este capítulo é dedicado à análise dos dados, ou seja, propõe-se aqui analisar os recortes de enunciados que constituem o *corpus* naquilo que seja possível considerar sobre a discursividade inscritas nas letras de algumas músicas. A análise deste trabalho foi feita a partir de recortes de discursos, considerados aqui enunciado, o que permitiu verificar as ideologias presentes nas letras.

1. Discursos sobre o samba

A partir da seleção dos enunciados, apresentaremos uma análise dos discursos samba com base nos objetivos do trabalho. Essa discursividade marca uma peculiaridade histórica, social e cultural, pois na medida em que alguns aspectos marcados nos discursos se distanciam, outros se aproximam. Optamos por destacar os enunciados antes de cada análise para facilitar a leitura e compreensão da proposta. Cada enunciado tem entre parêntese as abreviaturas do nome do cantor e compositor e o número da música, de acordo com a seleção apresentada no Anexo I.

1.1 Discursos sobre Honestidade e Filosófico

- (1) “Onde Está a Honestidade? / Você tem palacete reluzente / Tem jóias e criados à vontade”/ sem ter nenhuma herança ou parente (NRM1)
- (2) “o mundo me condena, e ninguém tem pena/falando sempre mal do meu nome/mas a filosofia hoje me auxilia a viver indiferente assim”. (NRM2)
- (3) “Vou cantando, fingindo alegria/para a humanidade não me vê chorar” (NRM2)
- (4) “vou fingindo que sou rico pra ninguém zombar de mim” (NRM2)

Em (1), o enunciado representa, em alguma medida, um discurso moralizador das práticas sociais. É possível considerar algumas marcas no fragmento, em *Onde Está a Honestidade?*, o ponto de interrogação indaga em que lugar está a honra, considerando que ela é uma prática social manifestada pelas formas de relacionamentos social. A interrogação situa-se, de acordo com Valentim *apud* Culioli (1968), no domínio da modalidade intersujeito. Isso quer dizer que pela construção de um valor interrogativo, o sujeito enunciadador assume que não possui o conhecimento que lhe permite validar esta relação predicativa ou simula não possuir, como é o

caso do enunciado. O sentido de interrogação faz pressupor o questionamento de como sujeito adquiriu riqueza, tendo em vista que ele não tinha *nenhuma herança* ou *parente* com poder aquisitivo alto.

Considerando o enunciado em sua integralidade, o sentido de *honestidade* está ligado à questão econômica e à de classe social, pois a posse de objetos materiais *palacetes, jóias, criados* e condições materiais indicam sujeitos de poder aquisitivo social elevado, considerando as condições de produção do discurso.

Assim, inferimos que enunciadador denuncia uma atitude incorreta do co-enunciador por meio da reflexão, com base naquilo que ele julga ser decente e no que ele suscita no co-enunciador. É possível considerar que este discurso é uma crítica social e ao mesmo tempo um discurso moralizador tendo a questão de classe social, entre popular e burguesa, com entremeio. Ressalto que essa discursividade marca também a posição sujeito social do compositor e do intérprete, cuja origem é popular.

Em (2), (3) e (4), os sujeitos dos enunciados ocupam uma posição-sujeito que é, por inferência, renegada pelo mundo, ou seja, um mundo que é habitado por pessoas que não têm pena de qualquer um que vive à margem ou que confronta o modelo aceito socialmente. Pela materialidade, a posição-sujeito finge ter felicidade ou condição financeira alta para ninguém renegá-lo.

Há um conflito entre um mundo real e um mundo ideal. No mundo ideal, as relações pessoais são eternas e fraternas. Já no mundo real, a fraternidade dissipa-se quando se depara com a dimensão humana e suas contradições. Esse processo comparativo reafirma o valor do samba como produto nacional e internacional.

Partimos desse questionamento de quem pode ser julgado, renegado, ter o nome mal visto na sociedade e quem pode ser aceito, o trabalhador que “luta” por um país melhor, aquele que segue os preceitos sociais e que não serve de motivo para *ninguém* ter pena e para *ninguém* falar mal, é o sujeito ideal, pois representa a ordem, a pátria, o cidadão bem comportado, o cumpridor das regras e exigências sociais. Em contrapartida, todos que não se enquadram nesse ideal e que negam a ideologia oficial estão sujeitos ao julgamento e ao juízo de valor feito pelo discurso do poder. O julgamento social é pautado por preceitos muito bem definidos pelas classes dominantes. As ideologias dominantes são transmitidas por meio de várias instituições: escola, família, Estado, igreja, etc. (AIE), como visto no Capítulo II na reformulação do pensamento de Althusser (2001) feita por Pêcheux (2002).

Em consonância, o substantivo comum *mundo*, no sentido geral, é representando aqui como junção dos ideais da classe dominante, dos discursos oficiais e religiosos, de ordem e

progresso, da voz do povo, entendida aqui como um coletivo a serviço do Estado. Condenar é julgar, e o que está em julgamento é a posição do sujeito-enunciador que não faz parte, por sua vez, da FD da classe dominante. Assim, o sujeito condenado pelo mundo, encontra na *filosofia* (2), na *canção e no fingimento* (3) e no *fingimento de que é rico* (4) auxílio para sua indiferença. Ele nega a FD da classe privilegiada ao mesmo tempo que se submete a ela.

1.2 Discurso Político

(5) “São Paulo dá café/ Minas da leite/E a Vila Isabel dá Samba” (NRM3)

Em (5) as cidades e bairro citados são caracterizados como lugares que produzem riquezas, cada um com sua característica. Os Estados de São Paulo e Minas Gerais são referidos por causa da Política Café-com-Leite anterior à década de 1930, isso reforça a idéia do *samba* como produto nacional e internacional.

O verbo *dar* como sinônimo de produzir relaciona o lugar à sua produção. Os substantivos *café*, *leite* e *samba* são os produtos oriundos dos Estados e do bairro mencionados. Fazendo uma breve retomada história, o café e o leite foram, durante um período, produtos de imenso valor para a economia brasileira, tanto em âmbito nacional, quanto internacional. Foram produtos que geraram riqueza e viraram uma marca de sucesso na economia durante muito tempo. Nesse mesmo sentido, o *samba* vem compor um lugar de destaque e de valor concedido pelo bairro. A contradição e a ironia do enunciado estão no fato se tratar de um lugar que tem uma população com menos recursos financeiros, porém produtoras de riqueza (*samba*).

Assim como *São Paulo* e *Minas* tiveram grande importância na economia, Vila Isabel também reivindica o seu “sucesso”. É interessante perceber a agregação de valor ao bairro, pois não é o Rio de Janeiro como cidade que produz o samba e sim Vila Isabel. O trocadilho coloca o *samba* como uma riqueza nacional e internacional.

Chamo atenção a outro ponto importantíssimo neste enunciado, que é o fato de o samba promover, ao trazer questões políticas e históricas para dentro de si, relação interdiscursiva. O sujeito-compositor deixa claro que tinha conhecimentos sobre a política nacional, que esse contexto fazia parte do seu universo discursivo, ou seja, que ele não era alienado. Tal relação interdiscursiva representa a evocação explícita da memória discursiva.

1.3 Discurso Malandro e do Trabalho

(6) “eu para te fazer a vontade/tirei fora o colarinho/passei a ser malandrinho/nunca mais fui à cidade/prá gozar o teu carinho na tranqüilidade” (OSM9)

- (7) “nunca mais esta mulher me vê trabalhando/ quem vive sambando leva a vida para o lado que quer”. (NRM5)
- (8) “senhor delegado, seu auxiliar está equivocado comigo, já fui malandro, mas agora estou regenerado” (ALJM1).
- (9) “se o senhor me prender/ vai cometer a maior injustiça na Lapa/ amanhã é domingo/tenho que levar minha patroa à missa na Penha.”
- (10) “Mesmo eu sendo um cabra trapacei.....ro, não consigo ter nem pra gastar”. (NRM7)
- (11) “Por meu país amado/ Quero marchar e triunfar/ Por meu país amado/ Hei de lutar e conservar/ Meu ser, meu lar, meu sol, meu ar/ Meu Deus, meu seu, meu mar”. (OSM3).
- (12) “Quem trabalha é que tem razão/ a boemia não dá camisa a ninguém/O Bonde de São Januário leva mais um operário”. (WBAAM6)
- (13) “Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta / pois eu quero me aprumar” (NRM7)

Mattos (2005), em sua pesquisa sobre o malandro no samba, traça um perfil do que seria essa representação na sociedade. Segundo a autora, o malandro é um ser social e histórico, é um ser da linguagem. A representação do malandro nasce em dois contextos, o primeiro como resistência ao regime político e social, pois Getúlio Vargas tinha planos de submeter o samba aos interesses do Estado. Esse malandro convicto, resistente é facilmente identificado nas composições da década de 1930, como pode ser notado no enunciado (6). Nesse enunciado, a posição-sujeito assume e admite que para fazer a vontade de alguém, irá negar *o colarinho*, que está relacionado ao sentido de *camisa*, substantivo que sugere semanticamente a idéia responsabilidade, seriedade, boa conduta, etc.

O mesmo percebemos no enunciado (7), os advérbios *nunca* e *mais* marcam a revolta do sujeito ao afirmar contundentemente que não irá mais trabalhar. O uso do pronome *esta* especifica a mulher, que possivelmente é a sua esposa. Ao fazer essa afirmação, ele desconstrói dois discursos, o discurso do trabalhador e o discurso do marido, que implica também no discurso familiar padrão. A malandragem é pautada, como visto anteriormente, pela negação do discurso oficial: família, casamento, monogamia, trabalho, em detrimento da liberdade de poder escolher o que quer para si.

Num segundo momento, década de 40 mais ou menos, teremos ainda a figura do malandro, mas sobressai o “malandro regenerado”, mas ainda malandro. Isso por que Getúlio Vargas proibiu que tocassem no rádio algumas letras de música que fizessem menção ao malandro. No enunciado (8), o sujeito fala a alguém que ocupa uma posição de poder e de ordem social, o *senhor delegado*. O enunciador diz ao co-enunciador que está regenerado, utiliza-se, assim, do discurso do outro para validar a sua própria fala. Para reafirmar o caráter de mudança, ele diz reconhecer que já foi “malandro, mas que regenerou”. O advérbio *já*, ligado ao verbo no pretérito *foi*, e o advérbio *mas* constroem o sentido transformação da posição-sujeito no discurso.

É interessante lembrar que o sambista e os artistas populares, de modo geral, eram considerados errantes de acordo com o discurso oficial. O sambista como malandro representavam para a sociedade uma imagem negativa. As famílias não concordavam como o

comportamento social do malandro. As posições de artista popular e malandro produzem imagem pejorativa na sociedade, pois produzem sentidos como “instabilidade financeira”. Outro problema implícito estava no fator social e racial, porque ser negro e pobre era algo renegado pela sociedade burguesa e branca, como é até hoje. O malandro é o pobre e negro, ao contrário do boêmio que é branco e de classe social superior, porque há uma diferença crucial no Brasil em relação às posições ocupadas pelas diferentes classes sociais.

Em (9), percebemos não só o discurso político como também o discurso religioso e familiar. A posição-sujeito retoma elementos da FD oficial como, por exemplo, o substantivo *domingo*, que é considerado como um dia típico para estar com a família e ir à missa, sob o ponto de vista oficial. O enunciador chama atenção também para o fato de que ele vai à missa, mas não vai sozinho, vai com a *patroa*, ou seja, sua esposa.

E esses valores na década de 40 passaram a ser divulgados também na música, e alguns cantores para ter aceitação social, prestígio, ascensão social e até para ter sua música tocada no rádio, muitas vezes, representavam o discurso político em detrimento dos verdadeiros desejos da classe social popular. Podemos dizer que isso é, de certa forma, um apagamento do conflito de classe.

Ainda no enunciado (9), no senso comum, a expressão *patroa*, no fio do discurso do sujeito, pode ser entendida, entre outras coisas, com sentido positivo, ou seja, “aquela que manda”. Ao nomear sua esposa como *patroa*, a posição-sujeito, estrategicamente, concede um falso poder ao seu co-enunciador. Essa estratégia serve para amenizar os efeitos de sentido decorrentes da posição desempenhada pela esposa, ou seja, ela tem a falsa sensação de dominar a situação, mas não pensa e não tem consciência da de que é dominada, e isso gera, de certa forma, o apagamento dos conflitos.

Dessa forma, então, percebe-se, no discurso do malandro, a produção da ironia como estratégia de mudança, porque o malandro ocupa uma posição social, cuja função é se relacionar criticamente com a ideologia oficial e ao mesmo tempo negá-la. Porém, quando ocupa a posição de regenerado, ele transita neste espaço entre o povo, negro-proletário, e o discurso oficial, entre o discurso oficial e popular. Ele é a voz crítica do samba, que representa uma identidade coletiva do negro-proletariado, mas também é a voz comum do sujeito que exalta o direito e dever do cidadão.

No enunciado (10), o adjetivo axiológico *trapaceiro* implica uma série de significados⁶, dentre os quais, elegemos “homem de má-fé”. Essa posição-sujeito infere que o enunciador ganha a vida de forma desonesta. E mais uma vez o que está em causa é o discurso moralizador das práticas sociais, opondo ser honesto igual a trabalhador *versus* ser desonesto igual a ser malandro. No mesmo enunciado, em *mesmo eu sendo*, o sujeito reconhece sua posição, sua constituição enquanto sujeito-malandro, mas se questiona sobre sua posição financeira. O fator financeiro, a busca pelo ter, concepções que fazem parte de uma sociedade burguesa e capitalista, são necessidades reais do sujeito e por isso ele tem de mudar de discurso e conduta.

Nas materialidades acima, o que prevalece é o pensamento dominante da época. Em muitas letras encontramos o malandro regenerado e em outras, percebemos, também, a própria louvação ao trabalho como parte do engrandecimento pessoal e coletivo, seguindo a idéia de uma nação em prol do trabalho pregada por presidente Getúlio Vargas. Assim, o sujeito agrega a si os desejos da classe dominante e confirmar esse discurso em seu dizer. No enunciado (11), a posição-sujeito reafirmar, por meio dos substantivos, verbos e pronomes pessoais, três discursos: o militar (*marchar, triunfar, lutar, conservar*); político (estado como *ser, lar, sol, ar*); e o religioso (*meu Deus, meu seu, meu mar*).

Considerando as “condições de produção do discurso” (Pêcheux, 2002), ou seja, a situação imediata da interlocução, o contexto sócio-histórico das relações entre dominado e dominante, o compositor popular incorpora ao seu discurso o discurso oficial a partir da posição social ocupada por ele. Isso não quer dizer que incorporar o discurso do dominador irá apagar o discurso do dominado. É importante retomar Pêcheux (*idem*) quando o autor diz que as palavras sempre retiram seus sentidos do lugar social que ocupa aquele que fala. A apropriação do discurso do outro não abole nunca o lugar social (*idem*, 1969). O sujeito rompe com as questões sociais e adere à ideologia de dominação, mas ele fala do seu lugar de origem, mesmo usando o discurso do dominador.

Nesse sentido, as desigualdades e as diferenças são apagadas, fazendo com que todos sejam nivelados. Essa reprodução da fala do “outro” pode ser vista, em muitos contextos, como alienação. Desse ponto de vista, podemos considerar também alguns discursos do malandro regenerado com um discurso alienado.

No enunciado (12), partindo de duas marcas lingüísticas: o verbo *dar* e o substantivo comum *camisa*. Dizer que o *trabalhar dá* (concede) *camisa* a alguém, é o mesmo que dizer que o trabalho “dignifica o homem”, chavão popular (interdiscurso). A *camisa* representa o modelo de

⁶ De acordo com o Dicionário Priberam. In: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=trapaceiro>. Acessado em abril 2010.

responsabilidade e seriedade, o homem que veste a *camisa* é, ao mesmo tempo, o homem que sai de casa todos os dias para trabalhar, que sustenta a família e que tem bom comportamento social. Revertendo a lógica da frase, encontramos que o substantivo *trabalho* (com todas as relações sociais implicadas, do ponto de vista da ideologia dominante) *dá camisa*, e a *boemia* não.

Ainda em (12), inferimos que dizer isso significa não dizer que a situação descrita é fatigante e repetitiva, que todos fazem, todo dia, a mesma coisa, e também que mais um *operário* se rendeu ao sistema. “O não dizer pode ter a natureza do implícito tratado”. (ORLANDI, 2001: 264).

Nos enunciados (12) e (13), temos o discurso operário, em que o enunciador se coloca numa posição pautada pela *razão*, podemos inferir que a *boemia* é regulada pela *emoção*, e agir pela *emoção* não é correto, pois contraria, por exemplo, o discurso militar. Essas são as idéias transportadas do Estado Novo, ou seja, *trabalho* e a *boemia* são campos opostos, fazem parte de FDs diferentes.

1.4 Discurso Étnico-Racial

(14) “Você vem dum palacete/eu nasci num barracão/meu samba vai dizer a ela/que coração não tem cor” OSM11

(15) “Se eu fosse homem branco/ Ou por outra mulatinho/ Talvez eu tivesse sorte/ De gozar os teus carinhos”. (ISM20)

No enunciado (14), o sujeito faz uma comparação entre a sua condição social e a condição social da pessoa a quem ele se dirige. O “eu e o “tu” são representados pelas dêixis pessoais *você* e *eu*, que pelo contexto são de classes sociais diferentes. *Você*, por inferência, tem condição financeira superior ao *eu*, pois o co-enunciador foi criado(a) num *palacete*, palácio pequeno, termo comum para se referir às pessoas que nasceram em famílias ricas. Já o sujeito-enunciador é de origem humilde, pois o enunciado indica que ele nasceu num *barracão*, que é o contrário do termo anterior. Isso reafirma o conflito de classe e a questão racial também presente na materialidade.

Porém, há um elemento que pode unir estas duas classes, que pode fazer com que a luta de classe e o conflito racial não sejam mais barreira para um possível relacionamento. Nesse sentido, temos o substantivo *samba* como porta-voz da igualdade social. O pronome demonstrativo *meu* define a origem do gênero, o pronome está relacionado ao sujeito. Retomamos assim o que foi abordado no Capítulo I, que o samba nasceu nos bairros marginalizados, nas classes menos favorecidas e tornou-se popular por meio do advento do rádio. Com isso, o sujeito-compositor pôde reivindicar seus espaços na sociedade e amenizar as lutas de classe e, até mesmo, o racismo. No Brasil ser negro está relacionado diretamente à questão social

e principalmente à étnica. E, em muitos casos, infelizmente, ser negro é sinônimo pejorativo de pobreza.

Dessa forma, em (15), o sujeito queixa-se de ter uma situação social desprestigiada, pois muitas mulheres negras sonham em casar com homens brancos e ricos, mas o contrário não acontece, porque há arraigado um grande racismo, e o negro proletário não é o “príncipe encantado” que habita o imaginário de algumas mulheres como o branco (europeu). Porém, ao usar mulatinho, ao invés de negro, ele não assegura ser branco, porém não assume que é negro. Isso representa uma forma de romper com a barreira social imposta em parte pelo racismo.

1.5 Discurso Identitário e Sambista

(16) “Vou voltar ao meu bairro novamente/ onde a gente é feliz/mais humana/mas não posso esquecer Copacabana” (OSM2)

(17) “Quem nasce lá na Vila/ Nem sequer vacila/Ao abraçar o samba”. (NRM3)

(18) “Batuque é um privilégio/Ninguém aprende samba no colégio”. (NRM12)

(19) “Quem samba tem alegria/ Minha gente era triste amargurada/ inventou a batucada/ para deixar de padecer” (OSM8)

Em (16), o retorno ao bairro representa a volta à condição social primeira do enunciador, que é, inferida pelo enunciado, condição menos favorável socialmente. Ele voltará às origens que para ele é sinônimo de felicidade e humanidade, recuperamos esta informação pelo operador da argumentação representado pelo advérbio *novamente*. O conector reforça o sentido do verbo *voltar*, dando, assim, ênfase ao caráter conflituoso recorrente na materialidade discursiva. Podemos dizer, então, que esse advérbio tem responsabilidade argumentativa no enunciado, pois modifica o sentido do verbo ao mesmo tempo que marca posição argumentativa.

O pronome *meu* marca a origem de pertencimento do sujeito, está implícito que ele não pertence ao outro espaço (*Copacabana*). A dêixis espacial *Onde* está semanticamente ligada ao juízo de valor que o enunciador faz do lugar citado, o advérbio especifica e orienta o lugar de *gente feliz e mais humana*, serve como operador que separa as pessoas do *bairro* e as pessoas de *Copacabana*.

Olhemos também para o verbo *ser*. Linguisticamente, este verbo apresenta um aspecto permanente e existencial em algumas frases, geralmente ocorre com sentido absoluto. Ele liga a expressão *a gente* ao adjetivo axiológico *feliz*. Semanticamente, o verbo *ser* apresenta características de permanência e continuidade. Pode ser facilmente parafraseável para o sentido “apesar de qualquer circunstância, a gente de lá é feliz, mais humana”, confirmando, dessa forma, o caráter contínuo e permanente que a expressão verbal empresta ao enunciado. O sujeito desse enunciado, *a gente*, faz parte de uma FD do morro, do bairro popular, de sambistas e negros proletários.

Os adjetivos axiológicos *feliz* e *mais humana* representam o juízo de valor que o enunciador faz de si e do seu povo, da sua FD. Assim, inferimos, que o sujeito, ao ter sucesso socialmente, entra em conflito com sua nova realidade, estabelece relação conflituosa com sua FD. A frase tem sentido absoluto. Há um discurso marcado pelo *mas* que indica que o sujeito deveria esquecer o lugar onde não foi feliz e nem tinha humanidade, mas, mesmo decepcionado, ele não vai esquecer *Copacabana*. A partícula adversativa é parte fundamental na reafirmação do conflito discursivo. *Copacabana* está ligada ao juízo de valor que o enunciador faz do bairro, está relacionado às crenças e aos valores do enunciador, faz parte do seu “discurso”, do seu interdiscurso. O *mas* marca o interdiscurso, aquilo que está lá em algum lugar, que já foi dito e aceito como valor. E, nesse sentido, o conflito está entre a felicidade e a condição financeira. Porém, o sujeito opta pelo que ele entende/sente por felicidade.

Dessa forma, a felicidade para o enunciador está ligada à idéia de retornar ao bairro onde ele tem suas raízes. Pela materialidade, podemos inferir que ser *feliz* está diretamente ligado à própria identidade do sujeito-enunciador, que depois de ter ascensão social, vive em conflito entre o *status* e ao seu conceito de felicidade.

Nesse sentido, em *a gente é feliz*, retomamos a noção de “paráfrase” (Fush e Orlandi) e ressaltamos que a expressão, relacionada ao bairro desfavorecido, reformula outro sentido já conhecido do senso comum: “sou pobre, mas sou feliz”, retoma e confirma o dizer popular de algumas camadas desfavorecidas do Brasil. E o sentido de felicidade, embora seja distinto para as classes sociais, para culturas diferentes, representa, no geral, relação de contrato entre duas pessoas, que afetadas por sentidos, por exemplo, resolvem viver juntas e compartilhar suas vidas. Daí, a felicidade significa uma estabilidade no relacionamento. Assim, podemos dizer, que a felicidade é, em maior ou menor grau, a representação das necessidades afetivas e materiais do outro.

Nesse mesmo enunciado, o verbo *esquecer* representa o “já dito” (Pêcheux), gera, de certa forma, uma ordem implícita no enunciador. Essa vontade de ascender socialmente, de estar incluído no sistema burguês, ecoa como uma voz para o sujeito. Ao mesmo tempo em que nega *Copacabana*, ele a resgata como ideal, mesmo sabendo que sua felicidade não está lá. Porém para se viver lá, ele terá de aprender a lidar com a tristeza e com o lado desumano, e pela materialidade lingüística, entendemos que o sujeito está disposto a passar por este processo de negação e conflito.

Em (17), inferimos que as pessoas que vivem *na Vila* pertencem ao ambiente que é formado, sobretudo, pela classe desfavorecida negro-proletária. Analisando as marcas linguísticas

do enunciado, percebemos que o verbo *vacilar* possui vários significados⁷, dentre eles, o de “não estar firme”. No enunciado, o sujeito afirma que a pessoa que nasce/tem origem *na Vila* assume o samba, sem hesitar, com firmeza.

Analisando a marca linguística *nem sequer* percebemos o valor negativo que a expressão dá ao enunciado. *Sequer* é sinônimo de *ao menos*, sozinho na frase, sem a anteposição da partícula *nem* teria seu sentido positivo. Porém, a posição-sujeito quer frisar a idéia de negação do verbo *vacilar*. Isso implica entender que as pessoas que nascem *na Vila* estão firmes quando *abraçam* o samba. Em muitos casos, o advérbio *sequer* aparece sozinho na fala ou na escrita com sentido diferente da norma padrão gramatical. Porém, sem acompanhamento da partícula negativa, ele agrega valor positivo à frase, mudando substancialmente o sentido do enunciado. É comum perceber nas falas cotidianas, no meio jornalístico e, até mesmo, na literatura, o uso positivo do advérbio em frases que teriam de ter sentido negativo. Sem fazer juízo de valor, classificar o uso como certo ou errado, gostaria apenas de ressaltar que o compositor da música fez uma escolha com base na gramática normativa, o que infere que o mesmo possui conhecimentos sobre a língua culta, tal conhecimento faz parte do seu interdiscurso. Isso deixa implícito que o sujeito-cantor tem domínio também da língua em várias instâncias, pois não só fez o emprego gramatical normativo, como também criou um jogo irônico de rimas entre *Vila* e *vacila*, negando, claro, tal prática às pessoas que são de lá.

De acordo com o *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*⁸, o verbo *abraçar* é um verbo recíproco, porque “exprime ação realizada e sofrida por duas pessoas ou mais pessoas de modo mútuo: *os dois se beijaram; esbofeteamo-nos no restaurante, agarraram-se um ao outro*”. Porém, o sentido atribuído ao verbo nessa sentença agrega o valor citado acima, mas também se relaciona com o ato de tomar algo como causa, no sentido de “crença”, “adoção”, “seguimento”, que é o que o sujeito expressa como idéia. Dai podemos pressupor que quem não é da *Vila* não tem o samba como causa e pode *vacilar*. Inferimos que o *samba*, como representação de uma classe desprestigiada, pode não ser aceito por todos e, mais ainda, as pessoas podem até apreciar a música, mas não assumem que gostam por ser tratar de algo relacionado ao negro-proletariado, à FD marginalizada, pois o que está em voga é a condição social do sujeito cantor. Em suma, assumir o *samba* é uma posição ideológico e também identitária.

⁷ De acordo com o Dicionário Priberam. In: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=trapaceiro>. Acessado em abril 2010.

⁸ Houaiss, Antônio. 2002. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. V. 1.2. São Paulo: Editora Objetiva Ltda.

A esse respeito também, Mario de Andrade (1972: 7), no ensaio sobre música⁹ diz, na altura que: “A música popular brasileira é a mais completa, mas totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”. A raça para o ensaísta está relacionada à origem afrodescendente do povo brasileiro.

Em (18), podemos fazer referência a dois tipos de conhecimento relacionados à música: o formal e o informal. O primeiro está diretamente ligado aos meios acadêmicos, à escola, aos espaços sociais de prestígio, à música erudita, etc. Nessa concepção, o foco está no intérprete e na performance, pois grande parte dos cantores eruditos é estudioso das teorias musicais, ou seja, estuda para aperfeiçoar sua prática. E a partir deste conhecimento, que também faz parte do discurso científico, que os critérios de bom e ruim são determinados.

O segundo conhecimento, popular, nasce no seio do povo, da criatividade e do desejo de fazer algo que possa representar seu discurso oprimido. Nesse sentido, temos a música popular, embora seja escrita, tenha autoria, nem sempre, na maioria dos casos, o cantor popular é um estudioso da partitura. É um gênero mais acessível ao povo e encontrou nos meios de comunicação de massa seus espaços de divulgação e reconhecimento. É muito comum perceber certos preconceitos com o que vem do povo.

Diante do exposto, no enunciado (18), temos a afirmação de que o *batuque* (som do *samba*) é considerado como *privilegio*, ou seja, não são todas as pessoas que têm este dom. Mesmo estudando na melhor escola, se não tiver este “dom”, nunca irá se tornar um bom sambista. O que está em contraste é o discurso acadêmico e o discurso popular. O sujeito enfatiza o fato do *samba* ser “uma vantagem ou um direito concedido a alguém”. Nesse sentido, o *samba* é um bem que poucos têm acesso.

O sujeito nega que este privilégio possa ser aprendido na *escola*, pois o dom extrapola até mesmo este espaço, e reafirmar o caráter popular do gênero, da origem do termo, da representação dos excluídos no *samba*. A ideologia popular é reafirmada pela negação da ideologia científica. Nesse sentido, inverte-se a lógica do pensamento padrão de que só o que é aprendido na escola é que pode ser considerado como bom. O *samba* pode ser interpretado como resposta social das classes menos favorecidas à classe dominante, pois no bairros pobres o acesso à cultura muito vezes é negado. A cultura erudita não permeia os espaços populares. Há barreira e uma série de discriminação em relação ao popular, não pela música em si, mas também por causa do contexto de produção de determinado gênero e pela idéia social que certos discursos trazem.

⁹ ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo, Vila Rica, Brasília: INL, 1972. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acessado em: 25 março, 2010.

Em suma, de um lado há a ideologia dominante que nega espaço para o popular, de outro há a ideologia popular que reivindica espaços dentro da sociedade e dentro da ideologia dominante.

Já no enunciado (19), podemos destacar o estado de espírito do sambista e o valor que ele atribui à sua gente. O pronome indefinido *quem* pode ser preenchido pelas pessoas que dançam, por inferência, todos que sambam têm alegria. Mas, a dêixis pessoal *Minha* e a expressão *gente* definem no enunciado quem são essas pessoas. O sujeito define dois tempos no enunciado, um tempo presente, verbo presente *tem*, de pessoas alegres e um tempo passado, pretérito imperfeito *era*, de pessoas *tristes* e *amarguradas*. Porém, depois da invenção do *samba*, a gente do passado deixou de *padecer*.

O verbo *padecer* pode ser entendido nessa materialidade como sinônimo de ser vítima. O samba mais uma vez aparece como elemento cultural relacionado à ascensão social. O povo que era *triste* e *amargurado*, porque era vítima, excluído do sistema, passa a ter voz e representação social por meio de sua cultura, passa a ser enxergado e valorizado, isso pode ser entendido como uma espécie de inserção cultural e de valorização da identidade local.

1.6 Discurso Religioso

(20) “Quem samba tem alegria/ Minha gente era triste amargurada/ inventou a batucada/ para deixar de padecer”. (OSM8)

(21) “Pra que Deus nunca deixe de olhar/ por nós da malandragem e pelo morro da Favela” (SM16)

De acordo com Orlandi (1996:260), a “condição para que as marcas caracterizem o discurso religioso é que elas sejam referidas às suas propriedades”. Isso quer dizer que outros discursos podem trazer as marcas do discurso religioso. No enunciado (20), partimos para o sentido do verbo *jurar*, o sentido do juramento só tem valor se for no Cristianismo, mais necessariamente no catolicismo, inferência recuperada pela expressão *imagem da Santa Cruz do Redentor*, isso destaca o forte laço católico do sujeito. A relação com o sagrado se faz, na ordem espiritual, pelos mediadores, no caso *A Santa Cruz do Redentor*.

Na materialidade (21), o sujeito-malandro nega todos os ideais da classe dominante, mas não altera o estatuto jurídico do locutor no discurso religioso. Ele “suplica” a *Deus* que sempre olhe por todos da favela, o malandro nega a formação discursiva dominante, mas se insere na mesma FD quando apela à Deus que cuide de sua gente. O sujeito assume a qualidade do homem que tem fé. De acordo com Orlandi (2001: 247) “os homens para serem ouvidos por Deus, se submetem às regras: eles devem ser bons, puros, devem ter mérito, fé, etc.”. Deus (Sujeito) salva e os homens (sujeito) pedem benção.

Orlandi (2001: 250) salienta que a fé resolve esta problemática, pois a fé é a salvação do espírito e da alma. “A fé é uma graça recebida de Deus pelo homem” (ibidem). É a fé que distingui os fieis dos não fieis, por isso o malandro pode ser considerado um fiel se tiver fé. Diante disso, recuperamos a paráfrase bíblica “a fé remove montanha” para explicar que o conta para o cristão, no fim das contas, é o tamanho da fé.

1.7 Discurso Amoroso

(22) “E disse ao peito não ames/ Que o teu amor não te quer/”. (OSM14)

(23) “Quando eu te vejo,/ Penso em amor,/ Trazes num sorriso,/ Sempre aberto em flor/” (FAM21)

(24) “Não vá, bom Deus, julgar/ Que a guerra que estou falando/ É onde estão se encontrando/ Tanques, fuzis e canhões./ Refiro-me à grande luta/ Em que a humanidade,/ Em busca da felicidade/ Combate pior que leões./ Aonde a Dona Divergência,/ Com o seu archote,/ Espalha os raios da morte,/ A destruir os casais./ E eu, combatente atingido,/ Sou qual um país vencido,/ Que não se organiza mais.” (LRCMM23)

Neste discurso, há uma inversão total ao que foi dito em relação ao discurso do malandro e de identidade, por exemplo. A mulher nesse primeiro momento é idealizada, o amor é algo sublime com nos discursos literários da época do romantismo brasileiro. Os valores salientados aqui são os valores da classe dominante, as idéias apresentadas nos enunciados são a reconfiguração da ideologia oficial. O que é consagrado como padrão irá permear o universo do sambista, reproduzindo não só os valores oficiais, como também cristão-burguês. O sujeito-cantor rompe com as questões sociais oriundas do seu contexto sócio-histórico, com os valores de classe e passa a reproduzir os dizeres da ideologia dominante. Como uma espécie de apagamento social, onde todos são iguais, ou melhor, onde todos são nivelados a partir do mesmo princípio, que é o princípio padrão da sociedade, como visto também no discurso do trabalhador.

O amor é um sentimento individual, mas que passa a ser universal, porque o discurso da cultura dominante é incorporado por todos que “amam”. Amar é *sonho*, pode ser algo que faz parte da abstração, inatingível, e *encanto*, graça, é um dom divino. O amor é um sentimento que está relacionado a coisas boas e mais concretas também como inferido pelos substantivos *sorriso*, *flor*, que também são temas já recorrentes não só em letras de música romântica, como também em poemas e no próprio discurso do sujeito que ama, por isso considerados clichês, por conta do uso abusivo de tais termos.

Há também o predomínio do sentido de lamento, do fatalismo como pôde ser constatado no enunciado (22). O sujeito não se sente digno do amor, sente-se como um fracassado, que não foi “abençoado” pelo amor. Há uma sublimação intensa do amor e a absorção dos preceitos religiosos, que relacionam as pessoas que amam a figuras pessimistas e, ao mesmo tempo, conformadas. O sujeito do enunciado encontra-se totalmente desiludido com o amor.

No enunciado (24), o sujeito relaciona o fim do seu relacionamento amoroso com parte de um julgamento feito por uma autoridade que ele classifica como *Dona Divergência*. Ele apela a *Deus* que seja seu interlocutor nesta *luta*, que interceda pelo bem da humanidade, ele deixa de ser o sujeito para ser tornar a própria *humanidade* que busca por *felicidade*. O sujeito apela pelo fatalismo total, coloca-se no meio de uma guerra perdida, sendo ele o combatente ferido, onde não há mais esperança para reatar este amor destruído. O que prevalece neste discurso é a figura fatalista, que não detém mais o controle de si mesmo, e pede ajuda à Deus. Dessa forma, o sujeito resgata os valores morais e a ideologia cristã-burguesa. (Mattos, 2005).

1.8 Discurso sobre a mulher

(25) “Nunca vi fazer tanta exigência, nem fazer o que você me faz/Você não sabe o que é consciência, nem vê que eu sou um pobre rapaz/ Você só pensa em luxo e riqueza, tudo o que você vê, você quer/ Ai, meu Deus, que saudade da Amélia, aquilo sim é que era mulher” (FMA2)

(26) “Ó, mulata assanhada/ Que passa com graça/ Fazendo pirraça/Fingindo inocente/Tirando o sossego da gente!”. (AAM10)

Em (25), levantamos a hipótese da construção de dois perfis de mulher desta época, uma representada pela dêixis pessoal *você* e a outra pelo substantivo próprio *Amélia*. A primeira mulher é mais independente, rompe com o modelo social e de subserviência imposto pela sociedade da época, apresenta características como vaidade e ambição, tem preocupação com o seu próprio bem-estar. Essa mulher busca ter prazer e luxo. Isso faz com que ela seja mais consciente e reivindique o equilíbrio do lar. Ela ocupa outro lugar, fala de outra posição, que não é a mesma ocupada pela segunda mulher.

A *Amélia* representa a pureza, o exemplo familiar, fidelidade ao marido, submissão, cumpridora das tarefas do lar e que abre mão do seu bem-estar em detrimento da família. Essa é uma figura mais santificada e coagida pelo controle social. Quando o sujeito evoca o nome de *Deus*, ele recupera a força da instituição religiosa, como recurso de resgatar o lugar social da mulher. E há também uma intertextualidade nesta letra, pois a música *Amélia* foi feita em homenagem a todas as mulheres que se submetiam às regras sociais. O sujeito do enunciado diz sentir saudade da “mulher de verdade”, aquela que não reclamava e que não gerava nenhum conflito. Esse modelo de mulher faz parte do discurso hegemônico e moralizador. É possível inferir que a *Amélia* é de uma população com menos recursos financeiros, pois passa mais tempo em casa, a fazer as coisas do lar, não tem empregada, luxos, ao passo que a outra já demonstra maior liberdade financeira, o que representa também sua liberdade como mulher.

Outra mulher também presente nas letras de samba é a mulata. No enunciado (26), o adjetivo axiológico *assanhada* representa a imagem estereotipada que o sujeito e a sociedade fazem da mulher mulata, que é aquela que excita a sanha alheia, ou seja, ela é a provocadora, como a Eva do discurso bíblico (interdiscurso da primeira mulher). O sujeito constrói toda a idéia dessa mulher em torno do discurso do pecado, nessas condições de produção: *passa com graça, faz pirraça, finge inocente* (como uma cobra), *tira o sossego da gente*, a mulher representa a figura do fruto proibido.

Como fruto proibido, ela é renegada pelo discurso religioso e por todos os discursos moralizantes. Ela já nasce pecadora porque ser mulata independe de sua vontade, mas pela cor e forma de ser, muitas vezes, ela representa um estereótipo social, ocupa uma posição mesmo sem querer. Em síntese, é a imagem negativa construída da mulher brasileira. Nessa época o negro ainda não tinha uma participação expressiva na sociedade e verifica-se um pouco ainda de preconceito e estigma social em relação aos negros. Mas há de um lado o preconceito e de outro, seguindo os preceitos da modernização, a valorização da figura “negra” como tipicamente brasileira. A mulata é valorizada e ao mesmo tempo renegada.

2. Discursos: letras de fado

Como no samba, a partir da seleção dos enunciados, apresentaremos uma análise dos discursos fado com base nos objetivos do trabalho. Optamos por destacar os enunciados antes de cada análise para facilitar a leitura e compreensão da proposta. Cada enunciado tem entre parêntese as abreviaturas do nome do cantor e/ou compositor e o número da música, de acordo com a seleção apresentada no Anexo I.

2.1 Discurso Identitário

(1) “Esses becos e travessas/ não são p’ra essas senhoras finas/ Alfama é das cantadeiras/Das costureiras/e das varinas e mas o bairro de mais fama/mais fadista mais marujo/é a linda e velha Alfama”.

Em (1), os adjetivos axiológicos *Becos* e *travessas* representam o juízo de valor que o sujeito-enunciador faz do seu lugar de origem. *Alfama* é um bairro popular e histórico de Lisboa, que no início do século XX, por exemplo, com o grande crescimento da imigração, recebeu camponeses e assalariados rurais que se fixaram no bairro à procura de moradia e trabalho, ocupando, dessa forma, cargos (menos qualificados) nas indústrias locais. Assim, a cidade que, séculos antes, tinha ares aristocráticos perdeu seu espaço burguês para o fluxo migratório e parte da população era ocupada por *cantadeiras, costureiras, varinhas e marujos*, ou seja, por pessoas que se identificam nas categorias relacionadas às classes menos favorecidas. Nesse enunciado, no discurso de identidade, é possível constatar os sentidos atribuídos ao bairro. A posição-sujeito

afirma o caráter popular do *Alfama* e sua forte relação com o fado, numa tentativa de expressar o valor desta tradição que, segundo ele, advém dos marujos: *mais fadista e mais marujo*. Isso implica pensar que as duas coisas se complementam, pois ser *marujo* (representação coletiva) pode ser visto nessa materialidade como sinônimo *fadista*. O efeito de sentido que o adjetivo axiológico *linda* cria no enunciado é o de exaltação do bairro dos imigrantes, atrelando o conceito beleza às raízes identitárias, o belo para a posição-sujeito é relacionado às suas raízes.

Alfama faz parte de uma FD de pessoas que não têm poder aquisitivo alto. Os moradores do bairro ocupam posição trabalhista com pouca qualificação, como confirma os adjetivos axiológicos referidos. *Alfama não é para as senhoras finas*. Por quê? O adjetivo axiológico *fina* não faz parte da FD das pessoas que moram no bairro. Então as *senhoras finas* são interpeladas como sujeito de outra formação discursiva, sendo assim há um reconhecimento mútuo sobre suas posições com base na visão do sujeito enunciador, o que chamaremos aqui, de acordo com Pêcheux (1975) de “formação imaginária”, que é a imagem que a posição-sujeito faz do seu próprio lugar e do lugar do outro. Somente as pessoas que fazem parte de classes mais favorecidas podem ser consideradas *finas*. Essa idéia de refinamento está relacionada aos espaços que elas podem ocupar como a escola, por exemplo, onde são ensinadas as formas de refinamento social.

Os termos *fina* e *varina* apresentam-se, na materialidade lingüística, como sentidos opostos, marcando, dessa forma, a “formação imaginária”. Podemos inferir que as pessoas não finas (as mulheres), não têm acesso à cultura e nem à educação da mesma forma que as *finas*, e que permeiam e ocupam os espaços renegados e excluídos da sociedade. A palavra *varina* produz vários efeitos de sentido, pois está relacionado às mulheres “grosseiras” e de “má educação”. O discurso de identidade está justamente na reafirmação das posições ocupadas pelo povo. Assim, a posição-sujeito, interpelada pelo seu discurso, pode ser considerada como representante do seu povo. A exaltação da beleza de *Alfama*, por inferência, não está relacionada às relações sofisticadas da sociedade.

2.2 Discurso da Mulher

- (2) “Os homens não dão valor/ ao verdadeiro carinho/mas ai deles se o amor/deixasse de ser ceguinho”. (BCM25)
- (3) “finjo que estou indisposta/começo a ralha contigo/ e tu não me dás resposta/ e põe-tes a brincar comigo/” (BCM25)
- (4) “Ouço um andar apressado/logo meu coração arde/ Mas é o vizinho do lado/ que também chega tarde” (BCM25)
- (5) “É numa rua bizarra/A casa da mariquinhas/Tem na sala uma guitarra/E janelas com tabuinhas”.

Em (2), a posição-sujeito do enunciado é de uma mulher casada. A inferência traduz-se pelo discurso de aceitação reproduzida pela FD religiosa. Esse enunciado produz um “apagamento” dos direitos da mulher. Assim, ao colocar-se como aquela que espera o marido toda noite, o sujeito mascara toda sua raiva e revolta, deixando aflorar o sentimento de perdão e aceitação. O termo *carinho* revela-se como a representação do apagamento da realidade. Essa posição-sujeito mostra que ela está regulada pelas forças dogmáticas, suas estratégias nos enunciados têm como objetivos evitar o conflito matrimonial e permanecer na mesma posição de submissão.

Ainda em (2), no senso comum *os homens não dão valor ao verdadeiro carinho*, inferimos entre outras leituras, que existe o *verdadeiro carinho* e o falso carinho. O verdadeiro é um sentimento fraterno e cristão doado por determinadas mulheres que ocupam uma posição social de esposa, de acordo com o discurso tradicional e com os preceitos burgueses. Ser esposa implica nesta materialidade ser a “cuidadora” e também “omissa”. O falso carinho é doado por mulheres que ocupam outra posição social, a amante, por exemplo.

No discurso moralizador das práticas sociais, o *homem não tem dimensão do valor da mulher*, o sujeito “troca” os cuidados da esposa pela boemia e por todas as implicações que a vida boêmia possa vir a ter: mulheres (de outra formação discursiva), amigos, bebidas, falta de compromisso, desvio de valor e conduta moral. Porém, a mulher *carinhosa*, absorvida pelos dogmas religiosos, transfigura-se numa figura passiva, tolerante e conformada para poder preservar seu casamento e manter a ordem social. Mas é moralista quando afirma que ele não vê o seu valor. Isso implicar entender que há uma disputa entre ela, dona do carinho verdadeiro, e a outra, do falso carinho.

No enunciado (3), a mulher passa a noite acordada à espera do marido, quando ele chega, ela finge estar indisposta, usa o discurso da dor de cabeça como parte de um jogo para que ele a perceba ou para que a deixe em paz. Mas o marido brinca com a situação, ironizando o discurso moralizador.

Em (4), o fado retrata um comportamento social tanto do homem quanto da mulher e não é uma prática social relacionada aos bairros de pessoas mais humildes, faz parte de uma FD muito mais complexa que envolve as questões dos direitos das mulheres, que foram criadas dentro de uma estrutura burguesa, machista e religiosa, que concede liberdade e absorção das “culpas” masculinas, ao mesmo tempo que posiciona a mulher numa formação ideológica de submissão e aceitação. Se ela confunde os passos do marido com os passos do vizinho, é porque esta prática é quase que aceitável, mas pautada no discurso do fingimento.

Analisando as condições de produção do discurso, inferimos que as pessoas que fazem parte da FD boêmia rompem, em parte, com a ideologia dominante e separam a vida matrimonial

da diversão, o amor da paixão, etc. O boêmio toma para si o controle da situação, ao passo que a mulher, posição passiva, entrega-se absolutamente sua vida ao marido, pois coagida pelo sistema opressor, ela tem de assumir os dogmas religiosos e perdoar qualquer falha ou desvio de conduta masculina. Retomando a paráfrase bíblica da mulher, ela pode ser comparada à Maria mãe de Deus. A contradição desta materialidade lingüística está no papel que os dois, marido e mulher, ocupam nas diferentes FDs.

Em contrapartida, na materialidade (5), temos a descrição do discurso *A casa da mariquinha*, que apresenta uma mulher específica, *a Mariquinha*, que é totalmente diferente da posição referida nas outras materialidades, ela ocupa um lugar marginalizado, ela inverte os valores pregados pelo discurso oficial, moral e religioso, por isso ela não é aceita socialmente. A partir de algumas materialidades lingüísticas, temos que a dêixis espacial *sala*, composta por um substantivo *guitarra*, que representa, semanticamente, para a época, relação da dona do instrumento com o universo exótico e popular. Os homens, boêmios, fadistas tocavam *guitarra* que era o símbolo máximo da canção popular e vulgar. Se para os homens, tocar esse instrumento era algo pejorativo, para a mulher esta prática era ainda pior. As mulheres finas, educadas, iam à escola para aprender piano, aula de canto clássico, isso fazia parte da educação feminina. E tocar fado e guitarra marca uma posição inferiorizada das mulheres de classe não prestigiada. Outro aspecto percebido no discurso, era a adjetivação da rua onde a casa dela era localizada, *é numa rua bizarra*, outra marca lingüística que mostra que ela fazia parte de um FD inferior. E que, por inferência também, morava em um baixo de pessoas menos favorecidas, pois o adjetivo axiológico não pode ser “emprestado” para as casas dos bairros mais ricos.

2.3 Discurso Fadista

(5) “Fidalgos, boêmios, artistas/e toreiros elegantes/tinham por suas amantes/as cantadeiras bairristas/nesse tempo de fadista/E do saio sagrado/penhor bem tradicional/dois filhos de Portugal/a guitarra mais o fado”. (AMM28)

(6) “Quando o fado era cantado/ pelas Tabernas de Alfama/ Ninguém diria que o Fado/ viesse a ter boa fama./ Era a canção da bebedeira e do calão/ da refugiagem, capelão/ e dos fadista de samarra/ e mal diria a/ Mandragoa e a Mouraria/ quem em Lisboa inda haveria/ assim tal gosto pela guitarra”.

(7) “Hoje o fado já não tem/ a rufiagem por tema”

Em (5), homens de FD diferenciadas e de classes sociais distintas tinham em comum, em outros aspectos, o fato de terem amante. A tourada, por exemplo, era algo relacionado à aristocracia, o fascínio pelo mundo tauromáquico, e há, pelo que já referimos atrás e também pelo sentido da materialidade, forte relação entre fadista e toureiros, que representa, entre outras leituras, a união entre a aristocracia (atraída pelo exótico) e o universo popular.

Isso implica pensar que os direitos masculinos ligados ao machismo perpassam qualquer formação discursiva, pois a sociedade, mesmo implicitamente, aceitava que o homem tivesse

outra mulher que não fosse a esposa, porém o contrário sempre foi renegado. Mas não são todas as mulheres que podiam ocupar essa posição-amante. Pela sentença, podemos traçar um perfil da mulher que pode ocupar este lugar na sociedade.

A dêixis temporal *nesse tempo de fadista eles* remete à uma época em que estas práticas eram aceitas, e em tinham *por amantes a cantadeiras bairristas* marca a posição da mulher-amante. Ela, nesse contexto, é uma *cantadeira fadista*, posição renegada pela sociedade, alvo de um sistema de classificação imposto de fora, que recupera uma memória discursiva da origem do fado, o qual era cantado, em uma determinada época, muitas vezes, por mulheres. E uma dessas cantoras foi Severa Onofrina, considerada, miticamente, como a primeira cantora de fado. Diz a lenda que ela além de fadista, era uma bela prostituta e foi amante de várias figuras ilustres, incluindo o Conde de Vimioso¹⁰. Dessa relação também, podemos perceber o encontro da nobreza com o popular que desde sempre permeou a história do fado.

Em (6), temos um discurso que recupera uma memória discursiva da tradição fadista em oposição ao fado castiço. Esse discurso traz à tona a questão da tradição fadista como elemento transgressor, que foi durante algum tempo renegado pelas classes nobres tradicionais. A ironia do discurso consiste no fato de se tratar de uma manifestação cultural popular que depois de passar por alguns processos de aceitação e padronização começou a ser tocado nos nobres espaços de Lisboa. Em *Era a canção da bebedeira e do calão e quem em Lisboa inda haveria/ assim tal gosto pela guitarra*, temos os adjetivos axiológicos *bebedeira* e *calão* como marcas do ponto de vista da posição sujeito em relação à canção, ao caráter marginalizado do gênero. A *guitarra* representava a marca popular da canção, pois naquela época a música erudita, aceita socialmente como música da aristocracia, dos concertos, tinha outros instrumentos considerados de peso para a boa “qualidade musical”. Porém, a mesma aristocracia que renegava o fado, vai apropriar-se do gênero, mais ou menos na época analisada, e fazer dele produto comercial acessível a todas as camadas. A esse processo de “refinamento” (Nery, 2004), o fado passou a chamar-se fado castiço. A ironia do discurso está em resgatar a memória exótica do fado e compará-la com a posição social que o gênero ocupava na época.

Na materialidade (7), percebe-se a representação marginalizada de uma época em que o fado não era apreciado em teatros e casas regulamentadas para tal atração artística. O pronome *ninguém* é relacionado às pessoas que faziam juízo de valor da música e também dos espaços onde

¹⁰ Este título pertencia a personalidades ilustres da história portuguesa. Há até um fado chamado *O fado da Severa*, do compositor Sousa Casação, que conta a história da fadista como sendo a primeira representante feminina do fado e a música também faz menção ao romance com Conde. Essa letra está disponível no endereço eletrônico: <http://www.renovaramouraria.pt/fado-o-fado-da-severa-mouraria/>. O filme *A severa* (1931) de Leitão de Barros e a peça teatral de mesmo nome, do autor Julio Dantas (1901) também são baseados na história referida.

ela era tocada. Dizer que a *refugiagem* era característica do fado, é reafirmar seu caráter contestador e marginalizado.

3.4 Discurso Religioso

(8) “que sejas muito feliz/ já que deus quis/que eu o não fosse”. (LBMA26)

O homem relaciona-se com o sentido do sobrenatural de várias maneiras. Orlandi (2001: 242) caracteriza o discurso religioso “como aquele em que fala a voz de Deus: a voz do padre – ou do pregador, ou em geral, de qualquer representante seu – é a voz de Deus” (do ponto de vista do catolicismo). O sujeito do enunciado (8) relaciona seu destino à vontade de Deus, é Ele quem dá a palavra final nos destinos do enunciador e do co-enunciador. Orlandi (2001: 243) diz também que há um desnivelamento fundamental na relação entre locutor (o Sujeito, Deus), no plano espiritual, e o ouvinte (os sujeitos, homens), no plano material. Essa relação implica entender que eles pertencem a duas ordens diferentes, efetuada por um valor hierárquico. Na desigualdade Deus domina o homem, o que pode ser notado no enunciado citado. Deus decide a infelicidade do sujeito-enunciador ao mesmo tempo que decide pela felicidade do co-enunciador. Uma das marcas formais do discurso religioso é a antítese, ser infeliz hoje para poder alcançar a alegria amanhã.

Pela materialidade, podemos inferir que o sujeito-enunciador joga a responsabilidade para o plano espiritual. O eu-cristão pode falar abertamente de Deus, mas isso não muda o Seu poder de definir, ou seja, o estatuto jurídico do locutor não foi modificado. O discurso religioso tende a ser monossêmico (ORLANDI, 2001: 246).

2.5 Discurso Amoroso

(9) “meu amor, vamos terminar/o golpe foi pra mim tão rude/que evitar eu não pude/ fui forçado a chorar/”.

(1) “Amor é sonho, é encanto/ Queixa, mágoa, riso, pranto”. (AMM3)

(11) “Amor é triste lamento/ Que levado p’lo vento/ Ao longe se vai perder/ E assim se foi tua jura se já não tenho ventura/ Que me importa a mim morrer”. (AMM3)

(12) O amor é um imprevisto/Faz-nos rir, faz-nos chorar/Faz-nos sofrer e sentir,/O meu coração/ tem disto/ Às vezes quero-o fechar/ Mas ele teima em abrir! (AMM3)

Como exposto antes, no mesmo tópico sobre o samba, o discurso amoroso caracteriza-se pela repetição do discurso científico dogmático. Os valores salientados aqui são os valores da classe dominante, as idéias apresentadas nos enunciados são a reconfiguração da ideologia oficial. O que é consagrado como padrão irá permear também o universo fadista, reproduzindo não só os valores oficiais, como também os valores cristãos-burguês. O sujeito-cantor rompe com as questões sociais oriundas do seu contexto sócio-histórico, com os valores de classe e passa a reproduzir os dizeres da ideologia dominante. Como uma espécie de apagamento social, onde

todos são iguais, ou melhor, onde todos são nivelados a partir do mesmo princípio, que é o princípio padrão da sociedade, como visto também no discurso do trabalhador.

Em (9), o amor é uma abstração caracterizado pelos sentidos positivos *sonho, encanto, riso* e negativos *queixa, mágoa, pranto*. Esse enunciado apresenta, como no discurso religioso, uma antítese, ora se é feliz, ora se é triste, porém o sentido que sobressai é o de lamento. Em (10), o amor é *triste lamento* a expressão é arraigada de fatalismo e conformismo. A dor e o golpe do amor foram tão profundos que o sujeito-enunciador não se importa mais em viver ou morrer. A posição-sujeito é vítima do seu próprio sentimento e destino. O amor em (25) está relacionado com a idéia de golpe, ou seja, foi apunhalado pelo amor. Isso gera a força para o choro. Percebemos em todos estes enunciados, a absorção dos dogmas religiosos, caracterizado numa figura pessimista *se já não tenho ventura/ Que me importa a mim morrer*, melancólica *fui forçado a chorar*, conformista *Que me importa a mim morrer* e fatalista *o golpe foi pra mim tão rude*.

Podemos verificar algumas marcas que definem o discurso amoroso, a relação de antítese coloca o sujeito-enunciador como aquele que nega absolutamente o outro e também aquele que se entrega totalmente ao outro. O que também predomina muito nesse discurso é o choro, o lamento, as verdades absolutas, os valores consagrados, a idealização da pessoa amada, a sublimação intensa ao amor, o drama pessoal, como pudemos observar nas materialidades acima. Esses temas vêm desde o Romantismo, sobretudo na primeira fase considerada como nacionalista e/ ou indianista. Bosi (2001: 91) sustenta que, no Romantismo, “o amor, a pátria, a natureza, a religião, o povo e o passado” eram exaltados. Queremos dizer com isso que a memória discursiva do sujeito cantor remonta a esse discurso, “um já dito esquecido, pois é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular, se apague na minha memória para que, passado o anonimato, passa fazer sentido em minhas palavras”. (ORLANDI, 2001: 34).

2.6 Discurso Político

(13) **Creio em Deus por ser um louco/ Que impus ao mundo o seu nome/ E vi do mundo o desdém,/ Creio em Deus, por ver há pouco/ Um garotito com fome/ Pedindo a Deus pela mãe!” e “Creio em Deus, nas frases sérias/ Dos vigários, dos prelados,/ Dessas gentes/ enfazejas,/ Creio em Deus, por ver misérias/ E ranchos de esfomeados/ Pelos portais das igrejas! (CDM21)**

Qualquer fado que tivesse um teor político divergente, mesmo sendo ingênuo, era censurado na época. Os cortes eram feitos pelos censores e também pelos próprios fadistas que, muitas vezes, por medo, nem escreviam nada com caráter ideológico divergente. Isso não quer dizer que a censura era inteligente ao ponto de detectar todas as idéias que contrapunham ao ideal salazarista. Se por um lado, estamos diante de um fado com menor compromisso com as questões sociais, por outro estamos diante de uma materialidade linguística permeada pelo

cotidiano do povo português, sobretudo da capital, foco deste trabalho. Por isso, encontramos em alguns compositores, letras com teor crítico-social, porém não como denúncia social propriamente dita.

No enunciado (13), a crença em Deus é questionada na perspectiva negativa. O sujeito-lugar associa a Deus a realidade social nas expressões *um garotito com fome, pedindo a Deus pela mãe e por ver miséria e ranchos esfomeados pelos portais das igrejas*.

Nesse sentido, o quadro político e social é apresentado como *miséria, pobreza, fome e abandono*. De um lado, temos a imagem triste e fatalista do *Garoto pobre e faminto à procura da mãe* e de outro a dos *esfomeados na portas das igrejas* à espera de milagre, salvação e ajuda das pessoas. As materialidades expressam uma realidade social, mas ao mesmo tempo são apresentadas como consequência natural das tragédias da vida individual. O *Deus* que cria o amor é também o que cria a fome, por exemplo, tal discursividade também é permeada pelas idéias dicotômicas. *Deus* rege o destino do mundo, tanto para o lado bom quanto para o lado ruim.

Dessa forma, as marcas de luta de classe são apagadas e gera no discurso um sentimento de que são consequências divinas e não da política social. Embora seja uma forma de denúncia implícita, funciona mais como consequência “Daquele que pode tudo”. Assim, podemos inferir que as materialidades apresentam uma estrutura que pode ser associada ao conformismo nas questões políticas, mas, consciente ou não, há uma denúncia implícita da injustiça sociais.

2.7 Discurso Boémio

(14) “Ouvi dizer que está lá fora à porta/ Um tipo da boémia à moda antiga” e “se é ele abram-lhe a porta por favor/ Pois se não é o fado é irmão gémeo/ Não vá dizer o mundo enganador/ que já se abre a porta a um boémio”

O discurso boémio é resgatado no fados desta época como sinônimo de uma tradição passada. Em (14), esse regresso aos temas passados pode ser visto como uma tentativa implícita de trazer à tona temas importantes que eram reprimidos pela censura. É uma forma de trazer o passado, intertexto, para reafirmar as crenças do presente – evocar o passado como uma rejeição ou negação à realidade contemporânea. Tendo em vista que o fado perdeu muito do seu caráter constestatório, a reafirmação de um gênero mais popular e *boémio* vai trazer à tona tema como exclusão social, pois o *boémio* convicto, o tocador de guitarra e cantor de fado, era um lugar social renegado pelo discurso oficial. E também um representante da voz das pessoas dos bairros mais pobres, considerados com lugares de tradução fadista.

Pelas marcas linguísticas do enunciado, percebemos a censura da época, por meio da expressão negativa de apelo *não vá dizer o mundo enganador, que já se abre a porta a um boémio*. A

expressão *mundo enganador* representa a visão de mundo da posição-sujeito, que é um espaço de relações mentirosas, inferência pelo adjetivo axiológico *enganador*. Nesse *mundo*, a figura do *boémio*, como representante de proletariado urbano, é renegada, pois ele representa a denúncia das mazelas deste *mundo*. Ele canta seu fado para expressar quem ele é no *mundo*, qual a posição que ocupa e faz isso pautado na coerência e na verdade.

CAPÍTULO IV – QUADRO COMPARATIVO: DISCURSO SAMBA E FADO

Neste capítulo, faremos uma breve comparação entre as discursividades, com base em algumas letras de música e textos jornalísticos e ensaísticos da época. O objetivo é mostrar algumas características dos dois gêneros musicais, enfatizando aquilo que os aproxima e o que os difere, bem como apresentaremos pontos que comprovem as especificidades de cada gênero musical. No final, faremos um breve resumo do que foi apresentado como comparação.

QUADRO 2 – ASPECTOS RELEVANTES SOBRE AS DISCURSIVIDADES

Concepção de Alegria e Tristeza – Samba	Concepção de Alegria e Tristeza – Fado	Comparação
<ul style="list-style-type: none"> • O samba apresenta-se como gênero alegre. • O conceito de alegria está na identidade do sambista e também na sua arte. • O aqui e agora é uma característica do gênero. 	<ul style="list-style-type: none"> • O fado apresenta-se como gênero triste, em vários discursos. • A tristeza é um elemento que está arraigado em algumas canções. • O saudosismo é uma forte característica do estilo 	<ul style="list-style-type: none"> • Apresentam concepções distintas, isso não quer dizer que o samba não fale de tristeza e que o fado não fale de alegria.
Concepção de Amor – Samba	Concepção de Amor – Fado	Comparação
<ul style="list-style-type: none"> • Representa um amor aqui e agora. • Marca o tempo presente. • Há o predomínio do “eu”, do discurso mais concreto. • Representa o amor mais carnal, pois fala do corpo, do cheiro, do real, de traição. 	<ul style="list-style-type: none"> • Representa: Subjetividade; saudosismo; tristeza, golpe; pessimismo, amor inatingível, fatalismo, tragédia, amor platônico • Um amor fatal que pode mudar o destino da pessoa. • Predomínio do sofrimento e está relacionado ao campo das idéias. 	<ul style="list-style-type: none"> • O fado discurso saudosista e platônico, e o samba discurso mais concreto.
Concepção de Mulher – Samba	Concepção de Mulher – Fado	Comparação
<ul style="list-style-type: none"> • Dona de casa, 	<ul style="list-style-type: none"> • Fadista/prostituta/amante, 	<ul style="list-style-type: none"> • A posição da

<p>de classe alta e de classe baixa.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Boêmia, renegada pela sociedade, que tem os mesmos direitos que os homens e gera conflito com o masculino. • A mulata, que representa o imaginário masculino sendo a que leva ao pecado. • Há também uma separação entre o amor e o prazer. • A mulher amada é uma possibilidade real.. • O amor é mais concreto que platônico. 	<p>posição renegada pela sociedade;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dona de casa • Mulher inatingível • Há uma separação entre o amor e o prazer. • Os homens separam o sexo do amor e são aceitos socialmente. • A mulher amada está no campo da abstração. • O amor é mais platônico que concreto. 	<p>mulher, nas letras, era definida pelas implicações históricas da época, Portugal era marcado por um conservadorismo histórico, religioso, com forte moralismo social..</p> <ul style="list-style-type: none"> • o Brasil tinha sua história marcada pela diversidade cultural, com influências africana, indígena, européia, etc.
Posição Social – Samba	Posição Social – Fado	Comparação
<ul style="list-style-type: none"> • Origem dos bairros populares e do negro-marginalizado. • A favela é um lugar de exclusão. • As vozes que sobressaem são dos trabalhadores de forma geral (sub-emprego) • O samba tem como marca o aqui e agora. • Os discursos expressam relações cotidianas. • A maioria das letras pode ser entendida como relatos de classe 	<ul style="list-style-type: none"> • Origem do gênero, dos bairros populares e dos imigrantes marginalizados do século início do século • Os bairros populares são lugares de excluídos. • A voz que sobressai é a dos imigrantes rurais e trabalhadores. • O fado tem como marca o saudosismo. • A música expressa relações cotidianas e memória de um passado glorioso. • A maioria são relatos pessoais, ora apresentam tragédias pessoais, ora relatam atividades corriqueiras do dia a dia. • O teor crítico está nas lembranças do passado e em alguns relatos de desigualdade social (sutis). 	<ul style="list-style-type: none"> • O samba e o fado marcam um lugar social, político e histórico. • Os discursos constituem-se como representação do cotidiano, dos anseios, das práticas sociais, dos modos de representar o mundo.

<p>e ascensão social, com enfoque relação de luta de classe.</p> <ul style="list-style-type: none"> • As características do samba marcam um lugar social, político e histórico. 		
<p>Concepção de saudade – Samba</p>	<p>Concepção de saudade – Fado</p>	<p>Comparação</p>
<ul style="list-style-type: none"> • A saudade da vida simples, do bairro, dos amores, da malandragem, mas de coisas que não estão tão distantes. • Geralmente não há nostalgia. • Os discursos apresentam sentimentos ligados ao aqui agora e também representam algumas perspectivas no futuro. 	<ul style="list-style-type: none"> • A Nostalgia, a melancolia, a incerteza do presente e certeza no passado, existência da felicidade no passado. • A saudade do fado antigo e das suas relações tradicionais, da mãe que morreu, da mãe que perde o filho, da infância, da juventude, do amor perdido. • Memória saudosista das grandes lutas e conquistas do povo português. • Saudade do verdadeiro fado e das verdadeiras casas de fado. • A saudade serve como elemento de negação do agora. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fado saudosista. Samba vive-se o hoje.
<p>Concepção de Malandro – Samba</p>	<p>Concepção de Boêmio – Fado</p>	<p>Comparação</p>
<ul style="list-style-type: none"> • O malandro representa resistência social e a voz do povo, aquele que ironiza os padrões e ao mesmo tempo que reivindica um espaço na sociedade. • O malandro é, em algumas letras de samba, o próprio sambista 	<ul style="list-style-type: none"> • O boêmio é o próprio fadista antigo de condição social baixa, mas que cantava o fado com verdade, cantava nas tabernas. • Há também o marialva que aparece no fado como representação do tempo passado, não como voz de resistência, mas como uma posição social que marca a boêmia do ponto de vista burguês. 	<ul style="list-style-type: none"> • No samba, o boêmio marca duas questões: uma ligada à condição social, jovens e ricos, e a outra à condição do malandro, classe baixa. O rico é boêmio e malandro é pobre. Processo parecido acontece no fado, com os boêmios e os marialvas.

As músicas marcam uma historicidade de um lugar marginal: Brasil negro; pobre – Portugal: ciganos, imigrantes, pobre. No fado, revivem-se os momentos de dominação, da grande nação, de tragédias, revive-se a memória de um passado onde tudo era melhor. Já no samba, a perspectiva é invertida, vive-se o hoje e a alegria de participar do presente com a perspectiva de melhorar, mesmo que fale de tristeza, geralmente, é num tom mais alegre. Ao contrário do fado que resgata, em geral, a alegria do passado para reafirmar a melancólica do presente.

A posição social no samba marca um lugar de negros e marginalizados por uma sociedade europeizada, o negro foi trazido e deixado à margem, por isso não há saudosismo nas letras pesquisadas. Já o fado, é marcado por um lugar marginalizado de grupos que sempre viveram lá.

Em relação ao amor, tendo em vista a necessidade, pela falta de uma memória discursiva a recorrer do aqui e agora no samba e o saudosismo no fado, percebe-se que o primeiro vê o amor de forma mais concreta, ao passo que o fado se relaciona como o amor de forma platônica. A posição da mulher, nas letras, era definida pelas implicações históricas da época, Portugal era marcado por um conservadorismo histórico, religioso, com forte moralismo social, e o Brasil tinha sua história marcada pela diversidade cultural, com influências africana, indígena, européia, etc.

No samba, o boêmio marca duas questões: uma ligada à condição social, jovens e ricos, e a outra à condição do malandro, classe baixa. O rico é boêmio e malandro é pobre. Processo parecido acontece no fado, com os boêmios e os marialvas¹¹.

¹¹ O termo marialva, segundo o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1981) define a palavra nos seguintes termos: “relativo às regras de cavalgar, de acordo com o sistema instituído pelo Marquês de Marialva”; “Indivíduo que monta bem a cavalo, bom cavaleiro”. Valor depreciativo: “indivíduo que gosta de touradas e cavalos e prima por extravagante e ocioso”; “Fadista que pertence à família distinta ou que o aparenta”. Essa última definição é a que recorremos para dar conta do sentido proposto neste trabalho. Sobre este tema, consultar também o endereço: <http://site.miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/marialvismo1.pdf>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve um duplo objetivo analisar os discursos que constituem as letras de música de samba e de fado à luz da AD e compará-los. Não há nenhum juízo de valor nessa análise, a tentativa foi abordar alguns aspectos de sentido que fazem com que o samba seja samba e que o fado seja fado, como gêneros musicais distintos. É importante ressaltar que esses aspectos se materializam em seus temas e em objetos do discurso.

O foco foi analisar que ideologias constituem os dois gêneros musicais populares, tendo em vista há algumas semelhanças discursivas nas canções, sobretudo por que estão inscritas na língua portuguesa, repercutiram como canção nacional e internacional, representam, em parte, o povo brasileiro e português, as letras das músicas funcionam, em certa medida, como crônicas, tiveram seu processo de profissionalização mais ou menos na mesma época, com o advento do rádio como meio de comunicação de massa, e foram, também, no período analisado, objeto de interesse político.

Diante do exposto, verificamos que os discursos dos dois gêneros marcam um lugar social, político e histórico – favela no Brasil e bairros pobres em Portugal. Os discursos constituem-se, neste espaço, em particular nas letras de música, como representação do cotidiano, dos anseios, das práticas sociais, dos valores, das crenças e dos modos de representar o mundo a partir deste espaço social.

O discurso do fado tem como característica o saudosismo, porque o sentido está implícito na própria história de conquistas e navegações do povo português, e no samba não há essa historicidade de discurso sobre orgulho, pois o que teria a ser contado eram os abusos de uma escravidão triste e, até hoje, sentida no país.

No discurso do samba materializa-se certa presentificação e um romantismo pouco idealizado. Podemos dizer que as letras trazem um sentido muito do conflito de classe – do pobre e negro que quer ascender socialmente – a partir de certa crítica social, reafirmação identitária e étnica que permeiam o universo do sambista, à medida que marca a sua identidade, relacionada às suas condições de produção. Ao mesmo tempo, também, fica expresso, ainda que de forma indireta, enquanto efeito de sentido, o outro da identidade daquele que vive no morro e que gosta de samba.

Ainda no samba, o sujeito-compositor expressa seus anseios e apresenta-se como sujeito representante de uma cultura popular. Diante das análises, pudemos perceber a imagem que o sambista faz de si e do seu povo, tanto étnica quanto social. As materialidades discursivas analisadas apresentam-se ora como crítica social e renegação dos padrões oficiais, ora como

aceitação e imitação do sistema opressor. O discurso sobre o amor também é um tema recorrente, percebe-se um amor mais concreto, aqui e agora, marcado, sobretudo, pelo tempo presente. E a mulher é vista pelo olhar masculino como a dona de casa, a amante, a malandra, a madame, a amada, muito mais com o sentido de “real” do que idealizada.

Outra figura recorrente no discurso do samba é o sentido de malandro. Ele representa a voz oprimida do povo e apresenta traços diferentes do boêmio, pois a boemia no Brasil está relacionada à classe de prestígio, o boêmio é aquele que não trabalha ou é artista, que leva uma vida mais livre e descomprimissada com os padrões, mas que tem dinheiro, geralmente são os filhos da elite. O malandro possui pontos comuns e diferentes em relação ao boêmio, porém o ponto crucial é o de que ele não possui dinheiro. Assim, a carga semântica de boemia é positiva em relação à carga negativa de maladragem.

Em relação ao fado, algumas letras retratam o sentido de origem do gênero musical e marcam certo posicionamento político em relação a este nascimento. Embora o fado tenha, a partir da década de 30, mais ou menos, reafirmado-se como gênero acessível ao povo e à elite, sua tradição confirma-se nos espaços marginalizados. E como forma de afirmação desse sentido, muitas letras da época possuem como característica o saudosismo, a saudade da tradição no intuito de negar o presente. Não só a tradição fadista mas também a valorização da visão do mundo antigo, dos feitos heróicos, das grandes lutas, etc.

Também pudemos observar que os discursos fado trazem muitos relatos individuais, como crônicas pessoais, sendo que o teor político e coletivo não são marcas recorrentes nas materialidades analisadas, embora algumas, burlando a ditadura, consiga trazer à tona alguns temas críticos e reflexivos, mas o que prevalece é o tom, enquanto sentido, mais melancólico e fatalista, podendo ser considerado como uma música melancólica e triste.

Em relação ao discurso sobre o amor, confirmando também as características já apresentadas, o discurso fado representa, no geral, um amor fatal que pode mudar o destino da “pessoa”, há o predomínio do sofrimento, algo relacionado ao campo das sentimentalidades. A mulher é vista também sob o olhar masculino como a dona de casa, a amante, a fadista e a personificação do amor e da dívida como algo mais abstrato do que real. Já o boêmio é representando pela classe baixa, que à procura de voz e espaço, funda suas próprias tradições culturais. Geralmente, os boêmios são simbolizados pelos cantores de fado ou apreciadores que frequentam as tabernas e os bairros menos favorecidos. Os marialvas são os filhos da classe alta que à procura de diversão e novidade, descobrem os bairros populares e passam a frequentá-lo e a apreciar o fado e as pessoas que fazem parte do contexto fadista.

Enquanto o fado traz à tona, nas letras, a palavra luta como característica de um povo glorioso, de uma cultura de dominação e descobertas passadas, o samba relaciona-se com o substantivo luta como algo ligado ao seu trabalho diário – a luta por uma vida melhor. É importante perceber que o fado é saudosista e tem orgulho de seu passado, pois há por trás uma época de sucesso e poder. Mas o sambista não retrata seu passado mais longínquo, por ser este um período de imensa dor. Algumas letras vão revelar “essa volta por cima” e mostrar o aqui e agora como parte da construção de uma nova história de respeito e de discurso de orgulho. Não que dizer que ser “filho de escravo” e ter origem africana represente vergonha, pelo contrário o que eles renegam é a condição sub-humana da escravidão. Trata-se de um período com sentido de triste e por isto silenciado discursivamente.

Por fim, tanto o discurso do samba quanto o do fado trazem em suas letras certa descrença com o mundo atual, os dois gêneros musicais apresentam características negativas semelhantes ao mundo como sinônimo de ingratidão, de desonestidade, de falsidade, de mentira, entre outros aspectos. Porém, o samba relaciona-se com isso de forma mais alegre que o fado, que incorpora essas negatividades como parte de um drama pessoal. Assim, concluímos que o discurso samba se apresenta como gênero alegre, de um povo alegre e batalhador a sua maneira. E o fado, pelo tom mais saudosista e melancólico, é considerado como uma música melancólica e triste.

Dessa forma, foi possível constatar que o que permeia as duas práticas discursivas são, antes de qualquer coisa, a sua tradição com o popular e a sua presença constantes de discursos que reivindicam espaços na sociedade por meio da discursivização na poesia, no relato, no desabafo, no choro, na alegria e na melodia. É importante deixar claro que não tivemos a pretensão de esgotar tal temática, muito menos de apresentar uma análise pronta e acabada, reconhecemos nossa limitação.

REFERÊNCIA

- Adorno, Theodor. 1987. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel.(org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo, T. A. Queiroz.
- Althusser, L. 2001. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão, M. H. 2002. *Introdução à Análise do Discurso*. 8. ed. São Paulo: Ed. da UNICAMP.
- Bosi, Alfredo. 2001. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- Bakhtin, M. 2000. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (Voloshinov, 1929). 1979. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Calabre, L. 2004. *A era do rádio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Cèrte-real, M. de S.J. (2000) *Cultural policy and musical expression in Lisbon in the transition from dictatorship to democracy (1960s-1980s)*. ColumbiaUniversity: (s.n).
- Charaudeau, P.; Maingueneau, D. 2004. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.
- Chauí, M. S. 1981. *O que é ideologia?*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Foucault, M. 2001. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola.
- _____. *L' Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Fusch. C. 1982. A paráfrase entre a língua e o discurso. *Language Française*. Larousse, n. 53.
- Góes, Cláudia. 2007. *Comunicação e música. A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ. (DISSERTAÇÃO DE MESTRADO).
- Hall, Stuart. 2002. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. V. 1.2. São Paulo: Editora Objetiva Ltda.
- Valentim. H. T. (2004). *Um estudo semântico-enunciativo de predicados subjectivos do português*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Maingueneau, D. 1993. *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Campinas-SP: Pontes.
- _____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- Mattos, Cláudia. 2005. *Acertei no milhar. malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Marx, K.; Engels, F. 1998. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes.
- Menéndez, Fernanda. (2009). Salazar ou a conquista discursiva do poder. *RevistaVeredas*. In: <http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo111.pdf>
- Nery, Vieira. 2004. *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público.
- Orlandi, E. P. 2001. *Discurso e texto. Formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes.
- _____. 1999. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes.
- _____. 1997. *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. 4ª. ed. Campinas-SP: Editora da UNICAMP.
- _____. 2001. *A linguagem e seu funcionamento. As formas do discurso*. 4ª. ed. São Paulo: Pontes.
- _____. *A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil*. On-line. In: www.spider.ufrgs.br/discurso/evento/conf_04
- Pêcheux, M. 1997. *Semântica discursiva. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP.
- _____.; et al. 1999. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: *Papel da memória*. São Paulo: Pontes. pp. 59-71.
- _____.; et al. 1997. (orgs.) *Gestos de leitura*. 2. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp.
- _____. 2002. *O discurso. Estrutura ou acontecimento*. 3. ed. Campinas: Pontes.
- _____.; Fuchs, C. 1997. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas. In: *Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp. pp.163-252.
- Rodrigues, Marlon Leal. 2007. *“MST: Discurso de Reforma Agrária pela ocupação – acontecimento discursivo”*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas – UNICAMP. (Tese de Doutorado).
- Sandroni, C. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ.
- _____. In: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000123.pdf>
- Saussure, F. 2000. *Curso de linguística geral*. 22. ed. São Paulo: Cultrix.
- Tinhorão, J. R. 1998. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- Vianna, H. 1999. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora da UFRJ.

Outras fontes:

- Cruz, L. *Fátima Futebol Fado* De: <http://www.republica.pt/4/liberto.htm>
- Carlos Conde: <http://carlosconde.blogs.sapo.pt/7382.html>
- Alfredo Marceneiro: <http://www.alfredomarceneiro.com/>
- Ercília Costa: <http://www.macua.org/biografias/erciliacosta.html>
- Noel Rosa: <http://musicabrasileira.org/noelrosa/>
- Berta Cardoso: <http://www.bertacardoso.com/>
- Portal do Fado: <http://www.portaldofado.net/content/view/211/67/>
- Museu do Fado: <http://www.museudofado.egeac.pt/>
- Museu do Samba: <https://mail.google.com/mail/?shva=1#inbox>

ANEXO 1

Letras de Samba (1930/1940)

LETRAS DE SAMBA – DÉCADA 1930/1940		
Música 1 (NRM1)	Música 2 (OSM2)	Música 3 (NRM3)
<p>1. Onde Está a Honestidade? Compositor/ Cantor: Noel Rosa</p> <p>Você tem palacete reluzente Tem jóias e criados à vontade Sem ter nenhuma herança ou parente Só anda de automóvel na cidade...</p> <p>E o povo já pergunta com maldade: Onde está a honestidade? Onde está a honestidade? O seu dinheiro nasce de repente E embora não se saiba se é verdade Você acha nas ruas diariamente Anéis, dinheiro e felicidade... ... Vassoura dos salões da sociedade Que varre o que encontrar em sua frente Promove festivais de caridade Em nome de qualquer defunto ausente...</p>	<p>2. Adeus Copacabana Cantor: Orlando Silva Composição: Romeo Nunes</p> <p>Envolvido na trama do destino Deixei Vila Isabel Que desatino! Procurando encontrar felicidade Em outro banco distante da cidade Hoje eu sei quanto a vida nos engana Quanta desilusão, Copacabana Vou voltar ao meu bairro novamente Onde a gente é feliz Diz o que sente Onde a vida é mais simples Mais humana Mas não posso esquecer, Copacabana</p>	<p>3. Filosofia Cantor/Compositor: Noel Rosa</p> <p>O mundo me condena, e ninguém tem pena Falando sempre mal do meu nome Deixando de saber se eu vou morrer de sede Ou se vou morrer de fome Mas a filosofia hoje me auxilia A viver indiferente assim Nesta prontidão sem fim Vou fingindo que sou rico Pra ninguém zombar de mim Não me incomodo que você me diga Que a sociedade é minha inimiga Pois cantando neste mundo Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo Quanto a você da aristocracia Que tem dinheiro, mas não compra alegria Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente Que cultivava hipocrisia</p>
<p>Música 4 (NRM3)</p> <p>4. Feitiço da Vila Compositor/Cantor: Noel Rosa</p> <p>Quem nasce lá na Vila Nem sequer vacila Ao abraçar o samba Que faz dançar os galhos, Do arvoredo e faz a lua, Nascer mais cedo. Lá, em Vila Isabel, Quem é bacharel Não tem medo de bamba. São Paulo dá café, Minas dá leite, E a Vila Isabel dá samba. A vila tem um feitiço sem farofa Sem vela e sem vintém Que nos faz bem Tendo nome de princesa Transformou o samba Num feitiço descente Que prende a gente O sol da Vila é triste Samba não assiste Porque a gente implora:</p>	<p>Música 5 (NRM5)</p> <p>5. Capricho de rapaz solteiro Compositor/Cantor: Noel Rosa</p> <p>Nunca mais esta mulher Me vê trabalhando! Quem vive sambando Leva a vida para o lado que quer De fome não se morre Neste Rio de Janeiro Ser malandro é um capricho De rapaz solteiro A mulher é um achado Que nos perde e nos atrasa Não há malandro casado Pois malandro não se casa Com a bossa que eu tive Orgulhoso vou gritando: "Nunca mais esta mulher Nunca mais esta mulher Me vê trabalhando" Antes de descer ao fundo Perguntei ao escafandro Se o mar é mais profundo Que as idéias do malandro Vou, enquanto eu puder,</p>	<p>Música 6 (WBAAM6)</p> <p>6. O Bonde de São Januário Compositores/Cantores: Wilson Batista e Ataulfo Alves</p> <p>Quem trabalha É quem tem razão Eu digo E não tenho medo De errar Quem trabalha... O Bon de São Januário Leva mais um operário Sou eu Que vou trabalhar O Bonde São Januário... Antigamente Eu não tinha juízo Mas hoje Eu penso melhor No futuro Graças a Deus Sou feliz Vivo muito bem A boemia Não dá camisa</p>

<p>"Sol, pelo amor de Deus, não vem agora que as morenas vão logo embora Eu sei tudo o que faço sei por onde passo paixão não me aniquila Mas, tenho que dizer, modéstia à parte, meus senhores, Eu sou da Vila!</p>	<p>Meu capricho sustentar Nunca mais esta mulher Nunca mais esta mulher Me vê trabalhando</p>	<p>A ninguém Passe bem!</p>
<p>MÚSICA 7 (NRM7)</p> <p>7. Com Que Roupas? Compositor/Cantor: Noel Rosa</p> <p>Agora vou mudar minha conduta, eu vou pra luta pois eu quero me aprumar Vou tratar você com a força bru.....ta, pra poder me reabilitar Pois esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa? Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? Agora, eu não ando mais fagueiro, pois o dinheiro não é fácil de ganhar Mesmo eu sendo um cabra trapacei.....ro, não consigo ter nem pra gastar Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa? Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? Eu hoje estou pulando como sapo, pra ver se escapo desta praga de urubu Já estou coberto de farrapo, eu vou acabar ficando nu Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou?</p>	<p>Música 8 – OSM8</p> <p>8. Alegria Composição: Assis Valente / Durval Maia Cantor: Orlando Silva</p> <p>Alegria Pra cantar a madrugada As morenas vão sambar Quem samba tem alegria Minha gente Era triste amargurada Inventou a batucada Pra deixar de padecer Salve o prazer Salve o prazer Da tristeza não quero saber A tristeza me faz padecer Vou deixar a cruel nostalgia Vou cantar noite e dia Esperando a felicidade Para ver se eu vou melhorar Vou cantando, fingindo alegria Para a humanidade Não me ver chorar Alegria Pra cantar a batucada As morenas vão cantar Tem samba tem alegria Minha gente Era triste amargurada Inventou a batucada Pra deixar de padecer Salve o prazer Salve o prazer</p>	<p>Música 9 – OSM9</p> <p>9. Meu Romance Compositor: J. Cascata Cantor: Orlando Silva</p> <p>Embaixo daquela jaqueira / Que fica lá no alto, majestosa De onde se avista a turma da Mangueira Quando se engalana com suas pastoras formosas Ai, foi lá, quem é que diz / Que o nosso amor nasceu</p> <p>Na tarde daquele memorável samba / Eu me lembro Tu estavas de sandália / Com teu vestido de malha No meio daqueles bambas / Nossos olhares cruzaram E eu para te fazer a vontade / Tirei fora o colarinho Passei a ser malandrinho / Nunca mais fui à cidade</p> <p>Pra gozar do teu carinho / Naquela tranquilidade E hoje faço parte da turma / No braço trago sempre o paletó O lenço amarrado no pescoço / Eu já me sinto um outro moço Com meu chinelo Charlotte / E até faço valentia E tiro samba de harmonia</p>

<p>Música 10 (AAM10)</p> <p>10. Mulata assanhada Cantor: Ataulfo Alves</p> <p>Ô, mulata assanhada Que passa com graça Fazendo pirraça Fingindo inocente Tirando o sossego da gente!</p> <p>Ah! Mulata se eu pudesse E se meu dinheiro desse Eu te dava sem pensar Esta terra, este céu, este mar E ela finge que não sabe Que tem feitiço no olhar!</p> <p>Ai, meu Deus, que bom seria Se voltasse a escravidão Eu pegava a escurinha E prendia no meu coração!... E depois a pretoria Resolvía a questão!</p>	<p>Música 11 – OSM11</p> <p>11. Preconceito Cantor: Orlando Silva</p> <p>Eu nasci num clima quente Você diz a toda gente Que eu sou moreno demais Não maltrate O seu pretinho Que lhe faz tanto carinho Que no fundo é um bom rapaz É demais</p> <p>Eu nasci num clima quente Você diz a toda gente Que eu sou moreno demais Não maltrate O seu pretinho Que lhe faz tanto carinho Que no fundo é um bom rapaz</p> <p>Você vem dum palacete Eu nasci num barracão Sapo namorando a lua Numa noite de verão Eu vou fazer serenata Eu vou cantar minha dor Meu samba vai diz a ela Que coração não tem cor Eu nasci num clima quente Você diz a toda gente Que eu sou moreno demais Não maltrate (não) O seu pretinho Que lhe faz tanto carinho Que no fundo é um bom rapaz Ai ai ai</p> <p>Você vem dum palacete Eu nasci num barracão Sapo namorando a lua Numa noite de verão Eu vou fazer serenata Eu vou cantar minha dor Meu samba vai diz a ela Que coração não tem cor</p>	<p>Música 12 – NRM12</p> <p>12. Feitio de oração Cantor e compositor: Noel Rosa e Vadico</p> <p>Quem acha vive se perdendo Por isso agora eu vou me defendendo Da dor tão cruel desta saudade Que, por infelicidade, Meu pobre peito invade Batuque é um privilégio Ninguém aprende samba no colégio Sambar é chorar de alegria É sorrir de nostalgia Dentro da melodia Por isso agora lá na Penha Vou mandar minha morena Pra cantar com satisfação E com harmonia Esta triste melodia Que é meu samba em feito de oração O samba na realidade não vem do morro Nem lá da cidade E quem suportar uma paixão Sentirá que o samba então Nasce do coração.</p>
--	---	--

<p>Música 13 – OSM13 13. Alvorada Composição/Cantor:Frazão e Dunga Orlando Silva</p> <p>Por meu país amado Quero marchar e triunfar Por meu país amado Hei de lutar e conservar Meu ser, meu lar, meu sol, meu ar Meu Deus, meu seu, meu mar Na apoteose do nascer do dia Há florações de luz em tal escala Que a natureza é uma grande alegoria Iluminada a fogos-de-bengala Quando o cantar das aves irradia Modulações tão várias e bizarras A minha vida é uma ruidosa sinfonia Harmonizadas com sorrisos e fanfarras</p> <p>Música 16 – SM16 16. A favela vai abaixo Cantor/Compositor: Sinhô Ano de gravação: 1927</p> <p>Minha cabocla, a Favela vai abaixo Quanta saudade tu terás deste torrão Da casinha pequenina de madeira que nos enche de carinho o coração Que saudades ao nos lembrarmos das promessas que fizemos constantemente na capela Pra que Deus nunca deixe de olhar por nós da malandragem e pelo morro da Favela Vê agora a ingratidão da humanidade O poder da flor sumítica, amarela quem sem brilho vive pela cidade impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela Minha cabocla, a Favela vai abaixo Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco Eu só te esqueço no buraco do Caju Isto deve ser despeito dessa gente porque o samba não se passa para ela Porque lá o luar é diferente Não é como o luar que se vê desta Favela</p>	<p>Música 14 – OSM14 14. Arranha-céu Cantor: Orlando Silva</p> <p>Cansei de esperar por ela, Toda a noite na janela / Vendo a cidade luzir Nestes delírios nervosos Que os anúncios luminosos / São a cidade a mentir. E toda a vez que descia O elevador não trazia / Essa mulher-maldição E quando lento gemia O elevador que descia / Subia o meu coração. Cansei de olhar os reclames E disse ao peito não ames Que o teu amor não te quer Descansa fecha a vidraça / Esquece aquela desgraça Esquece aquela mulher. Deitei, então, sobre o peito Vieste, em sonho, ao meu leito E acordei. Que aflição! Pensando que te abraçava / Alucinado apertava Eu mesmo, meu coração</p> <p>Música 17 – AAMLM17 17. Ai, Que Saudades da Amélia</p> <p>Nunca vi fazer tanta exigência, nem fazer o que você me faz Você não sabe o que é consciência, nem vê que eu sou um pobre rapaz Você só pensa em luxo e riqueza, tudo o que você vê, você quer Ai, meu Deus, que saudade da Amélia, aquilo sim é que era mulher Às vezes passava fome ao meu lado E achava bonito não ter o que comer Quando me via contrariado Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!" Amélia não tinha a menor vaidade, Amélia é que era mulher de verdade</p>	<p>Música 15 – OSM15 15. Meu Romance Cantor: Orlando Silva</p> <p>Embaixo daquela jaqueira que fica la do alto majestosa de onde se avista a turma da Mangueira quando se engalana com suas pastoras formosas Ai, foi la (quem é que disse?) que o nosso amor nasceu na tarde daquele memoravel samba Eu me lembro,tu estavas de sandália com o teu vestido de malha no meio daqueles bambas Nossos olhares cruzaram e eu para te fazer a vontade tirei fora o colarinho passei a ser malandrinho Nunca mais fui a cidade pra gozar o teu carinho na tranquilidade E hoje faço parte da turma No braço eu trago sempre o paletó Um lenço amarrado no pescoço eu ja me sinto um outro moço com o meu chinelo marló e até faço valentia e tiro samba de harmonia</p> <p>Música 18 – AM18 18. Na pavuna Cantor/Compositor: Almirante</p> <p>Na Pavuna Na Pavuna Tem um samba Que só dá gente reiúna</p> <p>O malandro que só canta com harmonia, Quando está metido em samba de arrelia, Faz batuque assim No seu tamborim Com o seu time, enfezando o batedor. E grita a negrada: Vem pra batucada Que de samba, na Pavuna, tem doutor</p> <p>Na Pavuna...</p> <p>Na Pavuna, tem escola para o samba Quem não passa pela escola, não é bamba. Na Pavuna, tem Canjerê também</p>
--	--	---

<p>No Estácio, Querosene ou no Salgueiro meu mulato não te espero na janela Vou morar na Cidade Nova pra voltar meu coração para o morro da Favela</p>		<p>Tem macumba, tem mandinga e candomblé. Gente da Pavuna Só nasce turuna É por isso que lá não nasce "mulhé".</p>
--	--	--

<p>Música 19 – ISM19 19. Se você jurar Cantor: Ismael Silva</p> <p>Se você jurar que me tem amor Eu posso me regenerar Mas se é para fingir, mulher A orgia assim não vou deixar</p> <p>Muito tenho sofrido Por minha lealdade Agora estou sabido Não vou atrás de amizade A minha vida é boa Não tenho em que pensar Por uma coisa à-toa Não vou me regenerar</p> <p>A mulher é um jogo Difícil de acertar E o home como um bobo Não se cansa de jogar O que eu posso fazer É se você jurar Arriscar a perder Ou desta vez então ganhar</p> <p>Música 22 – FAM22 22. Ri Pra Não Chorar</p>	<p>Música 20 – ISM20 20. Me faz carinhos Cantor: Ismael Silva</p> <p>Mulher, tu não me faz carinhos Teu prazae é de me ver aborrecido Ora, vai mulher!! estás contrariada Tu não és obrigada a viver comigo</p> <p>Se eu fosse homem branco Ou por outra mulatinho Talvez eu tivesse sorte De gozar os teus carinhos</p> <p>A maré que enche vaza Deixa a praia descoberta Vai-se um amor e vem outro Nunca vi coisa tão certa</p> <p>Oh-meu bem o teu orgulho Algum dia há de acabar Tudo com o tempo passa A sorte é deus quem dá</p> <p>Vou me embora, vou me embora Como já disse que vou Eu aqui não sou querido Mas na minha terra eu sou</p> <p>Música 23 – LRCMM23</p>	<p>Música 21 – FAM21 21. Florita Cantor: Francisco Alves</p> <p>Quando eu te vejo, Penso em amor, Trazes num sorriso, Sempre aberto em flor. Que perfuma o ar das ruas,* Por onde andas, toda sorridente, Ao tentar, o amor da gente. Florita, quando passas cantando, As cantigas, que se ouvem nas ruas, Só alguém, como tú, Óh Florita, Vem mostrando, serem lindas as canções, Florita, canta sempre assim ! Só queria, óh Florita, Que cantasses para mim, Florita, canta sempre assim ! Só queria, óh Florita, Que cantasses para mim. Florita, canta sempre assim! *.* Só queria, óh Florita, Que cantasses para mim, Florita, canta sempre assim ! Só queria, óh Florita, Que cantasses para mim</p>
--	--	---

<p>Cantor: Francisco Alves</p> <p>Nem sempre o riso é alegria Quantas vezes noite e dia Nós levamos a cantar Pra não chorar Mas não há como o ditado, "quem espera sempre alcança" Nós vamos alimentando Essa esperança. Vamos reagir No que possa vir Pois lutar pra vencer É saber viver Mesmo sem prazer Rindo sem querer Nós devemos disfarçar Para não chorar!</p>	<p>23. Dona Divergência Cantor/Compositor: Lupicínio Rodrigues e C. Martinho</p> <p>Ó Deus, Se tens poderes sobre a terra, Deves dar fim a esta guerra E os desgostos que ela traz! Derrame a harmonia sobre os lares, Ponha tudo em seus lugares, Com o bálsamo da paz.</p> <p>Deves encher de flores os caminhos, Mais canto entre os passarinhos, Na vida, maior prazer. E assim, a humanidade seria mais forte, Ainda teria outra sorte, Outra vontade de viver.</p> <p>Não vá, bom Deus, julgar Que a guerra que estou falando É onde estão se encontrando Tanques, fuzis e canhões. Refiro-me à grande luta Em que a humanidade, Em busca da felicidade, Combate pior que leões.</p> <p>Aonde a Dona Divergência, Com o seu archote, Espalha os raios da morte, A destruir os casais. E eu, combatente atingido, Sou qual um país vencido, Que não se organiza mais</p>	<p>Música 24 – M24</p> <p>Senhor delegado Seu auxiliar está equivocado comigo Eu já fui malandro, doutor Hoje estou regenerado Os meus documentos Eu esqueci, mas foi por distração Comigo não Sou rapaz honesto, trabalhador Veja só minha mão Sou tecelão Se vivo alinhado É porque gosto de andar na moda Pois é Se piso macio é porque tenho calo que me incomoda Na ponta do pé Se o senhor me prender vai cometer uma grande injustiça Amanhã é domingo Preciso levar minha patroa à missa Na Lapa Amanhã é domingo Preciso levar minha patroa à missa Na Penha</p> <p>Eu vou me embora para a ilha, fazer a cabeça Sob o sol que irradia, queimando em ritual É na batida do reggae, com o cabelo trançado Eu tô livre na vida, o que é que há de errado Com a noite que brilha, o que é que há de errado Com a noite que brilha? Eu não agüento, não agüento Eu não agüento, não agüento É de noite, é de dia Mão na cabeça e documento</p>
---	--	--

LETRAS DE FADO – DÉCADA 1930/1940

Músicas 1 e 2 – BCM1

Cantora: Berta Cardoso

São quasi duas e meia
Meu coração é de lume
Coitadinho já receia
Uma cena de ciúme

Um quarto para as três e nada
que me indique a tua volta
Já tenho a luz apagada
e dentro d'alma a revolta.

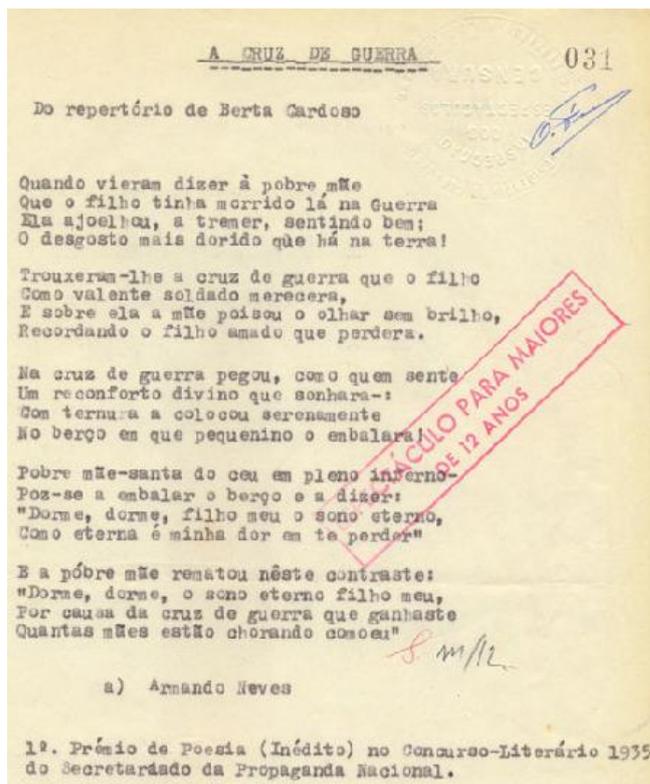
Ouço um andar apressado
Logo o meu coração arde
Mas é o vizinho do lado
Que também recolhe tarde

Por fim cansada de esperar
Durmo contra os meus desejos
e só te vejo chegar
Quando me acordas com beijos

Finjo que estou indisposta
Começo a ralar contigo
E tu não me dás resposta
É pões-te a brincar comigo

Letra 1 – Disponível em: <http://www.bertacardoso.com>

ESPECTÁCULO PARA MAIORES
DE 12 ANOS



Letra 2 – Disponível em: <http://www.bertacardoso.com>

Letras de Fado (1930/1940)

<p>Música 3 – AMM3 3. Amor é água que corre Cantor/ Composição: Alfredo Marceneiro e Augusto de Sousa</p> <p>Amor é água que corre Tudo passa, tudo morre Que me importa a mim morrer Adeus cabecita louca Hei-de esquecer tua boca Na boca d'outra mulher</p> <p>Amor é sonho, é encanto Queixa, mágoa, riso, pranto Que duns lindos olhos jorre Mas tem curta duração Nas fontes da ilusão Amor é água que corre</p> <p>Amor é triste lamento Que levado p'lo vento Ao longe se vai perder E assim se foi tua jura se já não tenho ventura Que me importa a mim morrer</p> <p>Foi efêmero o desejo</p>	<p>Música 4 – AMM4 4. Fado da Balada Cantor/ Composição: Alfredo Marceneiro e Silva Tavares</p> <p>Conta um linda balada Que um rei, dum reino sem par Vendo morta a sua amada Quis o seu seio moldar</p> <p>E por molde, modelada Depois de gasto um tesouro Nasceu a graça encantada Duma taça toda d'ouro</p> <p>E quando por ela bebia Morto por se embriagar Saudoso, triste sorria Com vontade de chorar</p> <p>Certa noite imaculada À luz do luar divino Deixou a corte pasmada E fez-se ao mar sem destino</p> <p>No mar ansiando a graça De com a morte se juntar</p>	<p>Música 5 – AMM5 5. O Pierrot Cantor: Alfredo Marceneiro</p> <p>Naquele dia de entrudo, lembro bem Um intrigante Pierrot, da cor do céu Um ramo de violetas, pequeninas Á linda morta atirou, como um adeus</p> <p>Passa triste o funeral, é duma virgem Mas ao povo que lhe importa, aquele enterro Que a morte lhe passa á porta, só por ele Em dia de carnaval, e de vertigem</p> <p>Abaixo a máscara gritei, com energia Quem és tu grossseiro que ousas, profanar Perturbar a paz das lousas, tumultares</p> <p>E o Pierrot disse não sei, que não sabia</p> <p>Sei apenas que a adorei, um certo dia Num amor todo grilhetas, assassinas Se não vim de vestes pretas, em</p>
--	---	---

<p>Do teu coração que vejo No bulício se treslouca Onde nascer a indiferença Há-de morrer minha crença Adeus cabecita louca</p> <p>Tudo é vário neste mundo Mesmo o amor mais profundo De dia a dia se pouca Segue a estrada degradante Que na boca d'outra amante Hei-de esquecer tua boca</p> <p>Hei-de esquecer teu amor O teu corpo encantador Que minha alma já não quer Hei-de apagar a paixão Que me queima o coração Na boca d'outra mulher</p> <p>Música 6 – AMM6 6. Lembro-me de ti Cantor/ Composição: Alfredo Marceneiro e João Linhares</p> <p>Eu lembro-me de ti Chamavas-te Saudade Vivias num moinho Tamanquinha no pé Lenço posto à vontade Nesse tempo eras tu A filha dum moleiro</p> <p>Eu lembro-me de ti Passavas para a fonte Pousando num quadril O Cantaro de barro Imitavas em graça A cotovia insonte E mugias o gado Até encheres o tarro</p> <p>Eu lembro-me de ti E às vezes a farinha Vestia-te de branco E parecias então Uma virgem gentil Que fosse à capelinha Um dia de manhã Fazer a comunhão</p> <p>Eu lembro-me de ti E fico-me aturdido Ao ver-te pela rua Em gargalhadas francas Pretendo confundir A pele do teu vestido Com a sedosa lã Das ovelhinhas brancas</p> <p>Eu lembro-me de ti Ao ver-te num casino</p>	<p>Bebeu veneno p'la taça Atirou a taça ao mar</p> <p>Ao seu seio não há nada Que se possa igualar Nem a taça da balada Que jaz no fundo do mar</p> <p>Música 7 – AMM7 7. Mocita dos caracóis Cantor/ Composição: Alfredo Marceneiro e João Linhares</p> <p>Mocita dos caracóis Não me deixes minha querida Não ouves os rouxinóis A cantarem como heróis A história da nossa vida</p> <p>Se abalares da nossa herdade Os teus encantos destróis Irás atrás da vaidade Que a moda lá na cidade Não tem desses caracóis</p> <p>Teu cabelo é lindo e loiro De caracóis verdadeiros Na cidade esse tesouro É comprado a peso d'ouro Nos grandes cabeleireiros</p> <p>A tua saia redonda Bordada de gerassóis P'ra tua escultura bonda Serei sempre a tua ronda Mocitas dos caracóis</p> <p>Dá-me a tua mocidade Que eu dou-te a minha depois Não queiras ir p'rá cidade Porque eu morro de saudade Mocita dos caracóis</p> <p>Música 11. AMCCM11 11. Janela da Vida Cantor/compositor: Alfredo Marceneiro e Carlos Conde</p> <p>Para ver quanta fé perdida E quanta miséria sem par Há neste orbe, atroz ruím Pus-me à janela da vida E alonguei o meu olhar P'lo vasto Mundo sem fim. Vi dar aos ladrões valores E sentimentos perdidos Nas que passam por honradas Vi cinísmos vencedores Muitos heróis esquecidos E vaidades medalhadas Vi no torpor mais imundo</p>	<p>ruínas Visto de negro o coração, e resolutu</p> <p>Atirou sobre o caixão, como um tributo Um ramo de violetas, pequeninas Atirou sobre o caixão, como um tributo Um ramo de violetas, pequeninas</p> <p>Música 8 – AMM8 8. A Casa Da Mariquinha Cantor: Alfredo Marceneiro</p> <p>É numa rua bizarra A casa da mariquinhas Tem na sala uma guitarra E janelas com tabuinhas</p> <p>Vive com muitas amigas Aquela de quem vos falo E não há maior regalo Que a vida de raparigas É doida pelas cantigas Como no campo a cigarra Canta o fado à guitarra De comovida até chora A casa alegre onde mora É numa rua bizarra</p> <p>Para se tornar notada Usa coisas esquesitas Muitas rendas, muitas fitas Lenços de cor variada. Pretendida, desejada Altiva como as rainhas Ri das muitas, coitadinhas Que a censuram rudemente Por verem cheia de gente A casa da mariquinhas</p> <p>É de aparência singela Mas muito mal mobilada E no fundo não vale nada O tudo da casa dela No vão de cada janela Sobre coluna, uma jarra Colchas de chita com barra Quadros de gosto magano Em vez de ter um piano Tem na sala uma guitarra P'ra guardar o parco espólio Um cofre forte comprou E como o gaz acabou Ilumina-se a petróleo.</p> <p>Limpa as mobílias com óleo De amêndoa doce e mesquinhas Passam defronte as vizinhas P'ra ver o que lá se passa Mas ela tem por pirraça Janelas com tabuinhas</p>
---	--	--

<p>Descarada a fumar Luxuoso cigarro Fecho os olhos e vejo O teu busto franzino Com o avental da cor Do cantaro de barro</p> <p>Eu lembro-me de ti Quando no torvelinho Da dança sensual Passas louca rolando Eu sonho eu fantazio E vejo o teu moinho Que bailava também Ao vento assobiando</p> <p>Eu lembro-me de ti E fico-me a sismar Que o nome de Lucy Que tens não é verdade Que saudades eu tenho E leio no teu olhar A saudade que tens De quando eras Saudade</p> <p>Música 10 – AMM10 10. Conceito Cantor: Alfredo Marceneiro</p> <p>Quando eles não valem nada Não se ganha em discutir Não é bom servir de escada Para qualquer asno subir Há gente que sá diz mal Para se impor, para ser notada Quem discute menos vale Quando eles não valem nada E quem pouco valor tem Só se vinga em deprimir O desprezo chega bem Não se ganha em discutir Quem maldiz por ser ruím Nunca vence a caminhada A nulidades assim Não é bom servir de escada Quem vence de frente erguida Não se dispõe a servir Como ponto de partida Para qualquer asno subir</p> <p>Música 13 – JLBAMM13 13. Viela Cantor e Compositor: Alfredo Marceneiro João Linhares Barbosa</p> <p>Fui de viela em viela Numa delas, dei com ela E quedei-me enfeitado... Sob a luz dum candeeiro, S'tava ali o fado inteiro,</p>	<p>Profundas crenças caíndo E maldições ascendendo Tudo vi neste Mundo Vi miseráveis subindo Homens honrados descendo Esse é rico, e não tem filhos Que os filhos não dão prazer A certa gente de bem Aquele tem duros trilhos Mas é capaz de morrer P'los filhinhos que tem Esta é rica em frases ledas Diz-se a mais casta donzela Mas a honra onde ela vai Aquele não veste sedas Mas os garotitos dela São filhos do mesmo pai Por isso afirmo com ciso Que p'ra na vida ter sorte Não basta a fé decidida P'ra ser feliz é preciso Ser canalha até à morte Ou não pensar mais na vida.</p> <p>Música 14 – AMM14 14. Bêbado Pintor Cantor e compositor: Alfredo Marceneiro e Henrique Rego</p> <p>Encostado sem brio ao balcão da taberna De nauseabunda cor e tábua carcomida O bêbado pintor a lápis desenhou O retrato fiel duma mulher perdida</p> <p>Era noite invernosa e o vento desabrido Num louco galopar ferozmente rugia, Vergastando os pinhais, pelos campos corria, Como um triste grilheta ao degredo fugido. Num antro pestilento, infame e corrompido, Imagem de bordel, cenário de caverna, Vendia-se veneno à luz duma lanterna À turba que se mata, ingerindo aguardente, Estava um jovem pintor, atrofiando a mente, Encostado sem brio ao balcão da taberna.</p> <p>Rameiras das banais, num doido desafio, Exploravam do artista a sua parca fêria, E ele na embriaguez do vinho e da</p>	<p>Música 12 – AMM12 12. Cabaré Cantor: Alfredo Marceneiro</p> <p>Foi num cabaré de feira, ruidoso Que uma vez ouvi cantar, comovido Uma canção de rameira, sem ter gozo Que depois me fez chorar, bem sentido Era a canção da alegria, couplé novo Mas a pobre que a cantava, eu bem a vi Naquela noite sorria, para o povo E ao mesmo tempo chorava, para si</p> <p>É que a linda cantadeira, tão formosa Mais linda do que ninguém, certamente Sentia a dor traiçoeira, rancorosa A magoar-lhe o peito de mãe, cruelmente</p> <p>Tinha um filhinho doente, quase á morte E a pobre ganhava a vida, só de fel Cantando a rir tristemente, por má sorte Uma canção de perdida, bem cruel</p> <p>Música 15 – CCM15 15. Bairros de Lisboa Cantor: Carlos Conde</p> <p>Vamos ambos pela mão De duas rimas de Fado Aos Bairros com tradição Da boémia e do passado Não quero entrar em despique Mas se o quizesse fazer Seria Campo d'Ourique O primeiro a inalterar Mas o Bairro de mais fama Mais Fadista mais Marujo É a linda e velha Alfama Do Norberto de Araújo Lembra mais a nostalgia Embora do mesmo agrado Dum resto de Mouraria Que ainda tem sabor a Fado Bairros que o Povo acarinha Tornam mais bela e fagueira Esta Lisboa velhinha Tão velhina e menineira Esse Povo audaz boémio Que Viveu em sobressalto Era amigo, era irmão gémeo Dos faias do Bairro Alto Entre os bairros de Lisboa Há um que é sempre criança Vê lá bem se a Madruga</p>
--	--	---

<p>Pois toda ela era fado.</p> <p>Arvorei um ar gingão, Um certo ar fadistão Que qualquer homem assume. Pois confesso que aguardei Quando por ela passei O convite do costume.</p> <p>Em vez disso no entanto, No seu rosto só vi pranto, Só vi desgosto e descrença. Fui-me embora amargurado Era fado, mas o fado, Não é sempre o que se pensa.</p> <p>Ainda recordo agora A visão, que ao ir-me embora Guardei da mulher perdida. Na pena que me desgarrar Só me lembra uma guitarra A chorar penas da vida.</p> <p>Música 16 – CCM16 16. Ser palhaço Cantor: Carlos Conde</p> <p>Há gente que pelos modos Quase toma por ofensa Ser palhaço em qualquer parte, Palhaços somos nós todos Só existe a diferença Na habilidade ou na arte! No circo enorme da vida Há quem ria de contente Quando pratica acções más, E até ande convencida Que não vive unicamente Das palhaçadas que faz! Tudo trabalha em parelhas Numa anedota pegada Sempre de origem moderna, As normas é que são velhas Se o “faz tudo”, não faz nada O rico não se governa! A graça, a caricatura Abrem rugas onde há traços E surpresa onde há rotina, Os que vivem da pintura São sempre os mesmos palhaços Que vivem da pantomina! Mas há outros que no fundo Dão no seu ar de chalaça Razão ao velho ditado, Que grita, que diz ao mundo, Vale mais cair em graça Do que tornar-se engraçado!</p> <p>Música 19 – CDM19 19. Se é de longe que tu vens Cantor: Carlos Conde</p>	<p>miséria, Cedia às tentações daquele mulherio. Nem mesmo a própria luz nem mesmo o próprio frio, Daquele vazadouro onde se queima a vida, Faziam incutir à corja pervertida, Um sentimento bom d'amor e compaixão, P'lo ébrio que encostava a fronte ao vil balcão, De nauseabunda cor e tábua carcomida.</p> <p>Impudica mulher, perante o vil bulício De copos tilintando e de boçais gracejos, Agarrou-se ao rapaz, cobrindo-o de beijos, Perguntando a sorrir, qual era o seu ofício, Ele a cambalear, fazendo um sacrifício, Lhe diz a profissão em que se iniciou, Ela escutando tal, pedindo-lhe alcançou Que então lhe desenhasse o rosto provocante, E num sujo papel, o rosto da bacante O bêbado pintor com um lápis desenhou.</p> <p>Retocou o perfil e por baixo escreveu, Numa legível letra o seu modesto nome, Que um ébrio esfarrapado, com o rosto cheio de fome, Com voz rascante e rouca à desgraçada leu, Esta, louca de dor, para o jovem correu, E beijando-lhe o rosto, abraço-o de seguida... Era a mãe do pintor, e a turba comovida, Pasma ante aquele quadro, original, estranho, Enquanto o pobre artista amarfanha o desenho: O retrato fiel duma mulher perdida</p> <p>Música 17 – CDM17 17. A mulher que canta o fado Cantor: Carlos Conde</p> <p>A mulher que canta fado de não ser uma ofensa Mas forma conceito errado, O que certa gente pensa</p>	<p>Não Vive cheia de esperança No pensamento nos passa Essa boémia sem par Que foi de Belém á Graça De Benfica ao Lumiar A tradição nunca finda Ainda ninguém a matou E o presente vive ainda Do passado que ficou E pronto a volta está finda Para que andar mais á toa Se Lisboa é toda linda Se o nosso Bairro é LISBOA</p> <p>Música 18 – CCM18 18. Se é de longe que tu vens Cantor: Carlos Conde</p> <p>Se é de longe que tu vens, De um país onde se abrasa O amor, a fé, a nobreza, Podes entrar, porque tens Um abrigo em cada casa E um lugar em cada mesa!</p> <p>Mas se trazes a divisa De te impor, de interceder, Por favor deixa-nos sós; O meu país não precisa Que outros venham resolver As questões que há entre nós!</p> <p>Se vens com turvo ideal Ou com fito de abrir guerra, Leva contigo os maus trilhos E diz lá que Portugal Não cede um palmo de terra Nem vende a honra dos filhos!</p> <p>Diz ao mundo, grita aos sóis, Enche os Céus da nossa glória Num clarão vasto e profundo, Que só com sangue de heróis Portugal ergueu a História Nas cinco partes do Mundo!</p> <p>Música 21 – CDM21 21. Creio em Deus Cantor: Carlos Conde</p> <p>Creio bem que existe Deus Por cuja bondade eu temo Dado o seu poder fecundo, Esse Deus que lá nos Céus Como Imperador Supremo, Rege os destinos do mundo!</p> <p>Creio em Deus por ser um louco Que impus ao mundo o seu nome E vi do mundo o desdém, Creio em Deus, por ver há pouco Um garotito com fome</p>
--	---	--

<p>Se é de longe que tu vens, De um país onde se abrasa O amor, a fé, a nobreza, Podes entrar, porque tens Um abrigo em cada casa E um lugar em cada mesa!</p> <p>Mas se trazes a divisa De te impor, de interceder, Por favor deixa-nos sós; O meu país não precisa Que outros venham resolver As questões que há entre nós!</p> <p>Se vens com turvo ideal Ou com fito de abrir guerra, Leva contigo os maus trilhos E diz lá que Portugal Não cede um palmo de terra Nem vende a honra dos filhos!</p> <p>Diz ao mundo, grita aos sóis, Enche os Céus da nossa glória Num clarão vasto e profundo, Que só com sangue de heróis Portugal ergueu a História Nas cinco partes do Mundo!</p> <p>Música 22 – CDM22 22. Porta do Coração Cantor: Carlos Conde</p> <p>Feia ou bonita, que importa Se nos assalta a paixão Por quem nos sabe vencer, O coração tem uma porta E a porta do coração Abre-se às vezes sem querer!</p> <p>Cruzei um dia na vida Com um olhar tanto a preceito Que me toldou a presença, Ela não pediu guarida Mas bateu com tanto jeito Que entrou sem eu dar licença!</p> <p>O amor é um imprevisto Faz-nos rir, faz-nos chorar Faz-nos sofrer e sentir, O meu coração tem disto Às vezes quero-o fechar Mas ele teima em abrir!</p> <p>Que importa o riso, a traição Quem ama tudo suporta O resto não tem valor, Só quem não tem coração É que não tem uma porta P'ra dar entrada ao amor!</p> <p>Música 25 – ECM25 25. Fado da Amargura</p>	<p>Da mulher que canta o fado!</p> <p>Se o cantar e ser mulher No que é vulgar se condensa, Quem diz mal só por dizer Pode não ser uma ofensa!</p> <p>Olhar somente ao defeito Sem no mais ter reparado, Pode formar um conceito Mas forma um conceito errado!</p> <p>Se o fado tudo redime Na sua candura imensa, Às vezes chega a ser crime O que certa gente pensa!</p> <p>Nem sempre um erro é fatal, Nem sempre tudo é pecado: O pecado é pensar mal Da mulher que canta o fado!</p> <p>Música 20 – CDM20 20. Saudade Cantor: Carlos Conde Saudade é tudo o que existe De encantador e de triste De dor forte e bem profundo; É sombra, é vida, é paixão, É ter o mundo na mão E andar perdido no mundo!...</p> <p>Saudade é toda a virtude Que nos prende, nos ilude E não nos deixa andar sós; É toda a crença vivida Que vai chamando p'la vida, Se a vida foge de nós!</p> <p>Saudade é lembrar alguém Que nos deu aquele bem Supremo, que já passou; É voz longíqua e fagueira, Triste cinza de lareira Que o vendaval apagou!...</p> <p>Saudade é tudo – Meu Deus! É promessa erguida aos Céus Sonho de encantos e de abrolhos; Saudade, alvor indeciso, É desenhar um sorriso Tendo as lágrimas nos olhos!...</p> <p>Música 23 – CDM23 23. Boémia Cantor: Carlos Conde</p> <p>Ouvi dizer que está lá fora à porta Um tipo da boémia à moda antiga e pede para entrar e não se importa Também de vir cantar uma cantiga.</p>	<p>Pedindo a Deus pela mãe!</p> <p>Creio em Deus, nas frases sérias Dos vigários, dos preladados, Dessas gentes benfazejas, Creio em Deus, por ver misérias E ranchos de esfomeadosL Pelos portais das igrejas!</p> <p>Creio em Deus, não pertenci Em tempo algum aos descrentes, Á turba que se revolta, Creio em Deus, porque já vi Muitos presos inocentes E muitos ladrões à solta!</p> <p>Creio em Deus, na sã magia De incontestável renome Neste orbe grande, sem fim, Creio em Deus, porque num dia, Disse ao mundo:- tenho fome! E o mundo riu-se de mim!</p> <p>Não convivo com ateus, Embora me diga herege, O fanatismo iracundo, Como hei-de descrever de Deus Se é ele que ordena e rege As misérias deste mundo?!</p> <p>Música 24 – ECM24 24. Fado da Amargura Cantor/ Compositor: Ercília Costa e João da Mata</p> <p>I Que tristeza Deus me deu, Não existe, com certeza, Ninguém mais triste do que eu. Com descrença Vou cantando Minada pela doença Que aos poucos me vai matando. Cantar; cantar; Versos de amor; de prazer; Oh! Quem me dera poder Cantá-los sem me esforçar. A toda a hora</p> <p>Sinto minha alma doente Pois não sou, infelizmente, A mesma que fui outrora.</p> <p>II Que saudade, Que amargor; Dos tempos da mocidade Feitos de sonho e de amor! Sonho lindo, Doce e brando Outrora cantei sorrindo</p>
---	---	--

<p>Cantor: Fernando Farinha</p> <p>Quando o fado era cantado pelas tabernas de Alfama ninguém iria que o fado viesse a ter boa fama. Era a canção da bebedeira e do calão, da rufiagem, capelão e dos fadistas de samarra e mal diria a Madragoa e a Mouraria quem em Lisboa inda haveria assim tal gosto pela guitarra.</p> <p>Adeus tardes de toiradas com guitarras e cantigas adeus noites bem passadas com bom vinho e raparigas.</p> <p>Hoje os fadistas são tratados por artistas e aclamados nas revistas com ovações delirantes. Vestem do bom e por ser chique e ser do tom já vão à tarde ao Odeon se as matinés são elegantes.</p> <p>Hoje o fado já não tem a rufiagem por tema. Poliu-se, já é alguém e até já vai ao cinema.</p> <p>O fado agora é pedido a toda a hora e ouvido p?lo mundo fora com alegria e agrado e há-de chegar a Hollywood e ter lugar, pois não se ilude quem pensar (2x) que há-de ser grande o nosso fado.</p>	<p>Não sei se é o mesmo que eu já vi Passar á minha rua embriagado Entrar numa taberna que há ali Dizendo a toda a gente – quero fado!</p> <p>Havia até lá dentro uma algazarra Mas logo que ele entrou calou-se tudo. Ouvi depois trinar uma guitarra. Num som brônzeo, gemente e campanudo.</p> <p>Cá fora vinha o eco encher as almas E toda a minha rua alvoraçada, Ouviu-se o batucar de muitas palmas No côncavo cristal da madrugada.</p> <p>Se é ele abram-lhe a porta por favor Pois se não é o fado é irmão gémeo Não vá dizer o mundo enganador Que já se fecha a porta a um boémio.</p> <p>Música 25 – BCM25 Cantora: Berta Cardoso 25. Uma hora, duas horas</p> <p>Uma hora, duas horas Meu sangue em febre se abraza Porque é que tu te demoras Tento em voltares para casa</p> <p>São quase duas e meia Meu coração é de lume Coitadinho já receia uma cena de ciúme</p> <p>Um quarto para as três e nada Que me indique a tua volta Já tenho a luz apagada E dentro d’alma a revolta</p> <p>Ouçõ um andar apressado Logo, o meu coração arde Mas é o vizinho do lado Que também recolhe tarde</p> <p>Por fim cansada de esperar Durmo contra os meus desejos E só te vejo chegar Quando me acordas com beijos</p> <p>Finjo que estou indisposta Começo a ralar contigo E tu não me dás resposta É pões-te a brigar comigo</p> <p>Se pergunto que horas são</p>	<p>Mas hoje canto chorando... Ai! Se eu pudesse Gozar saúde outra vez Ao bom povo português Cantaria numa prece, Agradecendo À gente que é tão amiga Desta infeliz rapariga Que vai cantando e morrendo.</p> <p>Música 26 – LBMA26 26. Feitiço Cantor/Compositor: Linhares Barbosa e Martinho de D’Assunção</p> <p>Vieram dizer-me há pouco que andavas louco por certa dama</p> <p>Muito nobre, muito bela Ias com ela ali p’ra Alfama</p> <p>Não adivinho quem seja nem tenho inveja mas dá nas vistas</p> <p>que uma senhora tão chique cante ao despique com as fadistas!</p> <p>Esses becos e travessas não são p’ra essas senhoras finas Alfama é das cantadeiras das costureiras e das varinas</p> <p>Se é só para te agradar, que anda a cantar, diz-lhe que não que não cometa o pecado de usar o fado como brasão!</p> <p>A guitarra nos teus dedos tem mil bruxedos e faz feitiço. a ela tôdas se prendem tôdas se rendem, sem dar por isso.</p> <p>se foi a tua guitarra, bruxa bizarra que ao fado a trouxe</p> <p>que seja muito feliz já que deus quis, que eu o não fôsse</p>
---	---	--

	<p>Mentes descaradamente Confias no coração De que te ama cegamente</p> <p>Os homens não dão valor Ao verdadeiro carinho Mas ai deles se o amor Deixasse de ser ceguinho.</p>	
--	---	--