

FORMAÇÕES DISCURSIVAS: O MALANDRO E A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA MPB (1930-1945).

Manoel P. Ribeiro (UERJ, UNISUAM e ACADEMIA BRASILEIRA DE FILOGIA)

Introdução - A Análise de Discurso

Este artigo é um recorte de nossa tese de doutorado – As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945) –, defendida na UFF, em 2007.

A opção pela análise de discurso se deve ao fato de que há diferentes formas de se estudar a linguagem. Assim, a partir do Curso de Linguística Geral (1916), de Ferdinand de Saussure, podemos direcionar nossa atenção sobre a língua como sistema de signos ou sistema de regras formais. Desse ponto de vista, temos a Linguística estruturalista. O estruturalismo se baseia no princípio de que uma língua é um sistema, ou melhor, como se afirmou mais tarde, uma estrutura. A língua é estudada na interdependência de suas relações, portanto numa visão sincrônica dos fatos da linguagem, e não diacrônica. Se estudarmos a língua como normas de bem dizer, temos a Gramática normativa. A palavra gramática assume diversos sentidos, em diferentes épocas, com distintas tendências em diversos autores (ORLANDI, 2003 b: 15).

Por haver diferentes maneiras de se significar, é que muitos pesquisadores se interessaram pelo estudo da linguagem em diversos aspectos. Daí terem surgido estudos de Sociolinguística, Neurolinguística, Psicolinguística e Análise de Discurso, entre outros.

Este trabalho se prende à Análise de Discurso de Michel Pêcheux e seus seguidores. Com base nessa vertente de análise de discurso de orientação francesa, partimos do pressuposto de que a linguagem não é transparente, portanto passível de equívoco, falha, jogo entre o dito e o não dito, pressuposições, produzindo efeitos de sentidos diversos, ironias, ambiguidades e metáforas. É em meio aos textos das letras das canções que buscamos analisar os significados atribuídos à mulher, pela instância do discurso, aqui definido como “efeitos de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2004: 49) e / ou “dispersão de textos”.

A possibilidade de entender o discurso como prática deriva da própria concepção de linguagem, marcada pelo conceito de social e histórico, com a qual a Análise de Discurso trabalha (Ferreira b, 2001: 13/14). Ferreira b (2000: 38) cita

ainda um conceito de Rodrigues: “discurso é um objeto histórico (ideológico) que se produz/elabora socialmente em/atraves de sua materialidade específica, que é a língua”.

As canções são o suporte textual, com que vamos construindo o corpus discursivo. Nas letras das músicas, recortamos sequências discursivas em função da questão a ser investigada: a construção do referente mulher, no período do primeiro governo de Vargas. A noção de recorte, específica da teoria, se conjuga à de corpus e, tal como esta, não segue critérios positivistas. O recorte é uma unidade discursiva: fragmento correlacionado de linguagem e situação, não é um segmento mensurável em sua linearidade (Orlandi, 2003 a: 139/140), e sim um “pedaço” que o analista utiliza em função de seu trabalho e de seus objetivos.

Faz-se uma leitura, um recorte, após a seleção de alguns enunciados mais significativos. Observa-se a relação entre eles, embora se saiba que esse fazer é delimitado pela incompletude, havendo a possibilidade de um outro fazer.

Com a Análise de Discurso de Michel Pêcheux, vamos passar a ver o(s) texto(s) sob o aspecto discursivo, não nos importando com o registro popular ou coloquial que envolve cada letra de música. Aqui já se observa uma mudança radical desta análise em relação a outras, cujo valor não pretendemos questionar. A nossa escolha se deve ao fato de que, na Análise de Discurso, estuda-se o texto como unidade capaz de relacionar língua, história e ideologia.

Torna-se importante verificar que o texto é uma unidade discursiva, mas “é impossível, afirma Michel Pêcheux, analisar um discurso como um texto, [...] é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis, a partir de um estado definido das condições de produção” (MALDIDIER, 2003: 23. Grifos da autora). Importa frisar, também, que, ao se passar para o texto como unidade de discurso, se passa da operação de segmentação para a de recorte. Passa-se da distribuição de segmentos para a relação das partes com o todo, em que se procuram estabelecer, através dos recortes, unidades discursivas (ORLANDI, 2001 b: 22).

Um dos pontos da teoria de Análise de discurso é o que trata da memória do dizer. Vamos observar, em nosso corpus discursivo, um número muito significativo de paráfrases de discursos que nos vêm, há vários séculos, da cultura judaico-cristã, seguida da cultura greco-romana, chegando, praticamente, essa memória do dizer até nossos dias.

Na linha teórica, verificaremos que os sujeitos, por uma espécie de esquecimento, têm a ilusão de que são fonte e origem dos seus dizeres e atitudes, por isso não se percebe que há uma relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer.

O período que escolhemos é tido como o mais rico da música popular brasileira. Nessa época, os gêneros musicais mais populares, principalmente o samba, sofriam o preconceito da elite brasileira, chegando-se ao absurdo de se prender alguém que portasse um violão ou um tamborim. O samba era considerado como coisa de negros e desocupados. Os pesquisadores dessas canções populares mostram que,

nesse período (1930-1945), foram produzidas centenas de músicas que determinaram a transformação do samba em categoria de música nacional, sendo o carnaval do Rio promovido a símbolo do Brasil, graças à divulgação das rádios Club, Mayrink Veiga e Nacional, entre outras, e das gravadoras, como a RCA Victor e a Odeon.

Para entender alguns processos discursivos por que passamos na época contemporânea, temos necessariamente de procurar suas origens a partir do discurso teológico, principalmente o construído nos textos bíblicos. Porém, como ressalta Silvana Mota Ribeiro (2000: 1),

relativamente ao papel social da mulher e à desigualdade tradicionalmente reservada ao sexo feminino, é importante compreender que estas questões não podem ser reduzidas a meras consequências de um discurso teológico.

Para a escritora, a hierarquia sexual não surge com o Cristianismo, pois remonta muito para antes dos primeiros cristãos.

O princípio teórico fundamental, então, é considerar que há uma relação entre linguagem e exterioridade que é constitutiva. Essa é uma relação orgânica e não meramente adjetiva. Não se dirá, assim, que se acrescentam dados históricos para melhor delimitar a significação, dir-se-á que o processo de significação é histórico (ORLANDI, 2001 b: 18).

Por isso, é necessário buscar uma memória do dizer que chega aos povos primitivos e também à cultura grega, passando pelo imaginário da Idade Média, até atingir, no Brasil, a época colonial, o império, a primeira república e o governo de Vargas, de 1930 a 1945.

Trata-se de um percurso pelos discursos construídos e enraizados no imaginário popular que afetam a imagem e a posição da mulher e que “justificam” o lugar de inferioridade reservado a ela no convívio social, focalizando-se com maior propriedade a época de análise de nosso trabalho. Vamos verificar que, desde tempos primitivos, sentidos sobre a mulher foram parafraseados, procurando ver a figura feminina marcada pelo mal ou pelo proibido. Incrivelmente, esses sentidos chegaram aos tempos atuais, causando uma tensão discursiva. Aqui se examinam os sentidos filiados ao discurso machista, disseminados, muitas vezes, à revelia dos compositores, em variadas canções. Isso se deve a uma concepção sociopatriarcal que se desenvolveu e se ramificou de forma heterogênea. A supremacia do masculino é, assim, a característica básica de nossa sociedade. Há, por isso, uma tensão discursiva entre diversas instâncias sociais, ocasionando a circulação de sentidos outros, além dos dominantes, difundidos pela burguesia da época.

O contexto sociocultural terá influenciado parte do discurso religioso cristão. São dizeres repletos de imagens justificadoras, tidas como naturais e de

origem divina.

Nesta formação discursiva, há um deslizamento de sentidos, já que o homem sempre se considerou como sujeito do discurso, ficando a mulher na posição de objeto. A mulher se coloca à margem dos padrões femininos da época, abandonando o homem, procurando afastar-se da vida do lar, é rebelde às imposições da moral, é interesseira, gosta da orgia, adota uma vida própria do malandro, incorpora-se ao samba, elemento da cultura popular altamente discriminado pela burguesia, submete-se à violência masculina, traço incorporado pelo poder do patriarcalismo.

Existe outro lugar social ocupado pela mulher: aquela que sofre pelo homem, que é maltratada por ele, mas não o abandona. É a “mulher de malandro”:

Confesso ao meu maior amigo
 Gosto demais desta mulher
 Tudo que eu vejo de bom eu compro pra ela
 Pra não ter o que falar de mim
 Mas quando ela me disse o que faltava eu gostei
 É pancada, eu ainda não dei
 Não dei, mas ainda vou dar
 Naquela que é dona do meu lar
 Se procedo assim é porque tenho qualidade
 Vou dar pancada pra conservar a amizade”.
 (É Pancada, samba de Alvarenga da Portela¹,
 apud FAOUR, 2006: 105)

Há muitos exemplos de canções populares versando sobre o tema “pancada em mulher”, principalmente a partir de 1920.

Muitas vezes, a agressão é vista não como um castigo, mas um “calmante” para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de status. Algo como uma prova de apreço, de amor ou de posse (FAOUR, 2006: 105).

A cultura da malandragem no Rio de Janeiro desperta a atenção de nosso povo, a partir, principalmente, do início do século XX. Mas ela remonta às rodas de capoeira, comuns na Bahia e no Rio de Janeiro, no século XIX. O excedente de mão de obra e o ócio criavam o malandro. A diversão era a roda de batucada, a per-

¹ Ernani Alvarenga, portelense, compôs, em 1932, o samba Dinheiro não há, também conhecido como Lá vem ela chorando: “Lá vem ela chorando / O que é que ela quer? / Pancada não é, já dei / Mulher da orgia quando começa a chorar / Quer dinheiro, dinheiro não há” (apud site portelaweb). Faour (2006: 503) informa que a letra de “É pancada”, sem data, foi extraída do CD “O samba é minha nobreza”, de Biscoito Fino, de 2002.

nada carioca. Cachaça, pernadas e cabeçadas geravam confusões, prisões e proibições (PEREIRA et alii, 1997, cap. IV: 78).

Pode-se, talvez, dizer que essa cultura cresceu junto com o samba, já gravado desde 1902, e, depois, com a canção “Pelo telefone”, de Donga e Mauro de Almeida (letrista). A polêmica existente até hoje sobre a autoria desse samba não surgiu de um ato de malandragem? Donga não dizia que “música é como passarinho, é de quem pegar?” Ele não foi mais “vivo”, ou melhor, mais “malandro” que outros compositores que também reivindicavam a autoria do grande sucesso? Diversos autores de canções, geralmente reunidos na casa de Tia Ciata, também reclamavam a coautoria: João da Mata, mestre Germano, tia Ciata, Hilário Jovino e Sinhô.

A partir dos anos 1920, o texto da linguagem malandra surge com maior ênfase e começa “a ser escrito / cantado, para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente. Quais os significados desse texto, qual o seu enraizamento, o que ele quer ou não quer nos dizer?” (MATOS, 1982: 13).

A imagem do malandro se identifica pela maneira de andar bem vestido, com terno branco sempre alinhado, como se desejasse aproximar-se dos padrões burgueses. Na realidade é uma caricatura do burguês. Seu modo de apresentar-se trazia exageros tão evidentes, facilmente identificáveis pela polícia, jogando-o “no universo das classes oprimidas (pois o burguês de verdade, e bem vestido, não vai preso a todo o momento)”, como diz Matos (1982: 56). Assim, mesmo estando vestido “a caráter, ou no rigor da moda”, o malandro apenas aparenta ser bom moço:

Tal impressão advém da contiguidade de signos de uma modernidade pequeno-burguesa com signos de outra ordem, relativos à condição negra e proletária (o “tamanco”, evidenciado na letra de Noel Rosa como sendo diferente de “sandália”, a “pinga”), à postura marginal em relação à sociedade bem comportada (“navalha no bolso”, falta de documentos) e finalmente à manutenção de uma tradição étnica e social (MATOS, 1982: 57).

Assis Valente, em 1937, lança o samba “Camisa Listrada”, em que se descreve essa figura malandra:

Vestiu uma camisa listrada
 E saiu por aí
 Em vez de tomar chá com torrada
 Ele bebeu parati
 Levava um canivete no cinto
 E um pandeiro na mão
 E sorria quando o povo dizia:
 Sossega Leão! Sossega Leão!

O enunciador designa as oposições que vão marcar essa imagem da malandragem: “chá com torrada” x “beber parati” / “canivete no bolso” / “pandeiro na mão”.

Em suma: O malandro não é um operário, não é honesto, porém não

é um criminoso comum. Usa da esperteza e da mobilidade para se “safar” das pressões do sistema:

A figura do malandro no samba e o tipo de discurso que lhe está associado se constroem sobre esta linha fronteira entre afirmação e negação, utopia e realidade e fantasia. A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambiguidade (MATOS, 1982: 54).

É, ainda, Matos (1982: 55) quem nos mostra a imagem de um malandro identificada com a marginalidade, num samba de 1933 de Wilson Batista (“Lenço no pescoço”):

Meu chapéu de lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 De ser vadio.

Por isso, o governo de Vargas, preocupado com a imagem do trabalhador, vai procurar, pela censura, inibir os sentidos insertos em nossa música popular, que divulguem essa faceta da época, em que a figura do malandro era inscrita no contexto social. Sobretudo no Estado Novo (1937-1945), a ação governista se volta sobre a ideologia do culto ao trabalho, com uma política repressiva e, concomitantemente, paternalista em referência à cultura popular. No quadro teórico da Análise de Discurso (cf. 2.0), analisou-se, nesta tese, a ação do governo, caracterizada por Althusser (1970: 46/7) como um aparelho repressivo de Estado, de domínio público.

O discurso malandro incomodava as autoridades, a alguns setores da mídia e até a sambistas, devendo ser banido da cultura, do imaginário. Os compositores deveriam louvar os méritos do trabalho e do trabalhador. Surge, então, o samba “O Bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo, de 1941, que procura marcar a imagem do verdadeiro trabalhador, seguindo as “recomendações” do governo, como já vimos em “condições de produção”. No mesmo ano, “Eu trabalhei”, de Roberto Roberti e Jorge Faraj, é samba que também marca a nova ordem discursiva na escala social, instituída pelo governo, com o controle severo do Departamento de Imprensa e Propaganda.

O samba diz:

Eu hoje tenho tudo que um homem quer
 Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher
 Mas pra chegar até o ponto em que cheguei
 Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei

Eu hoje sou feliz
 E posso aconselhar
 Quem faz o que eu já fiz
 Só pode melhorar
 E quem diz que o trabalho
 Não dá camisa a ninguém
 Não tem razão não tem não tem.

Com a atuação da censura, os sambistas foram obrigados a aderir à ideologia triunfalista do Governo Vargas. Essa postura entra em tensão discursiva com a do “famigerado” malandro, em voga entre alguns sambistas.

Mas a imagem desse personagem, dentro do samba, já se fixara, criara raízes, apesar de ser visto por muitos como um anti-herói, sempre falante, envolvendo-se com a polícia, problemático, dizendo-se honesto e trabalhador, sem, no entanto, convencer a ninguém. Na década de 40, ele aparece na ambígua figura de “malandro regenerado”:

O personagem malandro – em cuja boca WILSON BATISTA em 1936 coloca as palavras: “eu passo gingando / provoço e desafio / eu tenho orgulho / de ser tão vadio” (lenço no pescoço) – passa a dizer em 1941, no mesmo Wilson Batista: “seu martins vidal / eu moro no lins e sou o tal / que muito tempo exerço / uma fiel profissão / eu não sou mais aquele antigo trapalhão” (“Averiguações”) (MATOS, 1982: 14).

Ocorre uma heterogeneidade discursiva. Diversas vozes fazem parte das letras no período de 1930 a 1945, conjugando-se ao discurso sentimental-amoroso, próprio de todas as épocas de nossa canção. O sujeito proletário estava diante de uma visão dicotômica: marginalizar-se ou integrar-se, seguir as regras da sociedade ou ficar à margem? Ser um trabalhador ou um malandro; ser um chefe de família exemplar ou um boêmio contumaz?

Noel Rosa, aos vinte anos, já se sentia atraído pela figura do malandro. Estava familiarizado com a gente da malandragem, com suas leis, seu mundo. Aceitou suas regras, colocou-as em suas letras. Essa figura que tanto fascinou Noel sempre existiu. Cedo os italianos a descobriram como um malandrino:

Vivo, sagaz, cheio de imaginação, ganhava a vida às custas de golpes, nunca de trabalho. O nosso malandro descende de malandrino no nome e no modo de vida. Não tem emprego fixo nem profissão definida. E acredita muito mais na astúcia do que no batente. Costuma fazer aquilo que as pessoas chamam de “viver de expediente”, uma viração aqui, uma esparrela ali, um grande golpe mais adiante. Suas atividades são tão incertas quanto ilícitas. Sabe, como ninguém, burlar a vigilância policial (MÁXIMO & DIDIER, 1990: 132).

Máximo e Didier (1990: 132) tratam, ainda, de outra característica marcante do malandro: sua linguagem especial. Assim: cerveja é água benta, cachaça vagabunda é infiel, gente de morro passa a cabrito. Dedica-se o malandro a três “atividades”: o jogo, a mulher e a estia (espécie de pagamento por “proteção” do malandro). De Noel Rosa, temos “Malandro Medroso”, de 1934:

Eu devo não quero negar,
 Mas te pagarei quando puder,
 Se o jogo permitir,
 Se a polícia consentir
 E se Deus quiser.

Trata-se de um malandro que vive às custas de uma mulher. Esta é sustentada por um “coronel”, o homem que paga tudo para as mulheres:

A consciência agora me doeu,
 Eu detesto a concordância,
 Quem gosta de mim sou eu...
 Neste momento saudosos me retiro,
 Pois teu velho é ciumento
 E pode me dar um tiro. (Idem, ibidem).

O mesmo Noel, um apaixonado pelo discurso malandro, em “Capricho de rapaz solteiro”, de 1933, declina sua “filosofia” de vida:

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.

Para o malandro, o casamento era uma espécie de armadilha, a mais aprisionante de todas. A mulher, para ele, era um achado:

que nos perde e nos atrasa
 não há malandro casado.
 Pois malandro não se casa.

(...)

Numa contradição, o mesmo Noel, no samba “Rapaz folgado”, de 1933, condena a malandragem: “Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / Tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora essa navalha / Que te atrapalha”.

No texto de Heitor dos Prazeres (“Mulher de malandro”, samba de 1932), a cultura da malandragem ultrapassa o conceito de dominação, para atrelar-se ao sentido de agressão: Será física ou moral? Há uma ambiguidade:

Quanta mais apanha
A ele tem amizade
Longe dele tem saudade.
Muitas vezes ela chora
Mas não despreza o amor que tem
Sempre apanha e se lastimando
E perto do malandro se sente bem.

Saffioti (2004: contracapa) descreve a violência contra as mulheres como uma “prática antiga e muito presente na sociedade humana”, mas que, “ao mesmo tempo, continua sendo um tema oculto, muitas vezes tratado como tabu”. Noel Rosa, em virtude de vários enteveros com mulheres com quem convivia, manifestou sua ojeriza contra algumas “alcoviteiras”, como se verifica na canção abaixo:

Mas que mulher indigesta, indigesta!
Merece um tijolo na testa.
Merece um tijolo na testa.
Esta mulher não namora,
Também não deixa mais ninguém namorar
É um bom center-half pra marcar.
Pois não deixa a “linha” chutar.
(“Mulher indigesta”, Noel Rosa, 1932)

É, ainda, Noel Rosa que reprova o procedimento de mulheres, em “Mentiras de mulher”, samba de 1932, em parceria com Artur Costa:

Quando no reino da intriga
Surge uma briga
Por um motivo qualquer
Se alguém vai pro cemitério
É porque levou a sério
As palavras da mulher.

A questão da violência contra a mulher é bastante explorada na canção popular, como se vê em “Dá nela”, de 1930². Os exemplos são quase inumeráveis, como a ameaça em “Vou te ripar”, de Noel Rosa, samba de 1930: “Toma cuidado que te ripo / Porque tu não és meu tipo / E contigo não fiz fé / E o banzé sempre evito / Não me fica bonito / “exemplá” uma mulher”.

Faour (2006: 107) cita Luiz Carlos Maciel:

Essa questão da mulher que gosta de apanhar nas nossas músicas é apenas o reflexo da nossa cultura (patriarcal). Essa concepção machista tradicional de que a mulher apanha porque gosta, que só as mulheres neuróticas não gostam de apanhar, é uma das coisas mais resistentes na nossa cultura. E não era só no começo do século. Mesmo o rock dos anos 60 era machista, centrado normalmente na figura masculina. Houve resistência a isso por parte de algumas mulheres, mas é bom lembrar que essas, as chamadas feministas, ainda foram xingadas de lésbicas.

Mas que dizer da “mulher de malandro”, de Heitor dos Prazeres, a que “longe dele sente saudade” / E perto do malandro se sente bem”? Não estaríamos diante de um caso de masoquismo? A mulher não estaria no papel de um não sujeito? Ela não seria cúmplice de seu parceiro? Saffioti (2004: 80) afirma que, para serem cúmplices, elas teriam de desfrutar de igual poder que os homens.

Segundo os psicanalistas, há uma pergunta em que Freud tropeçou: “Que quer a mulher?” Essa indagação continuou a assediá-los e houve uma resposta: “Ela quer sofrer”. Assim os psicanalistas forjaram a tese do masoquismo feminino, em virtude da impossibilidade de captar a essência da feminilidade (SOLER, 2003: 58). Não competiria à Psicanálise descrever o que é a mulher, pois, para Freud, essa seria uma tarefa irrealizável. Ele não aceita também a possibilidade de assimilar passividade e feminilidade, dizendo que essa concepção é “equivocada e inútil”.

Reafirma que o masoquismo é feminino, porque “as normas sociais e sua constituição própria obrigam a mulher a recalcar seus instintos agressivos”, mas recua ante a afirmação de que a mulher seja masoquista como tal. Assinala que também há homens masoquistas e extrai a consequência: “Eis-nos dispostos a reconhecer que a psicologia em si não nos fornece a chave do mistério feminino” (SOLER, 2003: 61).

Para Saffioti, a violência de gênero não ocorre aleatoriamente. Ela se origina de uma “organização social de gênero, que privilegia o masculino” (2004: 81).

Na canção, não estaria também pressuposto o “sofrer pelos homens?” Em “Eu sei sofrer”, de Noel Rosa, de 1937, o eu feminino sofre, “apanha”, pois é um prazer de origem divina, não se pode reclamar:

² Segundo Severiano & Mello (1997: 99), a canção foi composta depois de um incidente de rua em que populares gritavam “dá nela”, ameaçando bater numa mulher. Ari Barroso venceu o concurso de carnaval, e a música foi a mais cantada pelo povo.

Quem é que já sofreu mais do que eu?
 Quem é que já me viu chorar?
 Sofrer foi o prazer que Deus me deu
 Eu sei sofrer sem reclamar
 Quem sofreu mais do que eu não nasceu
 Com certeza Deus já me esqueceu.

Parafrazeiam-se sentidos da época colonial de que a mulher deveria sujeitar-se ao homem. A ajuda de instituições de poder como a Igreja coibia a reação feminina. A mulher era obrigada a sofrer, a chorar calada, como um presente de Deus. Repete-se um discurso religioso de aceitação dos preceitos impostos. Trata-se de um dizer cristalizado a ser seguido cegamente sem contestação, como lembra Orlandi (1987: 15):

Como, na ordem do discurso religioso, o sujeito se marca pela submissão, isto propicia múltiplas espécies de manipulação. Mesmo porque podemos ver a religião como forma de controlar a agressividade desconhecida. E, nesse caso, converter é “pacificar”.

No entanto, não vamos deixar de considerar, como bem o mostra Gramsci (1966), que a religião pode ter uma duplicidade: ser útil ou ser “o ópio do povo”, dependendo do momento histórico.

“Amor de malandro”, de Francisco Alves e Ismael Silva, de 1930, é canção que se filia ao discurso sobre o malandro, parafrazeando sentidos de que “a mulher que ama deve apanhar do marido”

Amor é do malandro
 Oh meu bem
 Melhor do que ele ninguém
 Se ele te bate é porque gosta de ti
 Pois bater-se em quem não se gosta
 Eu nunca vi.

Trata-se de um modismo:

As letras traziam com mais frequência a mulher como inimiga em potencial do homem – a culpada por tudo que desse errado no relacionamento. Ela poderia ser a traidora, a perdulária, a exigente demais, a excessivamente crítica, a não compreensiva, e em linhas gerais uma “perdida”, sem coração. E isso vem de longe (FAOUR, 2006: 31).

Sabe-se que quase toda a produção musical, na primeira metade do século XX, é masculina. Por isso, nota-se, com frequência, uma depreciação da imagem da mulher. Segundo o psicanalista Flávio Gikovate, citado por Faour (2006: 31), os homens sentem pelas mulheres um misto de “tesão e raiva” e teriam inveja do poder sensual feminino. Isso se comprovaria pelo fato de, no carnaval, os homens irem para a rua imitando as mulheres e sua forma de sedução.

Em suma, a violência contra a mulher, apesar de leis que procuram coibir essa prática tão comum no mundo inteiro, é cada vez mais presente. Da mesma forma, a malandragem, sob variados aspectos, está, mais do que nunca, representada pela variada espécie de políticos que infestam o nosso dia a dia.

NOTA – Este artigo é uma homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, com quem trabalhamos durante 16 anos na ABRAFIL e em congressos de língua e literatura e que nos incentivou a publicar nossa tese de doutorado, da qual este artigo é uma seção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB – a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2006.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Da ambiguidade ao equívoco – a resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- MALDIDIER, Denise. “Apresentação da conjuntura em linguística, em psicanálise e em informática aplicada ao estudo dos textos na França, em 1969”. In GADETH, F. e HAK, T. (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Unicamp, 1997.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/ Linha Gráfica, 1990.
- ORLANDI, Eni (org.) *Palavra, fé, poder*. São Paulo: Pontes, 1987.
- _____. *Discurso e texto – formulação e circulação de sentidos*. São Paulo: Pontes, 2001.
- _____. *Análise de discurso – princípios & procedimentos*. 5 ed., São Paulo: Pontes, 2003.
- PEREIRA, Arley et alii (redatores). *História do samba (40 exemplares)*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997.
- RIBEIRO, Silvana Mota. “Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo”. In IV Congresso Português de Sociologia – *Passados recentes/futuros*

próximos. Coimbra: 2000.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo* (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SOLER, Collete. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.