



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

MARIA CECÍLIA GUILHERME SIFFERT PEREIRA DINIZ

O VENENO BEBIDO COM DELÍCIAS: O HUMOR POLÍTICO EM MARCHINHAS DE
CARNAVAL

CAMPINAS
2021

MARIA CECÍLIA GUILHERME SIFFERT PEREIRA DINIZ

O VENENO BEBIDO COM DELÍCIAS: O HUMOR POLÍTICO EM MARCHINHAS DE
CARNAVAL

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Sírio Possenti

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Maria Cecília Guilherme Siffert Pereira Diniz e orientada pelo Prof. Dr. Sírio Possenti.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Si21v Siffert Pereira Diniz, Maria Cecília Guilherme, 1981-
O veneno bebido com delícias : o humor político em marchinhas de Carnaval
/ Maria Cecília Guilherme Siffert Pereira Diniz. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Sírio Possenti.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Análise do discurso. 2. Marchinhas (Música de carnaval) - Humor, satira,
etc. 3. Humor político. I. Possenti, Sírio, 1947-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The poison drunk with delight : political humor in Carnival
marchinhas

Palavras-chave em inglês:

Discourse analysis

Marchinhas (Carnival music) - Facetial, satire, etc.

Political humor

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Sírio Possenti [Orientador]

Patrick Charaudeau

Ana Cristina Carmelino

Elias Thome Saliba

Emilio Gozze Pagotto

Data de defesa: 04-02-2021

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4105-3411>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9413397213548973>



BANCA EXAMINADORA:

Sirio Possenti

Patrick Charaudeau

Ana Cristina Carmelino

Elias Thome Saliba

Emilio Gozze Pagotto

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

"e a visão cômica do mundo torna-se, assim, o meio pelo qual a cultura popular afirma seu caráter indestrutível e triunfante." (MINOIS, 2003, p. 272).

Aos meus incansáveis parceiros de jornada, Guilherme, meu marido, companheiro e maior incentivador. Este trabalho só foi possível porque você está sempre ao meu lado; e Guilherme, o gato, pela companhia em 100% do tempo, de horas a fio sobre a mesa e sobre o computador, enquanto eu escrevia.

AGRADECIMENTOS

- Este trabalho não teria saído sem o apoio de meu orientador, Sírio Possenti. Agradeço por ter acreditado em meu projeto, pelas doces palavras, pelas orientações valiosíssimas. É um privilégio ser sua orientanda. Muito obrigada por essa oportunidade.
- Agradeço aos professores Ana Cristina Carmelino e Emílio Gozze Pagotto, que tanto contribuíram em meu caminho, com sugestões e parceria. Meu muito obrigada.
- Ao professor Patrick Charaudeau, pela gentileza em me receber em sua casa, em Paris, para momentos tão importantes para minha escrita.
- À professora Isabella Tardin Cardoso, pela delicadeza, sensibilidade e total apoio quando mais precisei.
- À Unicamp, que, mesmo diante de tantas adversidades, não esmoreceu, e segue oferecendo a seus alunos uma educação de qualidade, com todo o apoio que precisamos.
- Ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, especialmente ao Miguel, ao Claudio e à Rose, sempre solícitos, disponíveis e interessados em ajudar. O trabalho de vocês faz toda a diferença para quem segue esse caminho e precisa de apoio. Vocês não só desempenham as atividades do PPG, como o fazem com todo carinho, ternura e atenção genuína aos alunos.
- Ao jornalista Franklin Martins, que me atendeu prontamente para me auxiliar na escolha das marchinhas, e me apresentou a Nirez, a quem agradeço imensamente pela gentileza de enviar-me de presente, de Fortaleza, uma cópia de seu livro, esgotado na editora, para que pudesse pesquisar a história da marchinha.
- Aos músicos Edu Krieger, Vitor Velloso e Thiago Souza, autores das marchinhas analisadas neste trabalho, sempre disponíveis para me atender em meus questionamentos. Sigam fazendo-nos felizes!
- A mulheres incríveis que tive o prazer de tê-las como professoras: Monica Graciela Zoppi Fontana, Maria Irma Hadler Coudry, Suzzi Lagazzi, Fernanda Mussalim e Sonia Lazzarini. Vocês são inspiradoras.
- Maria José Baldessar e Luiz Antônio Almeida, por, mesmo de longe, estarem disponíveis para ajudar-me neste caminho.
- Aos meus pais, Vitória e Lúcio, pelo apoio incondicional em minha trajetória acadêmica. Pelo senso de humor maravilhoso que só vocês têm. Pelo amor às palavras, pelo suporte financeiro necessário, pelo colo nos momentos de angústia, pelo incentivo para sempre seguir em frente. “Veja mamãe, agora sem as mãos!”
- À Ana, minha irmã, e a meu cunhado, André. O estalo para este trabalho surgiu de uma despreziosa conversa entre nós três, em um boteco, o que nós mineiros adoramos fazer.
- Aos queridos amigos do grupo de estudos, Márcia, Filipo, Mônica, Rachel, Diogo e Shara pelas tardes divertidas e enriquecedoras e pelos encontros deliciosos ao som dos passarinhos e do café da Ana, na casa de nosso querido orientador, Sírio. Esses encontros vão fazer falta.
- Aos amigos da FIA, tão importantes nesse processo. Seja pelas trocas de conhecimento, seja pelo ombro amigo.
- A todos meus amigos, que souberam compreender que meu afastamento era em prol deste sonho.
- Por fim, não posso deixar de agradecer a todos meus professores, que foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. Vocês são essenciais.

RESUMO

O presente trabalho tem como tema as marchinhas de Carnaval que falam de contextos relacionados à política por meio de um discurso com efeito de humor. Como *corpus*, o trabalho selecionou oito marchinhas produzidas entre os anos de 2010 e 2018. As análises foram realizadas a partir das diversas semioses de sua produção e circulação. Do ponto de vista das técnicas utilizadas para a produção de efeito de humor nas músicas, baseamo-nos em Freud (1980) e Bergson (2007). Para fundamentar as análises, recorreremos à Análise do Discurso, mais precisamente aos conceitos de "interdiscurso", "memória" e "saberes anteriores à enunciação", de Maingueneau (2004; 2008; 2010; 2015), bem como aos de "circunstâncias do discurso", "filtros construtores de sentido", "implícito codificado", "conivência" e "contrato de comunicação" de Charaudeau (2004; 2009; 2015a; 2015b; 2019; 2020). Por fim, o trabalho teve como objetivo realizar as análises a partir dos conceitos ora abordados e demonstrar como as técnicas de produção de humor são utilizadas para tratar de temas os mais variados, como, neste estudo, a política.

Palavras-chave: Marchinha de Carnaval. Análise do Discurso. Humor nas Marchinhas de Carnaval. Humor. Política.

ABSTRACT

The present study has the Carnival “marchinhas” which concern contexts related to politics by means of a discourse with humor effect as its main theme. As a *corpus*, this work has selected eight “marchinhas” produced between 2010 and 2018. The analyses were performed from the several semiosis of their production and circulation. Regarding the techniques employed in the production of humor effect in songs, we have relied on Freud (1980) and Bergson (2007). To substantiate the analyses, we have resorted to Discourse Analysis, more precisely to the concepts of “interdiscourse”, “memory”, and “prior knowledge to enunciation”, of Maingueneau (2004; 2008; 2010; 2015), as well as “discourse circumstances”, “meaning-building filters”, “codified implicit”, “connivance” and “communication contract” by Charaudeau (2004; 2009; 2015a; 2015b; 2019; 2020). Finally, this work aimed at performing the analyses from the concepts addressed here and demonstrating how humor production techniques are employed to deal with a variety of themes, such as the politics.

Key words: Carnival “marchinhas”. Discourse Analysis. Humor in Carnival “marchinhas”. Humor. Politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 QUANDO FOI QUE COMEÇAMOS A RIR?	16
1.1 De interdito a propagado: o riso sagrado atravessa os anos	16
1.2 O caráter pedagógico do riso	26
1.3 O caráter cultural do riso	31
1.4 Do riso ao humor, um ato social	40
1.5 O humor como manifestação do pensamento	48
1.6 O humor nas marchinhas carnavalescas	55
2 O HUMOR NA SOCIEDADE E NA MÚSICA BRASILEIRA DA BELLE ÉPOQUE	59
2.1 Evohé! O início da música popular no Brasil oitocentista	60
2.2 Da modinha à marchinha, a música e a sociedade	62
3 AS MARCHINHAS DE CARNAVAL E A ANÁLISE DO DISCURSO	70
4 ANÁLISE DAS LETRAS	84
4.1 Não enche o saco do Chico	84
4.2 Pinto por cima	97
4.3 Solta o cano	105
4.4 O baile do Pó Royal	111
4.5 Ocupa Sensacionalista	120
4.6 Espetista	128
4.7 É Cana	131
4.8 Deixaste-me à revelia	138
CONCLUSÃO	149
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Em meados de 2013, interessada em fazer um doutorado, estava em busca de um tema que me despertasse curiosidade e entusiasmo para a pesquisa. Publicitária de formação, redatora, eu sabia de duas coisas: a primeira era que eu não pretendia seguir minha pesquisa pela área da Comunicação, e a segunda era que, de alguma forma, as palavras seriam meu objeto de estudo. Naquela ocasião, eu lecionava em uma instituição privada em Minas Gerais, e precisava discutir alguns assuntos concernentes à metodologia que eu utilizava em sala de aula com os responsáveis pelo curso. Em uma reunião, perguntei ao responsável o que poderia ser feito diante de um impasse com a turma sobre a aplicação de uma atividade de avaliação e ele, rindo, me respondeu, "não posso fazer nada".

O fato de ele rir despertou meu interesse porque não havia naquela circunstância um motivo aparente para essa reação. O que ele havia dito, "não posso fazer nada", não produzia um sentido de humor, portanto, aquele riso me permitia inferir que ele jogava para mim a responsabilidade para que eu resolvesse, sozinha, sem contar com seu apoio. Um riso que também podia ser interpretado como de deboche ou ironia. O que sobrou daquele encontro é que ele riu. E a questão que me surgiu é por que uma fala acompanhada de um riso tem um peso especial, diferente. Foi nesse momento que eu decidi que ia estudar temas relacionados ao riso: Por que utilizamos o humor, o riso, para nos comunicarmos, para dizer o interdito? Como podemos utilizar a ambiguidade das palavras para dizer o que não pode (ou não deve) ser explícito?

Sei que riso e humor não são a mesma coisa e dedicar-me ao estudo do riso me aproximaria mais de um aspecto fisiológico de sua manifestação, o que não era o que me interessava, e, assim, decidi dedicar-me ao estudo do humor. Também sei que não é sempre que o riso explica o humor, mas estes estão, de algum modo, ligados. Este salto não é obvio, mas foi o caminho que percorri no momento em que decidi o que seria o tema de meu estudo. Sei ainda que do riso ao humor há um longo percurso e, durante o processo de pesquisa, vi-me caminhando no sentido de discutir o discurso do humor, tendo dado início a ele a partir dos estudos sobre o riso, como disse acima.

Por fim, sei que nem posso ter a pretensão de abordar grandes novidades, nem sobre o riso nem sobre o humor. Meu objetivo está mais próximo de

articular saberes da Análise do Discurso para tratar de um objeto que eu decidi estudar em relação ao humor, as marchinhas de Carnaval.

A escolha das marchinhas como meu objeto de análise também demanda uma explicação. Por ter estudado no mestrado temas relativos ao samba, procurei, nesta pesquisa, aliar a curiosidade sobre o humor às marchinhas de Carnaval, o que me levou a perceber um interesse pela produção musical nacional. Isso se deveu ao fato de acreditar que a música conta, também, nossa história como identidade nacional, como país, mas isso já é assunto para outra pesquisa. Assim, tendo escolhido as marchinhas, era hora de definir qual seria o *corpus* de análise. Era época de Carnaval, muitas marchinhas surgindo, e, como belo-horizontina, estava com alguns amigos em um bar quando ouvi a marchinha "O baile do Pó Royal". Provavelmente foi esse fato que me levou a pensar que estudar a marchinha de Carnaval pudesse se transformar em um projeto interessante. Começava ali a construir uma ideia a respeito de um recorte para o *corpus*. A letra da música permitia depreender que falava, não diretamente, a respeito de dois políticos mineiros, a saber, Zezé Perrella e Aécio Neves, embora em momento algum fosse explícita sobre isso, conforme veremos adiante.

A partir de então surgiram algumas questões: "Seria possível falar de política nas marchinhas, com humor, sem que, explicitamente, estivéssemos falando de política"? Se sim, "como o ouvinte construiria os sentidos para que a música fosse compreendida?" O projeto foi se desenhando por um caminho de estudar humor e marchinhas de Carnaval, privilegiando seus aspectos humorísticos. Como se vê, não há propriamente uma hipótese nova, mas sim um percurso, por meio da Análise do Discurso, para analisar marchinhas que tratam de temas pertinentes à política, a políticos, de uma forma que pode ser considerada humorística.

Após ter lido ou ouvido mais de duas mil marchinhas, produzidas de 1902 a 2018, selecionei 81, cujas letras tratavam de temas que podem ser interpretados como correlacionados à política. Nem todas as duas mil marchinhas tratavam de política e nem todas continham traços de humor. Como meu interesse é relativo às letras humorísticas que falassem de política, pude fazer um recorte. A partir desses primeiros critérios selecionei 8 marchinhas que serão analisadas na tese.

Por ora, interessa saber que as 8 músicas selecionadas são do começo da década de 2010, quando há uma retomada dos Carnavais de rua pelo país¹, a partir de meados da década de 2000.

Em 2006, a Fundação Progresso, no Rio de Janeiro, retomou o concurso nacional de marchinhas, e, em 2012, foi criado em Belo Horizonte o "Concurso de Marchinhas Mestre Jonas", em homenagem ao sambista e ativista cultural belo-horizontino que dá nome ao concurso, falecido em dezembro de 2011.

Tratar do humor é também lidar com algumas indefinições. Conforme veremos ao longo do trabalho, não há uma data que inaugura o humor, assim como não há uma única teoria, nem mesmo uma única definição. O humor é complexo. Se os pesquisadores quiserem se dedicar às manifestações do cômico, ou do humor, encontrarão problemas, mas aqui as definições e categorias de humor não o serão, porque vamos retomar um conceito intuitivo de humor, vamos utilizá-lo como um grande guarda-chuvas.

O problema a ser discutido neste trabalho não vai seguir uma teoria específica, nem no que se refere ao humor (Freud, Propp, Bergson, dentre outros) nem do ponto de vista do discurso (Maingueneau, Charaudeau, Possenti). Tanto as teorias relativas ao humor quanto as dos autores de Análise do Discurso serão aplicadas ao material que pretendo interpretar. Nesse sentido, pretendo aproveitar as várias perspectivas sobre humor e sobre Análise do Discurso que, a meu ver, me permitem fazer a melhor análise das marchinhas. Assim, esta tese pretende ser um panorama sobre o humor nesse gênero musical.

Não necessariamente todas as passagens das letras são humorísticas, o que também acontece com as piadas e outros textos humorísticos. O texto prepara uma situação que será engraçada. A análise vai privilegiar essas passagens, em que se manifestam o duplo sentido, o jogo de palavras, a ambiguidade, a alusão, ou seja, o que, em suma, provoca o humor. Conforme veremos, são as camadas "escondidas" de sentido do humor nas letras que pretendo desvelar e analisar nas letras das marchinhas que tratam de política. Do ponto de vista das semioses do

¹ Incluindo estados como Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo, Santa Catarina, Paraná. Estados cujas capitais não tinham tradição de Carnaval de rua, com algumas cidades do interior recebendo foliões nessa época do ano, mas que, nos últimos 10 anos, viram um aumento significativo de turistas para pular o Carnaval em blocos na rua. Mesmo a cidade do Rio de Janeiro, com seu tradicional desfile de rua, a cada ano, recebe mais foliões para os carnavais. Segundo estimativa da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2020 mais de 7 milhões de foliões participaram desses blocos (Cf. PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO, 2020). Esse tema será retomado ao longo do trabalho.

material analisado (material linguístico, sonoro, imagético) ora considerarei a multimodalidade, ora vou me ater somente à letra, ora também analisarei em que medida a melodia produz significação e ora vou contar também com os vídeos de veiculação da marchinha na internet. A conjugação desses três elementos – que ora podem aparecer sozinhos ora relacionados – é que permitirá levar a cabo a análise, à discussão de como sua articulação pode produzir sentido de humor.

Tendo em vista que o trabalho analisa marchinhas cujas letras tratam de política institucionalizada, ou seja, falam a respeito de partidos, candidatos a cargo eletivo, prefeitos, presidentes, senadores, dentre outros, não posso deixar de indicar nas análises que as marchinhas, por vezes, tratam de uma política panfletária, ou seja, é passível de aparecer nas letras um posicionamento político de seus autores. Em algumas das marchinhas, esse posicionamento político será analisado.

Em entrevistas com os autores das marchinhas, todos manifestaram, de forma espontânea, sem que eu houvesse perguntado, que, ao comporem a música, a proposta era uma crítica à política de uma maneira em geral, sem privilegiar nem criticar nenhum partido, viés ideológico ou uma personalidade política. Entretanto, sabemos que não é possível uma neutralidade no enunciado, sempre haverá traços de um posicionamento, mesmo que implicitamente, e é esse implícito que nos interessa analisar.

Para a realização da pesquisa, o trabalho seguiu o seguinte roteiro: em um primeiro momento farei um percurso pelas teorias do riso até chegar ao humor como uma atividade social. Em seguida, abordarei um breve histórico da música urbana brasileira, e, como o foco do trabalho é a marchinha, não vou me ater aos demais gêneros musicais que a antecederam, como o maxixe, a polca, o lundu, dentre outros. Também sei que a discussão sobre o que é politicamente correto nas marchinhas de Carnaval tem estado cada vez mais presente, o que fez com que alguns carnavalescos deixassem de cantar certas músicas. Entretanto, analisar o politicamente correto nas marchinhas não é o propósito da pesquisa, de forma que esse tema não será abordado no trabalho. Visto que a marchinha é um gênero musical marcadamente executado durante o Carnaval², analisarei, brevemente, fragmentos sobre esse ponto. No entanto, o que me interessa não é o Carnaval em

² Sabemos que há também marchinhas juninas, mas não vou tratar desse tema.

si, mas a "carnavalização", conforme entende Bakhtin (1987), para quem, durante a festa de Carnaval, subvertem-se sentidos, há inversões de organizações e papéis sociais, em que tudo é relativizado e também humorizado.

Em seguida, dissertarei a parte conceitual do trabalho, com base nas técnicas do humor a partir de Freud (1980) e Bergson (2007), bem como nos fundamentos da Análise do Discurso, também referida como AD, nos quais me pautei para escrever esta tese, a partir dos conceitos de "interdiscurso", "memória" e "saberes anteriores à enunciação" (MAINGUENEAU, 2004; 2008; 2010; 2015) e "circunstâncias do discurso", "filtros construtores de sentido", "implícito codificado", "conivência" e "contrato de comunicação" (CHARAUDEAU, 2004; 2009; 2015a; 2015b; 2019; 2020). Nesse sentido, por transitar entre teorias da AD, tratarei de alguns conceitos e nomenclaturas conforme cada um dos teóricos os nomeiam, tais como enunciado, enunciador, ouvinte, receptor, sujeito interpretante, ato comunicacional, dentre outros. Por fim, passarei às análises das marchinhas, que espero construir seguindo teorias do campo da Análise do Discurso.

1 QUANDO FOI QUE COMEÇAMOS A RIR?

1.1 De interdito a propagado: o riso sagrado atravessa os anos

"O que significa o riso? o que há no fundo do risível? o que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville*, uma cena de comédia fina? que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos diferentes produtos extraem indiscreto odor e delicado perfume? Os maiores pensadores, desde Aristóteles, estiveram às voltas com esse probleminha, que sempre se esquivava aos esforços, escorrega, escapa e ressurgem, impertinente desafio lançado à especulação filosófica. (BERGSON, 2007, p. 1)".

"O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos". Assim George Minois (2003, p. 15) abre seu amplo estudo chamado "História do Riso e do Escárnio", título que não engana o leitor, porque é uma obra de mais de 600 páginas que cobre uma vasta pesquisa realizada sobre o riso, desde os mitos criadores do mundo até o século XX, e que, por isso, servirá de guia em diversos aspectos desta tese. Na obra, o pesquisador comenta sobre as mais diversas acepções com as quais o riso já foi analisado pelos autores que leva em conta. Tema de estudos da Filosofia, da Psicanálise e da Sociologia, o riso desperta interesse não só pela pluralidade de sua interpretação, mas também pela ambiguidade muitas vezes associada ao seu uso. Rimos do que nos apraz, rimos porque não podemos dizer.

O riso ritual, libertador, articulador entre o homem e o divino, entre o homem e a natureza, esteve presente em muitas épocas, com olhares diferentes. O riso faz pensar os papéis sociais e os costumes de um dado grupo. Em "Comicidade e riso", Propp (1992) recorre a Schopenhauer para dizer que o riso surge quando, de forma inesperada, descobrimos que os objetos reais do mundo não têm correspondência com os conceitos e as representações que deles fazemos.

Da Arquitetura a outras manifestações artísticas, o riso sempre está ali, mesmo quando aparentemente interdito, fora do lugar; afinal, não poder manifestá-lo é indício de que fazê-lo é perigoso. Um exemplo do riso representado na Arquitetura é encontrado nos tímpanos românicos das igrejas medievais, nos quais os demônios são retratados rindo. Conforme expõe Macedo (2000), o sentido atribuído ao gesto de rir é evidente nessas representações arquitetônicas. Associado ao plano infernal,

o riso ganha automaticamente significado negativo, sendo incluído em uma lista de comportamentos que são desaconselhados. O riso satânico manifesta-se em gargalhadas, e a expressão facial deixa evidente uma enorme satisfação e alegria.

Por outro lado, o caráter ambivalente e dúbio do riso vem sendo estudado há muitos anos, sem um aparente consenso entre os pesquisadores a respeito de sua manifestação. Esse aspecto fica evidente nesta longa citação de Minois (2003), e sobre a qual já me desculpo com o leitor, mas que se faz necessária diante do interesse em explorarmos o caminho que o riso percorreu ao longo da história. Assim,

estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante, porque, segundo escreve Howard Bloch, [...] "o riso está a cavalo sobre uma dupla verdade. Serve ao mesmo tempo para afirmar e para subverter". Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. (MINOIS, 2003, p. 15-16).

Além dos já citados, o riso também já foi interesse de análise do campo da Medicina, associado ao corpo. Em 1663, o médico Cureau de La Chambre edita os dois volumes de *Caracteres das paixões*, obra na qual aborda o riso como uma característica negativa. Segundo o autor, o riso é uma manifestação de descontrole, um delírio, uma histeria, podendo, inclusive, provocar a morte. De acordo com suas observações, há também um aspecto fisiológico do riso. Conforme é possível ver abaixo, na detalhada descrição da manifestação física do riso no corpo, segundo estudo de La Chambre retomado por Minois (2003),

o peito agita-se tão impetuosamente e com sacudidelas tão frequentes que mal se pode respirar, perde-se o uso da palavra e é impossível engolir o que quer que seja. Do flanco sobe uma dor tão forte que parece que as entranhas se dilaceram e que vão se abrir; e nessa violência vê-se o corpo todo dobrar-se, entortar-se e recompor-se. As mãos comprimem as costelas e apertam-nas vivamente; o suor sobe ao rosto, a voz se perde em soluços e o hálito, em suspiros inflados. Às vezes, essa agitação chega a tal excesso que produz o mesmo efeito que os medicamentos; ela expulsa os ossos das articulações, causa síncope e, por fim, a morte. A cabeça e os braços sofrem os mesmos estremecimentos

que os flancos e o peito, mas, entre esses movimentos, vedes que eles ocorrem aqui e ali, com precipitação e desordem, e que depois percorrem de uma costela a outra, como se tivessem perdido todo o seu vigor; as mãos tornam-se lassas, as pernas não conseguem sustentar-se e o corpo é obrigado a cair. (LA CHAMBRE, *apud* MINOIS, 2003, p. 419).

La Chambre (*apud* MINOIS, 2003, p. 419) se ocupa não só de entender as reações fisiológicas do riso, mas também suas causas. Segundo o médico, as principais explicações são a "admiração misturada com alegria, alívio, constatação de um mal ou de uma deformidade sem dor". Ele também expõe que há aspectos que o riso deprecia: ao constatar um defeito ou uma fraqueza nos outros, o que supõe um mínimo de consciência. Segundo La Chambre, "é por essa razão que as crianças não riem antes de quarenta dias". Para ele, o riso é mais fácil de ser manifestado em "seres mais frágeis, mais ignorantes, jovens biliosos, os tolos, os débeis, os maus, as mulheres e os sanguíneos", sendo pouco afetados pela hilaridade "os sábios instruídos, os inteligentes e os bons". E completa: "isso [o riso] é próprio do homem, já que os animais não experimentam esse tipo de surpresa agradável e não há do que ter orgulho."

O riso é considerado um ato fisiológico, mas a expressão do risível é considerada um ato social. Portanto, o que pretendo defender nesta tese é que a manifestação do risível, a partir do humor, deve ter uma explicação de natureza social, conforme veremos mais detalhadamente adiante, quando abordarmos as teorias de Análise do Discurso, como a convivência (CHARAUDEAU, 2009). Por ora, é interessante destacar que o que nos interessa do ponto de vista da Análise do Discurso também está presente nas pesquisas no campo da História Social, ou seja, os saberes se articulam para um entendimento a respeito da manifestação do risível na sociedade. Nas palavras de Macedo (2000), o riso é resultante da contração dos músculos faciais e está relacionado com a oscilação de emoções ou de modificações no estado de espírito dos indivíduos. Entretanto, a expressão do risível, é um ato social. O autor acrescenta que este gesto é condicionado a uma teia de significados que são determinados pelos códigos de comunicação aceitos pela coletividade, a partir de convenções partilhadas.

Categorizar o riso e suas interpretações torna-se quase uma atividade para Sísifo, infinita e incompleta. O riso ritual, a relação entre o riso e as festas, o caráter do riso didático, eis algumas das suas representações.

Conforme explica Minois (2003, p. 19), um estudo sobre o riso coloca-nos diante de uma série de dificuldades, mas um ponto torna-se fundamental para as análises deste trabalho. "O riso tem um aspecto individual e um aspecto coletivo." O aspecto individual que Minois comenta está ligado à angústia da vida, à falta de respostas que o homem busca para dar sentido a sua existência, "o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência." Mas não é esse riso que nos interessa. A proposta sobre a qual o trabalho será desenvolvido está associada ao aspecto coletivo, o riso cujo significado é partilhado, o riso como manifestação de uma coletividade, o riso presente no discurso do humor.

Em um ensaio clássico sobre o riso, Bergson (2007) sustenta o lado risível da natureza humana e da função social do riso. Para o filósofo, o meio natural do riso é a sociedade. Há uma função útil para o riso, uma função social. O riso, nas palavras de Bergson, "castiga os costumes"³, porque explicita a rigidez humana, a falibilidade que procuramos, como seres humanos, não demonstrar. Quando o riso se manifesta, ele quebra uma imagem pretenciosa de retidão de hábitos, costumes e comportamentos que acompanha o homem na sociedade. O riso permite manifestar, por um momento, a tensão e a elasticidade que a vida nos exige. Experimentar a maleabilidade que, às vezes, ainda nos assusta como seres sociais, de estarmos expostos ao falível. Esse aspecto é sustentado por Bergson, para quem

o que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é uma atenção constantemente vigilante [...] é também certa elasticidade do corpo e do espírito, que nos dê condições de adaptar-nos a elas. Tensão e elasticidade, aí estão duas forças complementares entre si que a vida põe em jogo. (BERGSON, 2007, p. 13).

Segundo a tradição, rimos das deformidades dos sujeitos, das situações, da mecanicidade dos atos. Rimos também da retidão dos costumes, da rigidez, da automaticidade dos atos públicos. "Eu preferiria não fazer", diria o escrivão Bartleby, de Melville, o que nos causa riso. O riso é um gesto social, uma resposta à rigidez, um desejo da sociedade por uma maleabilidade, "nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obra de arte." (BERGSON, 2007, p. 15). Enfim, O riso é um "veneno bebido com delícias", que corre "nas vísceras e nos membros". (RIEVAULX, *apud* MINOIS, 2003, p. 236).

³ O autor retoma uma tese romana conhecida: "*Castigat ridendo mores*".

Tamanha é a importância do riso na humanidade que há mitos que evocam a criação do mundo, da vida, a partir de uma enorme gargalhada. Segundo tradições seculares, encontradas no papiro de Leyde, do século III, “O universo nasceu de uma enorme gargalhada.” (MINOIS, 2003, p. 21).

Se Aristóteles dizia que o riso é próprio do homem, que nenhum animal tem essa faculdade, que somente o homem é capaz de rir, para os gregos antigos, os moradores do Olimpo também riam. E riam de tudo e de todos. A derrisão está presente em muitos mitos dos deuses gregos. Zeus ri. Ri ao escarnecer de Hera, pregando-lhe uma peça em virtude de seus ciúmes, ri em sua vingança de Prometeu, ri das disputas dos deuses. Segundo Minois (2003, p. 23), “o riso deles [os deuses] é sem entraves: violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração moral ou de decoro. Os mitos o associam frequentemente à obscenidade e ao retorno da vida.”

Para Propp (1992, p. 164), durante muitos anos o riso foi responsável não somente por “elevar as forças vitais”, mas também por despertá-las. Atribui-se ao riso a capacidade de suscitar a vida, no sentido mais literal desta palavra, tanto no que se refere aos seres humanos quanto à natureza vegetal.” E não é só no plano do universo humano que o riso é transformador. Deuses também riem. Eis o que se passa no mito da deusa Deméter. Tendo ela perdido a capacidade de rir, em virtude do desaparecimento de Perséfone, Baubo levanta sua roupa e mostra todo seu corpo a Deméter, que ri. A passagem da história de Deméter e Baubo remete a esse riso de retorno à vida. Um mito semelhante é encontrado nas lendas japonesas de 712 d. C, conforme citação de Philippi, encontrada em Macedo (2000),

Ama-terasu, deusa solar que governava as regiões celestes, foi atacada pelo seu irmão, o deus do mar Susa-no-wo, tendo sido vencida em combate. Ama-terasu entristeceu com a desordem instaurada na Alta Planície Cósmica, refugiando-se na Grande Caverna Celeste. As trevas cobriram o universo, acarretando sérios problemas aos mortais e imortais. Os deuses tentaram, em vão, retirá-la do refúgio, até que uma mulher, chamada Ame-no-uzumé aproximou-se do esconderijo, levantando as roupas, expondo-lhe os seios e os órgãos genitais. Como os deuses, ao presenciar a cena, tivessem soltado estrondosa gargalhada, a deusa solar não conseguiu dominar a curiosidade, saindo do esconderijo e, ao mesmo tempo, destruindo a escuridão com a irradiação de sua luz intensa. (PHILIPPI *apud* MACEDO, 2000, p. 47).

Foi o riso que despertou a curiosidade de Ama-terasu, fazendo-a sair da caverna, trazendo a luz. É o riso de renascimento. Deméter e Ama-terasu simbolizam o ciclo de retorno à vida. O sagrado e a natureza se articulam para marcar a passagem do tempo. É a morte de um período e a ressurreição pela energia vital. O riso acalma e organiza o universo em caos.

Desde os tempos mais remotos o homem atribui significados ao riso, procura motivos em sua expressão. Como vimos, os mitos fundantes de culturas ocidentais e orientais expõem os deuses como ridentes. O riso está em todo lugar. Está na representação sagrada, e na relação entre o homem e a natureza. Esse riso também é o riso da passagem do tempo da natureza, da contagem das estações. Da morte do inverno e do renascimento da primavera. O riso tem a função de explicar o mundo. É indispensável para rearranjá-lo, tal qual o conhecemos. Segundo Alberti (2002, p. 12), "sua positividade é clara: o nada ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida."

Diversas são as festas associadas à colheita, à agricultura e à passagem do tempo, acima comentada. Nessas celebrações, o riso tem papel de destaque. Ele é "entremeado por cantos e libertinagens. [...] Ria-se para que as plantas germinassem e para que as crianças crescessem fortes." (MACEDO, 2000, p. 41). Nas lupercais, festas que ocorriam em fevereiro, o riso "significa a explosão da alegria que o renascimento propicia." (MINOIS, 2003, p. 99). Rito e riso se entrelaçam.

O riso tem um papel de discutir (e, por que não, criticar) a ordem social, de organizar o universo, o tempo, os rituais, a colheita, a fertilidade – humana e da terra, que estavam intimamente entrelaçadas. A terra era um organismo feminino e a colheita, seu parto. Riso de retorno, de renovação. Segundo Propp (1992),

as procissões fálicas da Antiguidade despertavam o riso e a alegria gerais, e este riso, com tudo aquilo que ele suscita e que a ele está ligado, devia influenciar a colheita. [...] As concepções sobre a força vivificadora do riso podem ser encontradas não apenas na Antiguidade, mas também em mitos primitivos referentes à ideia de fertilidade. Os antigos iacutos veneravam a deusa dos nascimentos lekhsit. Esta deusa visita as mulheres que estão para dar à luz e as ajuda no momento do parto rindo alto. Junto a alguns povos o riso antigamente era obrigatório nas cerimônias de iniciação, quando sobrevinha a maturidade sexual, e acompanhava o novo nascimento

simbólico do iniciado. O riso propiciava a ressurreição dos mortos. (PROPP, 1992, p. 165).

Um exemplo desse riso restaurador é o riso sardônico, proveniente dos ritos de sacrifício, nos quais o imolado deve morrer rindo. Esse riso celebra o fechamento de um ciclo, novamente. Deixar a vida para alcançar a morte, pois há nela a libertação.

Havia também, na Grécia antiga, ritos de expiação (vistos mais tarde nos costumes judeus), nos quais um condenado à morte é escolhido para representar o poder durante as festas em homenagem a Baco. Celebra-se a inversão. Homens se travestem de mulher, leigos se tornam sacerdotes, e os condenados assumem o poder.⁴ O caos que se instaura tem uma ordem. A ordem do avesso. E para retomar a ordem oficial, após as celebrações, o eleito para assumir o poder é sacrificado como expiação dos males e para a reestruturação da ordem. Nessa relação não há espaço para fugir do riso. A zombaria, a derrisão e o escárnio fazem parte da celebração. O riso funciona como uma arma de destruição, eliminando a falsa sensação de grandeza e autoridade daqueles que o motivam (PROPP, 1992). Para Propp (1992), é possível que o aspecto de riso mais estritamente ligado à comicidade seja aquele que chamamos de *riso de zombaria*. Segundo o autor, é justamente o tipo de riso que mais se encontra na vida e na arte, e está ligado à comicidade. E isto é compreensível, acrescenta ele, porque a comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, sejam estes manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso. Isso nem sempre costuma estar evidente, mas pode ser sempre mostrado com precisão.

Entretanto, para os gregos, havia um tema em relação ao qual o riso era "absolutamente proibido: a política. Não se deve, evidentemente, zombar de homens políticos, e estes últimos, sob pena de degradar sua função, devem sempre permanecer dignos e sérios." (MINOIS, 2003, p. 71).

O interesse pelo riso também esteve articulado às celebrações religiosas. Se na sociedade grega e latina o riso era permitido e estimulado, o mesmo não acontece com a ascensão do cristianismo durante a Idade Média. Os reis europeus cultivavam o hábito de terem bobos para entreterem a corte. Em muitos casos, o papel dos bufões ultrapassava a atividade de distração nos eventos palacianos e

⁴ Mikhail Bakhtin chama esse processo de inversão ritual e o aspecto do popular nas celebrações rituais na Idade Média de Carnavaização.

estes personagens atuavam como um conselheiro do monarca, que o lembra da sua condição de humano, porque é o único que, protegido pelo riso, tem permissão para dizer tudo ao rei.

Foi com o crescimento da influência da Igreja durante a Idade Média que o riso passou a ser interdito não só nos salões dos palácios, mas também nas manifestações populares. A festa dos bobos, o *charivari* e a festa dos meninos perderam seu papel de derrisão, de uma celebração social e passaram a ser perseguidas. Poucas foram as comunidades que ainda escarneciam em público dos aldeões que subvertiam as regras. "Jesus nunca riu" é uma frase recorrentemente encontrada nos estudos acerca do riso, o que desperta debates entre os estudiosos do riso.

A origem dessa expressão pode ser conferida em Verberckmoes (2000), para quem o argumento teológico utilizado contra o riso era que, conforme podia ser conferido nos evangelhos, Cristo nunca havia rido, já seus lamentos tinham sido registrados. Desenvolvido do grego pela Igreja, este argumento foi explorado no cristianismo latino entre os anos 400. Após essa época, o tema tornou-se recorrente na escritura teológica, o que contribuiu para o juízo negativo do riso na religião cristã. Entretanto, o que fica é que não há uma unanimidade sobre o fato de Jesus ter rido ou não. O que se encontra são controvérsias sobre essa afirmação. Segundo Minois (2013, p. 375), Jesus era zombador e "caçoou de Nicodemo, que se julgava um sábio." O autor comenta ainda, a partir da interpretação de João Crisóstomo e Hugues de Saint-Victor, sobre a passagem bíblica em que Deus zombou de Adão, citando Pascal (*apud* MINOIS, 2003, p. 375), "depois que Adão comeu a maçã, Deus, em punição, tornou-o sujeito à morte e, após tê-lo reduzido a essa miserável condição, zombou dele com palavras de escárnio."

O riso deformava o rosto e permitia a perda do controle. "Signo do caos e da desordem, o riso cederia passo, na escala de valores sustentada pelo cristianismo, à sobriedade e continência moral." (MACEDO, 2000, p. 53). Com a humildade sendo um dos valores exaltados pelo cristianismo, não há espaço para a derrisão. Não há hilaridade na humildade. "Destino trágico da espécie humana, peso do pecado, culpabilidade, medo da danação, miserabilidade dos períodos de perseguição: o cristianismo escolheu o drama, a autodepreciação do fiel". (MINOIS, 2003, p. 124). Além disso, Minois sustenta que, depois de dois mil anos, o cristianismo esteve mais vezes em posição dominante do que em posição

dominada. Foi aliado íntimo dos poderes, que sempre disputou. E isso não favorece nem o humor nem a ironia, segundo ele, porque são qualidades julgadas subversivas. Diz ainda que o tom pomposo e peremptório das encíclicas e dos decretos conciliares o confirma, levando a cabo que o risível deve se manter longe do poder: não se brinca com essas coisas. Segundo o autor, “para as autoridades, o riso coletivo torna-se suspeito, potencialmente perigoso e subversivo.” (MINOIS, (2003, p. 269).

Reconhecer o risível de Deus encarnado seria reconhecer sua falibilidade e humanidade. Lembremo-nos, rir é próprio do humano. Mas a dúvida acerca do riso de Cristo permaneceu em voga por muitos anos, ocupando estudiosos do texto sagrado para encontrar uma saída ao questionamento. Segundo Macedo (2000), não se pode duvidar que Cristo poderia até ter rido, visto que era dotado da faculdade de rir (um defeito); poderia, ainda, servir-se dessa faculdade, que o igualaria a qualquer humano, sem que, necessariamente, o tenha feito. A Igreja articula sua condenação ao riso e concilia a faculdade de tê-lo feito por Deus encarnado.

Mas a questão do riso interdito pelo cristianismo atravessa os anos. O riso deveria ser contido por ser uma expressão de descontrole. A alegação da Igreja parece clara e absoluta: Jesus se sacrificou pela humanidade e não há nada de risível neste ato. Ao contrário. O cristão deve ter sempre em mente sua culpa pelo pecado original. Rir não faz parte disso. Não condiz com ser pecador. “Seja na perspectiva monacal, seja na perspectiva dos formuladores da doutrina, o riso costumava ser classificado como fator de indisciplina espiritual e motivo de culpa.” (MACEDO, 2000, p. 61). Macedo (2000) também menciona que o cristianismo se desenvolveu baseado em princípios morais elaborados sob uma perspectiva transcendente da vida, na qual o corpo e a sexualidade deslocaram-se do plano positivo dos rituais religiosos politeístas para o negativo ou do pecado. O cristianismo primitivo, fortemente ligado às ideias neoplatônicas e estoicas, valorizou o espiritual em detrimento do existencial, estabelecendo uma dissociação entre existência e espírito, profano e divino, pecado e salvação, em favor do celibato e da virgindade, da austeridade e da abstinência.

Não há porque o homem rir. Desconstrói-se nesse período o riso como ato libertador, a derrisão como marcador de tempo, de ciclo, de vida. Há o riso e há o cristianismo. Ambos não se coadunam, pelo menos por um período, porque até

mesmo o cristianismo, com o passar do tempo, reconhece o papel do riso como aglutinador.

A partir do século XII, a questão da derrisão passa a tomar os debates da Igreja. São Tomás de Aquino defendia que o humorístico era próprio do humano. Porque para este pensador, segundo Macedo (2000) a hilaridade é encarada como uma faculdade essencialmente boa do homem, e não é mais considerada como um obstáculo para o cristão. O riso comedido deixa de ser julgado como um ato ofensivo a Deus e passa a ser considerado virtuoso. São Tomás concordava, desse modo, com Santo Agostinho, para quem Deus não possui a felicidade, Deus é a felicidade plena e absoluta.

Mas esse riso que aproxima de Deus não é um riso qualquer. O cristianismo do século XIII condena o riso sarcástico, escarnecedor. O riso suave, contido, poderia ser, inclusive, usado para doutrinação e propagação da fé. Santo Agostinho sugeria em seu *De Catechizandis Rudibus* que os missionários utilizassem exemplos agradáveis e fáceis para a catequização de novos cristãos, de modo a

provocar o bom humor e ganhar a simpatia dos ouvintes. A transmissão da mensagem em linguagem clara e bem-humorada evitaria a aversão, o cansaço ou os bocejos do auditório, infundindo paz na alma e despertando o interesse das ovelhas a serem arrebanhadas. (MACEDO, 2000, p. 58).

Finalmente, a Igreja compreende o papel do riso, seu poder como forma de expressão social, e, assim, o riso assume, no discurso religioso, um caráter pedagógico. De interdito e casa do Satã, o riso se transforma em palavras doces para a doutrinação de novos cristãos.

No começo do século XVII a palavra-chave que rege o riso é "burlesco". Segundo Minois (2013, p. 393), "o termo abrange realidades nuançadas, mas que traduzem uma visão fundamentalmente cômica e contestatória". O burlesco tem início ligado ao riso dos cínicos gregos e uma relação muito próxima ao riso filosófico. De acordo com Minois (2003), o riso burlesco é capaz de transgredir todos os tabus, reivindicando o direito de rir de tudo, inclusive da morte e do sagrado. Sua explosão no século XVII, na França, ilustra a defasagem entre as tentativas oficiais de domesticação do riso e as práticas extremas, que se rebelam contra a imposição

de normas e regras. Atrás do riso, o que está em causa é a liberdade de pensamento.

O riso burlesco é a manifestação de uma indignação relacionada às convenções sociais, às instituições. Para Minois (2003), a degradação que o burlesco explicita humilha as pretensões e o orgulho excessivo do homem. Essa degradação vem acompanhada de autoderrisão, brinca com a morte, com o macabro, desmistifica, relativiza, zomba dos absolutos e tem um valor de denúncia da hipocrisia das aparências. O burlesco é, ainda, uma atitude típica de períodos de crises de valores, quando o mundo perde sua inteligibilidade, e gera uma vertigem no pensamento. Essa vertigem passa pelo riso.

Uma das perspectivas que se devem ter em mente ao discutir o humor é o percurso histórico que acompanha as análises sobre o riso. A concepção do riso percorre um caminho contraditório, às vezes mutante, ao longo da história. Ora sua manifestação é aceita socialmente, ora ela deve ser evitada. A expressão do riso na sociedade já foi interdita, recebida como algo que deveria ser contido, bem como já teve seus momentos de acolhimento. É considerando esse percurso que discutiremos como o riso faz parte das representações culturais.

1.2 O caráter pedagógico do riso

“Se um assunto como o riso não admite a fantasia, onde iremos procurá-la?” (MINOIS, 2003, p. 17).

Em sua vasta pesquisa sobre o comportamento na Idade Média e como o riso se articulava na sociedade, nos festejos e na vida cotidiana, Macedo (2000) explica a relação existente entre a cultura popular e a cultura oficial, conforme veremos adiante. Na primeira o regime de classe e do Estado seriam responsáveis por reproduzir valores e noções comprometidos com a preservação da ordem e manter as coisas como estavam, uma imutabilidade. Por outro lado, as formas populares valorizavam a dinâmica que envolvia a relação entre a morte e renascimento da vida. (MACEDO, 2000). Havia um mundo dicotomizado entre o oficial e o carnavalesco, entre os folguedos e comemorações populares. O riso havia sido banido das comemorações oficiais.

Como vimos, ao longo do tempo, o riso foi tratado como uma depravação da alma. Uma manifestação do descontrole humano sobre suas emoções. A questão

perdurou em discussões entre médicos e retóricos, que tratavam do tema a partir da ótica da constituição biológica do homem, bem como sua manifestação diante de representação social, ou seja, o riso ora era uma manifestação de incontinência como também um interdito às camadas mais abastadas da sociedade. Rir era sinônimo de descontrole, o que deveria ser evitado àqueles que mantinham uma posição de distinção social.

Para alguns retóricos, como Quintiliano, o riso deveria ser destinado “às deformidades e à feiura.” (QUINTILIANO, *apud* SKINNER, 2002, p. 21). Assim, seriam passíveis de riso as manifestações das fraquezas humanas. As deformidades físicas e o ridículo trariam o prazer do riso, o que será retomado, anos depois, nos estudos de Mikhail Bakhtin acerca do humor cômico e do grotesco na Idade Média (1987). Segundo o autor, “a cultura cômica da Idade Média estava essencialmente isolada nas pequenas ilhas que constituíam as festas e recreações. Paralelamente, existia a cultura oficial séria, rigorosamente separada da cultura popular da praça pública.” (BAKHTIN, 1987, p. 83). Para Macedo (2000), havia um mundo dicotômico entre o oficial e o popular, que não se encontravam no riso, e que deveria permanecer marcadamente separado, entre o riso e o sério, o que pode ser conferido nesta longa, mas importante, citação de Macedo (2000), visto que,

os conceitos de cultura oficial e cultura cômica popular baseiam-se na premissa de que o regime de classe e do Estado reproduziriam valores e noções em maior ou menor proporção comprometidos com a permanência, a imutabilidade e a preservação da ordem, enquanto as formas populares valorizariam a dinâmica da morte e renascimento da vida. O riso, canal de expressão da perspectiva carnavalesca, por isto mesmo teria sido banido das esferas oficiais, expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. (MACEDO, 2000, p. 101).

Com a retomada dos estudos sobre o riso renascentista, sua manifestação assume também a característica de ser uma explosão de felicidade. Para alguns dos estudiosos do riso durante o humanismo, ele seria entendido como “manifestação de uma alegria de seu íntimo.” (CASTIGLIONE *apud* SKINNER, 2002, p. 26) ou ainda que “os homens riem sempre que algo agradável acontece.” (VALLESIO *apud* SKINNER 2002, p. 27). Assim como Descartes e Hobbes assumem o riso como signo de alegria.

Mas não podemos falar sobre uma história do riso sem evocar o estudo de Mikhail Bakhtin sobre o riso na Idade Média. É a partir do final da Idade Média que o riso galga espaço nas esferas oficiais do texto religioso. A Igreja passa a fazer uso do cômico como proposta pedagógica para aproximar seu discurso à realidade de seus fiéis. Em seu estudo sobre o período, o pensador russo explica o *risus paschalis* e o riso de Natal. Segundo Bakhtin (1987),

a tradição antiga permitia o riso e as brincadeiras licenciosas no interior da igreja na época da Páscoa. Do alto do púlpito, o padre permitia-se toda espécie de histórias e brincadeiras a fim de obrigar os paroquianos, após um longo jejum e uma longa abstinência, a rir com alegria e esse riso era um *renascimento feliz*. [...] Além do “riso pascal” existia ainda o “riso de Natal”. Enquanto o primeiro se realizava de preferência nos sermões, anedotas alegres, piadas e brincadeiras, o riso de Natal preferia as canções alegres sobre os mais leigos assuntos, cantadas nas igrejas. (BAKHTIN, 1987, p. 68).

O uso do riso nos cultos religiosos é controlado. É a partir das escritas de autores do meio monástico que haverá o encontro entre o riso e o texto religioso pedagógico. São textos de caráter religioso escritos à maneira profana. É uma articulação que permitirá uma aproximação dos cristãos ao conhecimento secular. Nessa época era possível ensinar utilizando o riso conforme faziam os pregadores do século XIII, que adotaram, com algum atraso, as orientações de Santo Agostinho descritas anteriormente, para evitar o desinteresse dos ouvintes durante as pregações; e também estimulava o uso de palavras simples; além de transmitir a mensagem cristã com bom humor, estimulando paz na alma e o interesse dos ouvintes. (SAINT AUGUSTIN, *apud* MACEDO, 2000).

Assim, o riso deveria ser utilizado para despertar o interesse e aproximar o povo das pregações, deveria ser usado como meio de comunicação, de estimular o interesse pelo discurso. O que permitiu que surgissem três gêneros que articulavam o riso e os textos sagrados: Os *miracles*, os textos hagiográficos e os *exempla*.

O *miracle* surge entre os séculos XII e XV, sendo redigido por autores anônimos nos mosteiros. Esse tipo de texto era para ser lido nas mais diversas ocasiões, como em castelos, feiras e praças, sendo, inclusive, encenado. Sua estrutura se assemelha à de poemas profanos e da lírica trovadoresca. Utilizando métricas, rimas e versos, os *miracles* difundiam a louvação à Virgem Maria. “Os poemas descrevem uma sucessão de intervenções da Mãe de Deus com o intuito de

ajudar seus fiéis e devotos, realizando curas, ressurreições e os mais espetaculares prodígios.” (MACEDO, 2000, p. 105). Sua estrutura básica narrativa é composta de cinco partes e segue um padrão: a Virgem, que promove o milagre; o beneficiado pelo milagre e os opositores, composto por uma série de personagens variantes, conforme o conto. De judeus a invejosos, passando por hereges, mentirosos e o próprio diabo.

Outra forma de divulgação da doutrina cristã é pelos textos hagiográficos, que contam a vida dos santos, seus feitos e milagres, com o propósito pedagógico de passar adiante comportamentos virtuosos e edificantes. Baseados na oralidade popular e em testemunhos escritos, os textos hagiográficos tinham uma escrita simples. Segundo Macedo (2000, p. 106), “os santos foram aí apresentados como heróis ascéticos, sempre firmes na fé, até mesmo no momento de receber a ‘coroa do martírio’.”

Por fim, o *exemplum* era a principal categoria de textos destinados à divulgação da fé católica. Escrito por pertencentes às ordens monásticas, o *exemplum* “compunha-se de narrações em prosa, em geral escritas em latim, que deveriam ser consultadas pelos pregadores para serem anunciadas aos fiéis por ocasião da recitação ou leitura dos sermões.” (IDEM, 2000, p. 106). Esse tipo de texto se construía como uma narrativa que serviria de modelo de conduta e comportamento, pautada em uma história verídica com o objetivo de persuadir seus ouvintes a uma lição de virtude, edificadora, e sua finalidade era a de difundir entre os fiéis comportamentos a serem evitados e outros que deveriam ser estimulados. (MACEDO, 2000).

Embora cada um dos tipos tivesse suas particularidades na composição, sendo os *miracles* poemas rimados, e os *exempla* e os textos hagiográficos redigidos em prosa, os três gêneros tinham como finalidade aproximar o povo das escrituras sagradas, utilizando um tom descontraído, em que cabia o riso, próximo da linguagem oral. O texto edificante e doutrinário era escrito com uma linguagem agradável para promover a fé e circular entre a população.

Se durante um período do cristianismo o riso perde seu espaço no altar e na nave, ele permanece na linguagem dos textos, na promoção da circulação da fé por meio das palavras, na articulação entre elementos do sagrado e do profano. E é nas ruas, nas manifestações populares que essa articulação se manifesta, em festas como o Carnaval. Assim, retomemos o Carnaval na Idade Média. Nessa época, o

Carnaval era associado à mudança de estação, à renovação da vegetação e, por consequência, motivo de comemoração pela chegada do novo.

Para falar sobre esse período de renovação, presente na manifestação carnavalesca da Idade Média, recorreremos a um excerto de Minois (2003) sobre a origem da palavra *Carnaval*. Segundo o autor,

[...] a etimologia, quase certa, faz derivar Carnaval de *carne levamen*, ou *carne levamine*, ou *carne levale*, expressão retirada de um texto romano de 1285 que significa o momento em que a carne vai ser "retirada", proibida, durante a Quaresma⁵. O termo, italianizado, indicaria, portanto, uma festa tipicamente cristã, marcando a ruptura da ordem normal das coisas com a entrada no período de jejum: uma festa da abundância, da alegria e da prosperidade da época anterior aos interditos. (MINOIS, 2003, p. 162).

A comemoração dessa alternância também está associada às relações sociais. Para Bakhtin (1987, p. 70), ela "concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade." Segundo o autor,

em certa medida, o lado cômico e popular da festa tendia a representar esse futuro melhor: abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas encarnavam o retorno à idade de ouro. [...] A festa medieval opunha-se à imobilidade conservadora, à sua "atemporalidade", à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na *alternância* e na *renovação*, inclusive no plano social e histórico. (BAKHTIN, 1987, p. 70).

Os discursos proferidos durante o Carnaval eram cômicos, havia missas rezadas em tom de humor e a tônica social era a da abundância. Com o fim da Idade Média, o humor passou a ser visto como algo restrito. Segundo Skinner (2002), a partir do século XVII, a percepção a respeito do riso muda, e ele começa a ser visto como um tipo de grosseria, tanto como um exemplo de incivilidade e indelicadeza como também uma reação de desequilíbrio, bárbara, que, numa sociedade educada, deveria ser não só dominada, mas, preferencialmente, eliminada.

⁵ Desde o século IV a Igreja instituiu a Quaresma, um período do ano regido por absoluta constrição de atos pelos fiéis. Estes deveriam suportar "o jejum diário e a privação de alimentos de origem animal (salvo os peixes), o ato sexual e qualquer tipo de divertimento. Pela ascese e disciplina, pelo estado de purificação espiritual, esperava-se preparar o cristão para a rememoração anual do martírio, morte e ascensão de Cristo. Os preceitos eclesiásticos, além disso, visavam conter os excessos liberados no ciclo festivo de inverno." (MACEDO, 2000, p. 237).

O autor afirma ainda que, diante de uma sociedade cada vez mais controladora, rir era uma manifestação de descontrole sobre o próprio corpo. Embora o riso seja entendido por alguns estudiosos como uma expressão da alegria que urge em aparecer do interior, há quem veja essa alegria como "de um tipo peculiar, já que ela parece estar conectada de algum modo aos sentimentos de sarcasmo, desprezo e mesmo ódio." (SKINNER, 2002, p. 27).

1.3 O caráter cultural do riso

"O riso aparece como arma suprema para superar o medo. Quem ri do inferno pode rir de tudo. O riso - eis agora o inimigo para aqueles que levam tudo a sério." (MINOIS, 2003, p. 275).

Em "A cultura popular na Idade Média e no Renascimento" Bakhtin será um dos primeiros teóricos que retomará a obra de François Rabelais, escritor francês renascentista, esquecido por um determinado tempo, mas retomado por Bakhtin e pelo Círculo para tratar do Carnaval como uma manifestação do cômico pela sociedade. As obras do escritor francês serão de suma importância para a percepção do riso e do Carnaval na Idade Média, analisando-as como representação popular. Segundo o filósofo da linguagem,

o riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular [...] é inerente à própria natureza do Carnaval). *Todos riem*, o riso é "geral"; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no Carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas, ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Ao tratar do "riso carnavalesco como patrimônio do povo", Bakhtin atribui à manifestação popular um lugar de relativização e ambivalência, alegre e sarcástico, aprisionador e libertador. Quando a expressão do Carnaval deixa de ser estabelecida pelos meios oficiais de ideologia dominante, ou seja, não é o discurso oficial do Estado, da Igreja e dos comedimentos que regem a festa, o povo passa a instituir o seu fazer. É pelo Carnaval que o povo se manifesta, se representa.

Segundo Minois (2003, p. 401), o riso carnavalesco tem a função de liberar necessidades que estão recalcadas; e é possível encontrar no riso coletivo uma válvula de segurança para as forças vitais que se manifestam na vida social. O riso rabelaisiano é "desbragado, sem freio. Por uma vez, os grandes do mundo – rei, rainha, ministros, fidalgos, magistrados, políticos – são reduzidos à sua justa medida: o nada." Esse riso carnavalesco expurga os medos e une o povo em um riso único, libertador. Para o autor, qualquer que seja o sentido dessas manifestações, é inegável que existe um aspecto tangível na contestação por meio do riso. Ao camponês, é permitido desafogar-se no Carnaval, como o burguês o faz diante de um quadro malicioso, funciona como uma catarse. Ao povo, o riso carnavalesco significa agitação, mundo às avessas, libera pulsões e desejos proibidos, que são, em certa medida, cerceados pela moral. É possível que Minois tenha razão sobre as formas de manifestação do riso e que, sejam eles sonoros, insinuados, altos ou abafados, participam, em alguma medida, da manutenção da ordem social, moral ou política, funcionando como uma válvula de escape. Esse papel catártico, zombador e de manutenção da ordem a partir do riso corrobora o que expõe o autor, para quem,

o riso carnavalesco é ao mesmo tempo paródia, pela máscara, pelo disfarce, pela inversão. Acena-se aqui com a contestação social, mas até o século XIV esta não atingira ainda o nível de consciência. O riso periódico parece mesmo reforçar a ordem existente; esses jogos "criticaram os poderes, zombaram dos ridículos ou dos infortúnios, eram uma diversão totalmente permitida". (MINOIS, 2003, p. 166).

Essa representação é também a forma de associação do Carnaval realizado pelo povo, retomada pelo antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, ao tratar do Carnaval no Brasil. Em "Carnavais, malandros e heróis", Roberto DaMatta (1997, p. 45) explica o Carnaval como um ritual no qual a sociedade "se desdobra diante dela mesma, mira-se no seu próprio espelho social e, projetando múltiplas imagens de si mesma, engendra-se como uma medusa na sua luta entre permanecer e mudar." Assim, conforme propõe o autor, a sociedade se desdobra em si mesma, refletindo os costumes como são e refratando-os, ressignificando-os. Ou seja, o Carnaval é espelho da sociedade, mas também trata, em sua manifestação, de novos significados sociais. E, assim, a sociedade se rearticula durante a festa.

Quando associamos entre si essas representações sociais no Carnaval, podemos adotá-las do ponto de vista da teoria dos signos para Bakhtin (2006). Conforme propõe o escritor russo, o signo não só reflete, mas também refrata. Ele é uma representação do signo A para o signo A, mas também é uma infinidade de outras representações, que ocorrerão somente em relação. Essa relação é constituída em um instante particular. O signo desliza sobre seus múltiplos valores. A linguagem escorrega sempre. Reflete e refrata. É o mesmo e o diferente ao mesmo tempo no mesmo lugar e na mesma hora. As estruturas sociais são rearranjadas, o tempo cronológico é alterado e os costumes são revistos.

Sobre o papel das festas como uma articuladora do tempo, da sociedade e das relações, Minois (2003) menciona que essas festas [como o Carnaval] não são um apelo à subversão nem à desordem, mas inscrevem-se numa cultura que as torna possíveis e que as justifica. Nesse mesmo sentido, DaMatta (1997) aponta que é comum durante o Carnaval que as pessoas troquem o dia pela noite, durmam em locais abertos, invertam papéis sociais e falem sobre o que é interdito nos outros dias do ano. Esses acontecimentos não ocorrem em relação de oposição, mas em relação de articulação. Esse pensamento corrobora o que já havia sido proposto por Bakhtin (1987, p. 7), para quem “durante o Carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do Carnaval, seu modo particular de existência.”

Nessa correlação, vemos os temas preponderantes dos estudos de Bakhtin serem abordados também nas pesquisas de DaMatta sobre a sociedade brasileira. Do ponto de vista da relação de poder na sociedade, há um representante do povo, um cidadão comum, que será eleito para ser o rei momo. Ele é um cidadão comum e rei, ao mesmo tempo. Em Bakhtin também veremos uma análise sobre as relações de poder na sociedade. Segundo o pensador, o poder é carnavalizado. O lugar do rei, no Carnaval, é tomado pelo rei momo. Os papéis sociais entre homens e mulheres também são relativizados. Homens se travestem de mulher, e essa atitude não diz respeito à sua condição sexual. Funciona não como uma inversão de papéis, mas sim como uma coexistência, o que também se vê presente nas pesquisas de DaMatta. O travestido é homem (pois não deixou de sê-lo como gênero nem como condição sexual) e mulher (pois neste ambiente carnavalesco ele “É” mulher) ao mesmo tempo.

A relação da ocupação do espaço público durante os festejos de Carnaval também toma aspecto importante para ambos os teóricos da sociedade. Bakhtin (1987, p. 4) diz que o Carnaval na Idade Média era acompanhado por festejos religiosos, “procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros.” Roberto DaMatta (1997) também trará essa discussão à baila quando expõe que existe uma diferença nas formas de representações dos rituais festivos. Enquanto nos desfiles militares e nas procissões há hierarquias rígidas que devem ser preservadas, pois ali vemos a manifestação do discurso da ordem, no Carnaval o que deve prevalecer na sua brincadeira de rua é a desordem.

Ao tratar das procissões, pode-se perceber a representação do sagrado na Idade Média no Brasil contemporâneo. O que se via na Idade Média era uma coexistência do discurso do sagrado com as manifestações populares no Carnaval, conforme vimos acima, em Bakhtin, com a existência do *risus paschalis* e o riso de Natal. Ainda segundo o autor (1987, p. 83), “os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência.” Com o passar do tempo, a Igreja proibiu as missas cômicas e a mescla entre o Carnaval e o espiritual. O Carnaval passou a ser dissociado dos folguedos religiosos. Retomando DaMatta (1987), o autor explica que durante os festejos religiosos as pessoas coadunam sua casa ao espaço público. Enfeitam janelas, aguardam a procissão na varanda, e, em alguns casos, enfeitam a rua. A rua e a casa coexistem. Por outro lado, essa relação não prevalece no Carnaval. O espaço público da rua deixa de ser lugar das representações oficiais do Estado e passa a ser regido pela estrutura construída pelo povo. Assim como na Idade Média, o Carnaval é a rua. A casa é a rua. Conforme dito, as pessoas passam a viver a vida privada, comer, dormir, urinar e manter relações sexuais, no espaço público da rua.

Há na cultura brasileira o costume de abrir a porta da casa somente àqueles com os quais se mantém uma estreita relação. Essa atitude é fruto do passado opressor na colonização do Brasil, quando o Estado tudo tutelava, inclusive a vida privada do cidadão. Durante o Carnaval, as representações sociais e esse tempo à parte da sociedade, que o festejo popular assume, dialogam.

O sistema tal como o é não deixa de existir, mas durante a festa ele não entra propriamente em suspensão. Ele passa a coexistir. De acordo com o que propõe Bakhtin (1987),

todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam [...]. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* [...]. (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Assim, o rito do Carnaval incorpora a cultura popular, a participação ativa do povo. Durante o Carnaval é construído, como diz Bakhtin na citação acima, “ao lado do mundo oficial, um segundo mundo.” O rito carnavalesco desconstrói o discurso de seriedade do mundo oficial realocando-o na sua manifestação do humor. Ao inverter papéis e proferir discursos de humor no qual o rir de si mesmo é a tônica – e para rir de si mesmo deve-se abster da seriedade de se tratar a si mesmo. Rir de si mesmo não é diminuir-se, mas perceber que o humor é constituinte do humano como algo libertador – entramos no ponto tratado por Bakhtin (1987, p. 10) e que nos interessa para este trabalho, em virtude de poder articular o riso aos mais variados discursos: o riso é “*universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no Carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo.” Segundo o autor, tudo é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele contempla a história e a concepção do mundo. É o *aspecto festivo do mundo inteiro*, em todos os níveis, e funciona como uma segunda revelação do mundo por meio do riso.

O riso torna-se libertador, catártico, conforme será explicado ao longo do trabalho. Ele deixa de ser um riso sobre o outro, um riso da “feiura, do baixo e das deformidades” proposto por Skinner (2002) e passa a ser um riso com o outro. O grotesco, o baixo e as deformidades são um riso jocoso sobre si próprio na Idade Média, e isso é libertador. Os discursos carnavalescos aceitam a paródia como um discurso positivo.

Os discursos proferidos durante o Carnaval eram cômicos. Ao fazer uso do cômico, o discurso oficial e o da festa se aproximam, as relações são estabelecidas. Enquanto durante o ano há um distanciamento entre a ideologia oficial e o popular, durante o Carnaval essa diferença se relaciona, e essa relação se estabelece por meio do discurso cômico das paródias e do humor, da ambivalência do riso, como mostramos acima. O riso carnavalesco é festivo, geral e universal.

Todos riem. É um patrimônio do povo, caráter inerente à natureza do próprio Carnaval. Ele domina o medo e jamais é utilizado pelo poder e pela autoridade. O riso é revolucionário. Assim, de acordo com Bakhtin,

é por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita. O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (BAKHTIN, 1987, p. 80).

Retomando Minois (2003), na Idade Média a visão cômica é excluída do domínio do sagrado⁶ e passa a se manifestar nos ritos e na cultura popular, e é em virtude da existência do riso na cultura extraoficial que ele se articula em sua liberdade excepcional. Assim, o riso teria valor de subversão social, tolerado pelas autoridades, em circunstâncias específicas, como o Carnaval.

A festa da cultura popular é uma celebração de perpétua transformação, de olhar para o futuro, para a renovação, a partir do riso, das brincadeiras, da fantasia. Daí essa celebração ser coletiva. Não é um riso isolado, individual. O riso do Carnaval é coletivo, do povo, característica intrínseca do rito carnavalesco e das manifestações populares. O riso é geral, está em todas as pessoas, na coletividade. É a "marca da coesão social." (MINOIS, 2003, p. 184). Além disso, no Carnaval, zomba-se do que se tem medo. Para o autor, a visão séria está relacionada aos interditos, às restrições, ao medo e à intimidação. De maneira inversa, a visão cômica se associa à liberdade, a uma vitória sobre o medo. No Carnaval, zomba-se de tudo o que provoca medo. Desde as imagens cômicas da morte aos suplícios joviais, ri-se daquilo de que se tem medo. (MINOIS, 2003). Ao rir do interdito pela ideologia oficial, o povo vê-se liberto também da "interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos." (BAKHTIN,

⁶ Minois menciona que "até o século XIV, a vida religiosa secular parece banhar-se num clima que tolera uma boa dose de burlesco, como se a mistura do profano e do sagrado fizesse surgir o cômico nos lugares e nos momentos mais inesperados. A exuberância de um mundo rústico, em que as inibições ainda só concernem aos aspectos mais excessivos dos instintos, dá livre curso à expressão corporal. A prática da dança pelos padres, nas igrejas, é muito reveladora." (MINOIS, 2003, p. 175).

1987, p. 81). O que se vê é que o discurso do humor preponderante no Carnaval é uma representação social de uma sociedade que, em seu discurso oficial cerceia, mas que, no Carnaval, retomado pelo povo, liberta. O discurso do humor aparece na relação entre o mundo oficial e sua suspensão pela festa popular, mas nessa suspensão ele não desaparece, ele se rearticula, falando sobre o que não pode ser dito nas demais épocas do ano. O Carnaval funciona como uma pausa para que o que foi dito, feito, realizado, possa permanecer na “seriedade” do humor que é o período do Carnaval como manifestação cultural, é um período de “suspensão”.

Nesse sentido, as marchinhas de Carnaval funcionam como um canal de articulação nesse período de suspensão. As letras que tratam de forma humorizada de assuntos sérios, como a política, estão presentes no uso social e ideológico do humor. Propp (1992, p. 188) menciona um estudo de Bóriev, no qual o escritor russo sustenta que há um caráter ideológico e social no riso. Um fato rotineiro, como uma queda, mostra uma comicidade que faz parte de uma vida cotidiana. Entretanto, se quem cai é "digamos, um burocrata, um pope, ou um outro personagem negativo, o fato já suscita uma forma superior de riso, é um riso de desmascaramento e ideológico." A falibilidade de personagens socialmente superiores é motivo de riso, de comicidade.

O riso também é uma expressão de transgressão. Ele funciona como uma interseção entre o fim e o recomeço, entre a morte e o renascimento. "Nesse esquema, como antiordem, como transgressão, mas como condição fundamental para a recomposição do ciclo vital, reveste-se de um halo sagrado." (MACEDO, 2000, p. 37). Em seus estudos sobre as teorias do riso desde a Antiguidade até os tempos atuais, a historiadora Verena Alberti (2002) sustenta que o riso, o humor, está intimamente associado à ordem social, à construção de uma sociedade. A autora afirma, na longa citação que se segue, que

além das tentativas de apreender a "chave" do riso, há, no campo das ciências humanas, toda uma série de estudos ao mesmo tempo empíricos e teóricos, que investigam o riso e o risível em relação à vida social e à linguagem. Nesses casos, o lugar atribuído ao riso e ao risível depende, evidentemente, da forma pela qual a sociedade ou a linguagem são concebidas: quando pressupõem a ideia de um sistema, de uma ordem ou de uma norma, o lugar do riso é em geral o da desordem ou da transgressão. [...] Uma transgressão socialmente consentida: ao riso e ao risível seria reservado o direito de transgredir a ordem social e cultural, mas somente dentro de alguns limites. (ALBERTI, 2002, p. 30).

Segundo a autora, é na sociedade e em seu sistema de linguagem que se veem as possibilidades de organização da sociedade, entre uma articulação metacomunicativa.

Também para o analista do discurso francês Patrick Charaudeau (2013), o humor pode surgir a partir de um ato de transgressão. Em seu artigo *"La place de l'humour dans une démocratie de l'information"*, o autor faz uma relação entre o humor e a passagem bíblica do Gênesis, na qual Eva, Adão e a Serpente estão no dilema diante da maçã. Para o autor, ao imperativo divino, se opõe o interrogativo demoníaco. Assim nascem a contradição, a oposição, a polêmica, "sem as quais a vida não teria sal." (CHARAUDEAU, 2013). É o "interrogativo demoníaco" que interessa pesquisar neste trabalho. O ato humorístico no ato discursivo. A dúvida, a dubiedade e a contradição presentes no humor. Como a Marchinha de Carnaval, como um ato discursivo, se transforma em um enunciado humorístico tratando de temas políticos. Como a letra da música funciona com um caráter catártico e libertário.

Charaudeau (2018) expõe que o sujeito não é livre para tematizar o seu discurso, isso porque existem restrições da situação e do propósito da comunicação. Segundo o autor, as situações de comunicação já têm determinadas, em seu formato, um "macrotema" que é específico do dispositivo e que o impede de ser confundido com outro. Assim, conforme Charaudeau (2018), o sujeito não pode pedir um medicamento em um bar ou um conselho imobiliário, na condição de paciente, em um consultório médico. É preciso levar em consideração o campo temático determinado pela situação. Entretanto, isso não o impede de introduzir outros temas, desde que estes estejam relacionados ao macrotema que é exigido pela situação de comunicação, visto que "ele é sobredeterminado pelo propósito, ainda que permaneça livre para tratá-lo de uma maneira que lhe é própria – a menos que ele procure subvertê-lo ou transgredi-lo." (CHARAUDEAU, 2018, p. 189).

Nesse sentido, a marchinha de Carnaval que fala de política subverte o macrotema, visto que no Carnaval espera-se, como folião, que se tenha um momento de diversão, e falar de política é como pedir para verificar o óleo ou pneu do carro em uma lanchonete. Além disso, há uma transgressão, uma subversão do macrotema "Carnaval" do ponto de vista do imaginário social, citado em Charaudeau (CASTORIADIS, 2000, *apud* CHARAUDEAU, 2018, p. 204) como "um universo de significações fundador da identidade do grupo na medida em que é o que mantém

uma sociedade unida, é o que cimenta seu mundo de significação." Os imaginários sociais circulam nas instituições, produzindo fins identitários. Alguns, explica Charaudeau (2018), circulam

nas sociedades de maneira não consciente, sendo encontrados nos julgamentos implícitos veiculados pelos enunciados, pelas maneiras de falar, pelos rituais sociolinguageiros, pelos julgamentos de ordem ética e estética, que estão de tal modo assimilados pelos membros do grupo social que funcionam de maneira natural, como uma evidência partilhada por todos. (CHARAUDEAU, 2018, p. 205).

A expectativa é de que o imaginário a respeito do Carnaval, e, conseqüentemente, das marchinhas que tocam durante esse período, façam circular discursos relativos à brincadeira que o momento requer. Ou seja, os discursos das marchinhas circundam o imaginário social de que "Carnaval é momento de diversão, não de pensar em coisas sérias". Entretanto, marchinhas que tratem de temas políticos em suas letras confrontam essa expectativa quando fazem emergir discursos sobre temas "sérios", como a política.

Voltando ao que discute Alberti (2002), esse potencial regenerador e às vezes subversivo do riso e do risível é um lugar-comum que se encontra presente em quase todos os estudos. Conforme a autora, citando Robert Escarpit, o humor permite romper o círculo dos automatismos que a vida em sociedade cristaliza. Também cita Luiz Felipe Baêta Neves (1974), que, segundo ele, opõe o riso e o cômico à "ideologia da seriedade" e acredita no poder heurístico do cômico, pleiteando que se considere a comicidade como uma forma específica de conhecimento do social e de leitura crítica da opressão. Além disso, menciona Leandro Konder, em estudo que qualifica como agradável, sobre o Barão de Itararé (1983), humorista que sublinharia o papel do humor como desmistificador da ideologia dominante e, por isso, propõe um humor emancipador, destacando seu caráter libertário e sua capacidade de mostrar o novo. (ALBERTI, 2002).

Como já dito, em "Carnavais, malandros e heróis" Roberto DaMatta (1997, p. 45) explica o Carnaval como um ritual no qual a sociedade "se desdobra diante dela mesma, mira-se no seu próprio espelho social e, projetando múltiplas imagens de si mesma, engendra-se como uma medusa na sua luta entre permanecer e mudar." Assim, pode-se dizer que o Carnaval é um contexto de representação social no qual as relações são deslocadas. As estruturas sociais são

rearranjadas, o tempo cronológico é alterado e os costumes são revistos. Há uma relação entre “permanecer e mudar”.

Assim, neste trabalho, vamos discorrer a respeito de como nesse tempo e espaço do Carnaval o discurso circula como uma manifestação social sobre a política, representado pelo humor presente nas letras de músicas. Entre o que é dito e o implícito nas letras das marchinhas.

1.4 Do riso ao humor, um ato social

"A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa." (MINOIS, 2003, p. 79).

Henri Bergson, um dos principais estudiosos do riso, abre suas discussões sobre o tema no clássico "*O riso: ensaios sobre a significação da comicidade*", fazendo esse questionamento: o que há no fundo do risível? É sabido que a comicidade e o humor são mecanismos inerentes ao humano. Segundo Bergson, "não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível." (BERGSON, 2007, p. 2). Já em relação ao humor, Propp (1992) menciona que este foi abordado por diversas estéticas e que pode ser entendido como a capacidade de perceber e criar o cômico. Segundo o autor, citando N. Hartmann, o cômico e humor "estão naturalmente ligados entre si, mas não coincidem de maneira alguma, mesmo que formalmente sejam paralelos." (HARTMANN *apud* PROPP, 1992, p. 152).

Assim como vimos sobre o riso, o humor é abordado pelas mais diversas correntes de estudos e pensamentos, despertando interesse ao longo dos séculos sobre seu funcionamento e articulação. Segundo Minois (2003), o humor é múltiplo. Está em todos os tempos e em todos os lugares, desde que o homem tomou consciência de si, de ser aquele e ao mesmo tempo de não ser, e achou isso estranho, mas também divertido. Ou seja, o humor surge do estranhamento e da compreensão do homem quanto a si mesmo. O humor nasceu da compreensão do homem sobre si, com o primeiro homem que se destacou da animalidade e tomou distância em relação a si próprio, percebendo o quanto era derrisório e incompreensível. (MINOIS, 2003).

O autor também menciona o humor como um espelho da sociedade. Há um consenso entre antropólogos e sociólogos de que o humor é um ato que vai provocar o riso conforme a comunidade, o meio em que está inserido. O que produz humor em uma cultura não necessariamente produzirá em outra. Isso porque mesmo que o humor esteja em toda parte, é possível saber se ele adquire formas típicas, próprias de um povo, de grupo religioso, profissional ou algum outro agrupamento social. Seria possível dizer que há o humor inglês, judaico, latino etc? Segundo Minois, não, o humor é universal, e essa é uma de suas qualidades. O traço de humor manifesta-se em estruturas e culturas concretas, mas pode ser compreendido, acessado por todos porque ultrapassa o chão que lhe dá origem. (MINOIS, 2003). Isso significa dizer que a humanidade faz humor como um traço inerente ao humano, em qualquer cultura. E que a humanidade faz humor com os mesmos temas nas mais diversas culturas, o que muda, normalmente, é o personagem, o lugar, os detalhes, inserindo elementos culturais nas narrativas. Por exemplo, as instituições sociais, como o casamento, a escola, a família, o trabalho, a Igreja, são temas de humor em muitas sociedades. Segue-se uma estrutura, muda-se o "recheio". (POSSENTI, 2013).

Nesse sentido, há quem defenda que o humor é cultural. Bergson (2007, p. 4), chama a atenção para este fato dizendo que "não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados." Para ele, nosso riso é em grupo. Precisamos partilhar dos mesmos sentidos e significações para vermos a comicidade em um ato. Esse ponto de vista é corroborado também por Townsend (2007) que, em um estudo sobre o humor na Alemanha no século XIX, expõe que

o simples ato de compartilhar o riso era mais importante do que o conteúdo específico ou o impacto imediato de qualquer piada ou caricatura. Rir junto significava participar de uma cultura comum, uma forma de comunicação sobre assuntos de interesse mútuo. Assim sendo, o humor ajudava a construir um espaço público, um campo ou arena onde poderiam ser discutidos todos os tipos de ideias, fossem elas políticas, sociais ou morais. [...] o humor popular estabelecia um sentido de comunidade entre os participantes. [...] (TOWNSEND, 2007, p. 228).

Há um princípio de compartilhamento cultural para que o humor circule como um discurso humorístico. Para Saliba (2002, p. 29), "existe uma espécie de cultura tácita, silenciosa, colada aos homens como uma sombra." É como a anedota comentada por Bergson sobre o homem que assistia a um sermão, a quem todos

perguntavam por que não chorava como todos os demais presentes, ao que ele responde "não sou dessa paróquia". A comicidade partilhada socialmente se manifesta "numa mesma paróquia". É preciso que haja uma identificação entre os participantes, entre uma comunidade, para que o riso seja desbragadamente despertado.

Também para Bergson, o riso tem uma função útil, uma função social. Para compreendê-lo, "é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é função social." (BERGSON, 2007, p. 6). É como também entende a antropologia, encarregada de explicar os comportamentos sociais manifestos pelas mais diversas culturas. Segundo Driessen

o humor é divertido e sério ao mesmo tempo; é uma qualidade vital da condição humana. O que o torna fascinante e relevante para antropólogos e historiadores é o fato de fornecer pistas para o que é realmente importante na sociedade e na cultura. [...] O humor quase sempre reflete as percepções culturais mais profundas e nos oferece um instrumento poderoso para a compreensão dos modos de pensar e sentir moldados pela cultura. (DRIESSEN, 2000. p. 251).

Ao abordar a realidade própria criada pelo humor, Driessen (2000, p. 257) menciona a respeito das piadas de um povo sobre outro. Segundo o autor, muitas das piadas sobre determinado grupo social, as piadas étnicas, guardam uma semelhança com a realidade cotidiana, talvez destacando traços culturais de um povo, ou uma forma de construir o pensamento. O autor também aborda que as piadas políticas não mostram esses possíveis traços cotidianos, e sim "estão firmemente arraigadas na realidade social e política das sociedades envolvidas."

Outro aspecto interessante que se descobre ao aprofundar-se em pesquisas sobre o humor diz respeito aos temas que despertam interesse para produzi-lo. O humor leva em conta e é produzido sobre fatos relevantes, ou, pelo menos, que despertam algum interesse. Nesse sentido, Possenti (2010; 2018) discorre sobre a falta de piadas sobre o descobrimento do Brasil e sobre temas científicos, defendendo que esses temas são escassos de piadas porque ou não há um interesse sobre o assunto ou porque há um discurso cristalizado e único a respeito, o que impede que haja controvérsia⁷. Para o autor, não há piadas, ou

⁷ Embora em 2018 o autor tenha mudado de posicionamento sobre as piadas a respeito da descoberta do Brasil e sobre os temas científicos. Mantive no texto a menção ao posicionamento anterior em virtude da abordagem de o humor ser sobre o que desperta o interesse.

humor em geral, sobre assuntos que não interessam a ninguém, ou que interessam somente a um grupo, a poucos, ou ainda a respeito de temas sobre os quais só há um ponto de vista. O humor em geral só é produzido quando há uma quantidade razoável de discursos, cada um deles defendendo um ponto de vista (às vezes antagônicos), o que poderia caracterizar que há uma certa controvérsia sobre estes discursos. Segundo o autor, temas como "sexo, poder, raças ou etnias, instituições etc. [...] põem em circulação e em oposição pelo menos dois discursos: um "correto" e um outro que é de alguma forma reprimido ou proibido, 'incorreto'." (POSSENTI, 2010, p. 12).

Assim, atribuir sentido de humor às letras das marchinhas de Carnaval considera o poder coletivo do povo sobre o indivíduo da política, conforme veremos abaixo. Para Minois (2003), até mesmo o riso precisa disciplinar-se, moralizar-se e civilizar-se. O autor completa que deve existir um riso à francesa, que manterá o regime ridicularizando os defeitos e os desvios. Mas também questiona se é possível domesticar o riso, intelectualizado-o e disfarçado-o de humor ácido, de forma que, com o passar do tempo, o riso corroa as bases do poder e da sociedade. Assim, acreditamos que, em certa medida, o riso pode funcionar, relacionar-se e estar à serviço do povo, como forma de representação de um discurso social e coletivo.

Para compreender como as marchinhas produzem sentido de humor, recorreremos a Charaudeau (2015), para quem

o papel do analista é o de observar a distância, para tentar compreender e explicar como funciona a máquina de fabricar sentido social, engajando-se em interpretações cuja relatividade deverá aceitar e evidenciar. Apresentar como verdade absoluta uma explicação relativa e acreditar nela seria arrogância. Fazê-lo sem acreditar seria cinismo. Entretanto, entre arrogância e cinismo, há lugar para uma atitude que, sem ignorar as convicções fortes, procure compreender os fenômenos, tente descrevê-los e proponha interpretações para colocá-los em foco no debate social. (CHARAUDEAU, 2015, p. 29).

Para chegarmos ao humor como uma prática comunicacional e discursiva que articula a identidade de uma determinada sociedade, retomamos a origem do humor quando este começa a ser visto como um conceito. Segundo Minois (2003), "a coisa" já existe muito antes de uma pretensa definição do termo, embora tenha tido sua concepção moderna de uso cunhada pela primeira vez em 1682. Somente

quase cem anos depois teve sua primeira sistematização, em 1771, na *Encyclopaedia Britannica*. Segundo o autor, a Renascença teve um papel importante de tomada de consciência da existência de uma possibilidade de temperamento extravagante, de um humor que ultrapassasse as contradições da natureza humana e até mesmo da vida. Assim, desde 1550 o humor é especificado, a partir da teoria médica dos humores, e tem como principais debatedores na Inglaterra medieval o médico Robert Fludd e o dramaturgo Ben Jonson.

Já naquela época surgia uma primeira tentativa de definição de humor. Em 1600, em *Every man out of his humor*, Ben Jonson, citado por Minois (2003), propõe que

esse nome pode, por metáfora, aplicar-se à disposição geral do caráter: por exemplo, quando uma qualidade particular se apossa de um homem a tal ponto que força seus sentimentos, seus espíritos, seus talentos, seus fluxos misturados a escoar-se todos no mesmo sentido, então, sim, pode-se dizer que existe aí um humor. (JONSON *apud* MINOIS, 2003, p. 303-304).

Mas, conforme já tratamos anteriormente, a definição de humor não será uma tarefa fácil. Uma de suas características é ser, exatamente, indefinível. Pode-se praticá-lo, reconhecê-lo, mas não descrevê-lo. Para Minois (2003, p. 304), "não há uma ata de nascimento do humor. Um dia, dão-se conta de que ele existe, lendo Shakespeare, por exemplo." E completa, mencionando que o humor pode ser visto como um "otimismo triste" ou um "pessimismo alegre".

Conforme Minois (2003) são os ingleses os primeiros responsáveis por articular a noção de humor tal como a vemos como é tratada na modernidade. Seu nascimento está intimamente ligado à afirmação da consciência individual e ao surgimento e desenvolvimento dos valores individualistas de Locke. "Humor e sentido de liberdade caminham juntos. Aquele que tem humor é um homem livre, separado de si mesmo, dos outros e do mundo." (MINOIS, 2003, p. 423). O humor é manifesto, então, na intelectualidade. É um traço da inteligência, da rapidez de raciocínio. Nos salões da alta sociedade, a habilidade de conversação se estendia à habilidade de ser espirituoso, de saber contar uma piada. Segundo Roodenburg (2000), contar piadas era uma arte, que fazia parte da arte da conversação, uma habilidade exigida nas classes mais altas. Certamente, tratava-se de piadas ditas de salão. À alta sociedade, esperava-se que as pessoas se ocupassem não só da habilidade de empreender uma agradável conversação, mas que também

soubessem ser espirituosas e divertidas, como um sinal de civilidade e urbanidade. Esse tipo de humor, delicado, agradável, era valorizado. Um sinal de argúcia. Assim, ter uma coleção de anedotas era importante para, habilmente, inseri-la nos momentos apropriados e oportunos de uma conversação. Ou seja, dominar um discurso espirituoso, bem-humorado, era uma marca de civilidade.

Outro traço intimamente ligado à noção moderna de civilidade está no predomínio do coletivo sobre o individual. Segundo Freud,

resta-nos apreciar o último dos traços característicos da civilização, que certamente não é dos menos importantes: o modo como são reguladas as relações dos homens entre si. [...] A vida humana em comum se torna possível apenas quando há uma maioria que é mais forte que qualquer indivíduo. Então, o poder dessa comunidade se estabelece como "Direito", em oposição ao poder do indivíduo, condenado como "força bruta". Tal substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade é o passo cultural decisivo. (FREUD, 2011, p. 40).

Tratamos do humor como sendo universal, e também como um ato social. Além disso, não podemos deixar de mencionar que há um consenso entre antropólogos, sociólogos e psicanalistas de que o humor vai se materializar na linguagem, matéria de estudo e análise para os linguistas. Do ponto de vista do mecanismo de operação do humor por meio da linguagem, esse se materializa nos mais variados gêneros. Há muitas formas de produzir humor, mas vou destacar o que é próprio da linguagem. A piada, o chiste, os ditos espirituosos são alguns dos exemplos nos quais vemos o humor ser construído para ser compartilhado entre os pares. Freud (1980), a propósito de seu estudo sobre o chiste, diz que

se encontro algo cômico, posso rir gostosamente, embora seja verdade que também me satisfaço se posso fazer alguém mais rir, contando-lhe o fato. Mas eu próprio não posso rir de um chiste que me tenha ocorrido, ou que eu tenha inventado, a despeito do inequívoco prazer que o chiste me dá. É possível que minha necessidade de comunicar o chiste a mais alguém esteja de algum modo conectada à gargalhada que produz, gargalhada esta que me é negada, mas que se manifesta em outra pessoa". (FREUD, 1980, p. 167).

A existência de um outro, de um interlocutor, é importante na produção do humor. Segundo Driessen (2000, p. 257), "o humor cria uma realidade própria, entretanto, o grau de correspondência entre as piadas e os outros domínios da

experiência deve ser avaliado em cada forma, gênero e contexto." Assim, para que um discurso humorístico seja entendido como tal, é preciso descascá-lo em suas várias camadas de compreensão. Nesse sentido, Propp (1992) sustenta que o talento cômico do humorista está em revelar o objeto do riso. O riso ocorre, de certa forma, por uma dedução inconsciente, que parte do visível para chegar no que se esconde atrás da aparência. São essas camadas escondidas que vamos analisar, conforme veremos adiante.

Além disso, como vimos, a dimensão da linguagem perpassa todos os aspectos. Assim, de acordo com Elias (1994), os fenômenos humanos são materializações da vida social, concretizações de relações e também de comportamentos, e se aplicam a diversos campos, dentre eles a arte, a ciência, a política e a economia. Esses fenômenos também se materializam na fala, na língua, que nada mais são do que relações humanas transformadas em som. Para o autor, "a língua é uma das manifestações mais acessíveis do que consideramos como caráter nacional" (ELIAS, 1994, p. 119), ou seja, é a língua, a linguagem, que trará identificação aos pertencentes à mesma paróquia, que fará com que o humor produza sentido.

Uma tese que pretende estabelecer um pequeno percurso a respeito do riso e do humor ao longo da história não pode deixar de mencionar que Cícero já se ocupava das formas de rir categorizando-as em duas: seja por palavras ou por ideias. Minois (2003) cita Cícero para dizer que é possível categorizar o cômico de palavras em diversas ocorrências, como o trocadilho (*ambiguum*) ou também como palavra de duplo sentido, e ainda a palavra inesperada que surpreende o ouvinte, a paronomásia, ou fazer uso da aproximação fonética de duas palavras de sentido diferente. Sem contar que há também os recursos do jogo de palavras com nomes próprios, as citações paródicas, as antífrases, as metáforas, as alegorias, e, por fim, as antíteses. Já no uso do cômico de ideias, Minois menciona que Cícero mostra seu uso a partir de pequenas histórias engraçadas inventadas, as aproximações históricas, as hipérboles, as alusões, e, também, os traços irônicos. Neste trabalho, vamos nos ater ao riso provocado pela manifestação por meio das palavras. Ainda em Minois (2003, p. 390), é possível ver que, em 1654, "Emmanuel Tesouro defende a brincadeira verbal, baseada na utilização espiritual da língua". Ou seja, o uso da língua para produzir humor é uma manifestação antiga.

Para explicar como funciona esse processo de compreensão, retomamos um texto de Possenti (2013) sobre como ler uma piada, e estenderemos esse mesmo entendimento para como analisar o humor contido nas marchinhas, isso porque os princípios apresentados pelo autor, de uma forma genérica, podem ser aplicados a textos humorísticos. Possenti (2013, p. 111) menciona que para entender uma piada, além do *conhecimento prévio* e da *memória* que precisam ser retomados, a piada exige uma "precisão cirúrgica na leitura de certa passagem (em geral, seu final)." Outrossim, há um traço específico desse tipo de texto que, em outros textos (que não humorísticos), seria um problema de incoerência. Nos textos humorísticos, como explica o autor, uma das características mais típicas é a existência de uma "armadilha", um pequeno "enigma" que deve ser decifrado pelo leitor. Nesse mesmo sentido, Alberti diz que Cícero, Aristóteles e Freud falam do "fator surpresa", a traição da expectativa como explicação para o risível. (ALBERTI, 2002, p. 55).

Ainda sobre o tema, Pereda (2005) afirma que o efeito humorístico está totalmente associado à linguagem e o deslizamento incessante do sentido. Para o psicanalista, para entender um dito humorístico são necessários referentes e códigos comuns, presentes na linguagem, e situados também na cultura. Para entendermos como o humor produz sentido, é preciso transitar não só pelo aspecto social de pertencimento a uma mesma paróquia, mas também pelo aspecto inconsciente e subjetivo do homem. Em alguma medida, as marchinhas que falam sobre política se articulam ao um discurso implícito, não evidente, reprimido, mas, de algum modo, conhecido.

Se abordarmos o humor do ponto de vista da psicanálise, encontramos na obra de Daniel Kupermann (2005) uma leitura alternativa para o humor que está relacionada a uma dimensão transgressora do recalçamento, que viabiliza possibilidades de identificação e sublimação, ou seja, de novas formas de sociabilidade. Isso porque, ao realizar um dito humorístico, procura-se compartilhar uma crítica social, denunciar hipocrisias e evidenciar uma farsa presente na idealização, o que permite, mesmo que provisória ou pontualmente, a libertação temporária de imposições sociais. (KUPERMANN, 2005).

Não se pode deixar de mencionar também que, para a psicanálise, o gozo do humor está ligado não só a uma economia de sofrimento, mas também a um ganho de prazer, conforme veremos adiante, em Freud (1980). O prazer lúdico do

uso de palavras e ideias, presente desde a aquisição da linguagem na infância, vai aparecer à medida em que o ser humano tenha estabelecido o recalque, a educação e a culturalização. Conforme expõe Pereda (2005), é preciso que já existam, para o sujeito, os conceitos de racionalidade, controle do pensamento e um Eu oficial que exista no discurso intencional e do senso comum, dos valores sociais e da moral. A satisfação ligada ao humor tem lugar quando esses discursos são subvertidos ou transgredidos pela operação humorística que segue outras vias, as mesmas do inconsciente. Isso significa que o dito humorístico está estruturado como uma expressão cujo efeito está *a posteriori* e funciona não tanto pelo que diz, mas pelo que dá a entender, não pela forma equívoca do dito, mas por explicitar inequivocamente o sentido. É o humor como manifestação do pensamento. Na mesma direção, Freud (2011) explica que toda atividade humana se empenha em duas metas que são confluentes, a saber, a utilidade e a obtenção de prazer, e isso não é diferente nas manifestações culturais, como, em nosso caso, a marchinha de Carnaval.

Assim, em nossas análises, vamos abordar a realidade própria do humor, e que se manifesta nas marchinhas, construída com todas as suas especificidades sociais, contextuais e discursivas, a partir da noção dos "filtros construtores de sentido", de Patrick Charaudeau (2009), sobre o qual discorreremos adiante.

1.5 O humor como manifestação do pensamento

"Atrás do riso, sob o riso, existe um imenso território de sofrimentos, obscuramente dissimulados, provisoriamente abolidos. [...] O riso mais profundo é, talvez, aquele que desvela e detalha as inquietudes, as angústias, os desejos, os sonhos, em uma palavra, os sentimentos perturbadores escondidos no coração dos seres."(MÉNARD *apud* MINOIS, 2003, p. 196).

Conforme visto anteriormente, o humor não é só social, não só cultural e também não só psicanalítico; ele atravessa os anos, as correntes de pensamento, e as disciplinas de conhecimento, sendo interpretado de maneira favorável e também contrária. Já tratamos do humor ao longo do tempo, pelo olhar das ciências sociais e como ele se articula pela linguagem; além disso, iniciamos uma análise do humor a partir da psicanálise, tema que retomaremos nesta parte do trabalho. Do ponto de

vista da teoria psicanalítica, Freud propõe a articulação do humor como manifestação do pensamento e, quiçá, o inconsciente trazendo à tona o que não é dito diretamente. Em 1900, Sigmund Freud começa a se interessar pela questão do humor, manifesto nos chistes. A partir de uma carta, datada de 11 de setembro de 1899, trocada com Wilhelm Fliess, que se ocupava de ler as provas de "A interpretação dos sonhos", Freud explicita que vem se interessando pela presença dos chistes nos sonhos. Havia alguns anos, Freud já colecionava anedotas sobre judeus e a manifestação do chiste aparece em sua análise do caso de Frau Cecile M., em "Estudos sobre a histeria", de 1895.

O psicanalista se interessa pelo tema ao ler a obra do filósofo Theodor Lipps, mas ressalta que, até então, aqueles que se dedicaram ao estudo dos chistes o fizeram conectando-o com o cômico, "estando o interesse principal da investigação voltado para o problema, mais amplo e mais atraente, da comicidade." (FREUD, 1980, p. 21). O ponto ao qual o autor se dedicará está no desvelamento das manifestações chistosas. Para ele, uma definição apreciada para o chiste é "a habilidade de encontrar similaridades entre coisas dessemelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas" e completa, com uma definição de Jean Paul Richter, que define "o chiste como a habilidade de fundir, com surpreendente rapidez, várias ideias, de fato diversas umas das outras tanto em seu conteúdo interno, como no nexo com aquilo a que pertencem." (FREUD, 1980, p. 23). Mas Freud não será o primeiro a explorar essa característica do humor. Antes dele, como sabemos, muitos se ocuparam de discutir como funciona o mecanismo do riso. Um desses exemplos é encontrado em Kant e Schopenhauer sobre o riso. Embora estejam cronologicamente distantes de Freud, e suas teorias não necessariamente conversem, há um entendimento comum entre os três, Freud, Schopenhauer e Kant, de que, em linhas gerais, o riso se manifesta na quebra de expectativa a respeito do que será dito. Uma quebra de expectativa que é iniciada com uma tensão que não é manifestada, e que, ao fim e ao cabo, não se transforma em nada. (PROPP, 1992).

Isso significa dizer que ideias que, aparentemente, são dissonantes, serão manifestadas por meio da articulação de discursos, conforme o contexto em que aparecem, ou, como diz Freud (1980, p. 49), "as palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo o seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões." Para compreender esse fenômeno, Freud classificará as diversas

técnicas que podem ser utilizadas para que os ditos chistosos se manifestem, conforme as categorias abaixo, e sobre as quais discutiremos durante a análise das marchinhas. Vamos nos apoiar nas categorizações para compreender o mecanismo linguístico que está em operação na letra. Segundo Freud (1980, p. 47), as categorias são:

I. Condensação

- (a) com formação de palavra composta;
- (b) com modificação.

II. Múltiplo uso do mesmo material

- (c) como um todo e suas partes;
- (d) em ordem diferente;
- (e) com leve modificação;
- (f) com sentido pleno e sentido esvaziado.

III. Duplo sentido

- (g) significado como um nome e como uma coisa;
- (h) significados metafórico e literal;
- (i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
- (j) *double entendre*;
- (k) duplo sentido com uma alusão.

Conforme dito anteriormente, essas categorias serão mais bem trabalhadas ao longo das análises.

Em 1927 Freud revisita seus estudos a respeito dos chistes no texto "O humor". Na ocasião, ele explicará que a produção do prazer advindo do ato humorístico está na economia do gasto do afeto. Expliquemos: na manifestação do ato humorístico, o humorista pode assumir duas maneiras de produzir humor: a primeira maneira ocorre quando a própria pessoa adota uma atitude humorística e há um espectador que dela deriva prazer. A segunda maneira desenvolve-se entre duas pessoas, sendo que uma delas não toma parte no processo humorístico, mas sim é o objeto de contemplação humorística do outro. É a segunda forma do processo humorístico que nos interessa. Como exemplo, o autor diz que o humor

surge quando o comportamento das pessoas, sejam elas reais ou imaginárias, é descrito de modo humorístico. Entretanto, essas pessoas não precisam, necessariamente, demonstrar humor. A atitude humorística interessa somente a quem as toma como objeto, e transforma sua descrição em fruição do humor ao seu interlocutor.

Acreditamos que na marchinha de Carnaval o humor se produz, também, em virtude de abordar os representantes do poder público, sejam eles do executivo ou do legislativo, desnudados da formalidade que esses cargos requerem, ao serem apresentados em suas falibilidades. Isso porque o humor se manifesta, também, desconstruindo a imagem de seriedade e pretensa ilibada reputação vinculadas aos ocupantes desses cargos. A propósito, o que a letra da marchinha faz é exatamente explorar que os ocupantes de cargo público não têm uma imagem tão imaculada como pretendem aparentar. Se, conforme visto anteriormente, o homem político deve ter uma reputação ilibada, as marchinhas mostram que a coisa não é bem assim. A marchinha que fala de política desperta o ouvinte para interpretação da letra que evidencia o que há de defectível nos políticos. O implícito da letra explora o que há de reprimido de um discurso sobre a reputação do político.

A produção de ditos humorísticos para falar de política está ligada à transgressão pela qual o desejo se manifesta. Conforme expõe Possenti (1998, p. 82), "rimos da subversão de valores. O inconsciente parece gostar disso." A valorização do dito humorístico se relaciona a uma tradição da Antiguidade grega e romana, para qual o riso, presente no chiste, na piada, no dito humorístico, desconstrói o interdito instituído pelo poder, para que o sujeito afirme o desejo e restaure certos direitos, mantendo a existência de sua comunidade social. (BIRMAN, 2005). Nesse mesmo sentido, Minois cita Maurice Lever, que diz que "'o poder não tem humor, senão não seria poder', o humor torna-se um instrumento de luta contra o poder." (LEVER, *apud* MINOIS, 2003, p. 594). Igualmente nesse sentido, Driessen (2000, p. 255) retoma um ensaio de Mary Douglas, no qual a antropóloga aborda a piada como um ataque ao controle formal. Segundo o autor, "combinando Bergson e Freud, ela [Mary Douglas] encontra a essência da piada em seu ataque ao controle: algo formal é atacado por algo informal, algo organizado e controlado, por algo vital, enérgico, uma erupção de vida para Bergson, de libido para Freud." Para Douglas, a piada é capaz de relacionar elementos que são discrepantes de forma que um

modelo aceito é desafiado por outro, que, de alguma forma, estava submerso, escondido no primeiro. (DOUGLAS, *apud* DRIESSEN, 2000).

Com a demonstração da falibilidade, o humor das letras retoma o princípio do ego de recusar-se à dor, conforme podemos ler em Freud. Segundo ele,

como os chistes e o cômico, o humor tem algo de libertador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer da atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. (FREUD, 1980, p. 191).

Ou seja, as letras das marchinhas vão abordar fatos, características ou aspectos dos discursos que circulam pelo espaço da política como uma forma de rebaixamento, de quebrar a formalidade, de produzir prazer, pelo humor, diante de eventos, às vezes, de caráter duvidoso, do cenário político, conforme será analisado. No âmbito do humor nas marchinhas, o triunfo do prazer sobre a dor advém da catarse provocada pela música. Essa proposição merece uma explicação pormenorizada. Durante o ano, os cidadãos são espectadores de uma realidade em que a política se faz distante da maior parte da população. Mas vem o Carnaval, e em seus poucos dias de festa e subversão da ordem, o tema político aparece nas letras, tratado com humor. Os foliões, que passam o ano inteiro alijados da participação política, recebendo, passivamente, notícias sobre os descabros que envolvem os temas políticos, podem, no Carnaval, se deliciar com letras que ridicularizam, zombam, escarnecem de homens públicos que os tratam dessa mesma forma, quando realizam suas atividades políticas não em prol da sociedade, mas sim em benefício próprio⁸. Se Aristóteles interpretava a catarse como a expressão mais profunda dos sentimentos diante de uma obra, em nosso caso, ela ocorre quando, ao ouvir a marchinha, o folião pode rir gostosamente da falibilidade do homem público. É transformar a indignação em objeto de prazer.

⁸ Apenas como um refresco de memória a respeito da capacidade de os políticos brasileiros menosprezarem a população, vale lembrar do caso do deputado João Alves de Almeida, que, em 1993, investigado em um caso de corrupção, disse ter sido premiado mais de 200 vezes na loteria, o que justificaria seu patrimônio. O deputado nunca foi preso.

Segundo Freud (1980, p. 191) "o humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais." É assim que o humor produz prazer na economia do gasto do afeto. Quanto mais interdita e proibida a tendência inconsciente do conteúdo latente de um dito humorístico, maior será o prazer que ele desperta: um riso ou uma gargalhada? Nesse sentido, Saliba (2002) diz que podemos caracterizar a representação humorística como o esforço de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano dos gestos estáveis. A representação humorística é também a efemeridade presente na anedota, o ouro do instante. Revela o impensado, o indizível no ápice do momento do estranhamento, pego no equívoco, porque depois a história se movimenta novamente, o sentido do novo se esvai e o riso se esgarça. Assim, a representação humorística funciona como a epifania da emoção, diluída no cotidiano, iluminando só de vez em quando, como um intervalo de alegria na rotina dos ritmos enfadonhos, repetitivos e diários.

Além disso, retomamos Minois (2003, p. 596) para fundamentar a escolha do nosso *corpus*. Segundo o autor, os meios políticos exterminam o cômico, tornando-se eles mesmos cômicos. Alguns políticos são mais grotescos que suas marionetes. E ainda, afirma que a democracia moderna aprendeu uma lição da história, qual seja, "um poder que não aceita a zombaria é um poder ameaçado, desprezado, votado a desaparecer. Só se zomba daquilo que ainda inspira algum respeito. O cúmulo do desprezo é a indiferença." Já em Bergson (2007, p. 93) encontramos um argumento similar para se relacionar o humor às letras das marchinhas que tratam de política. De acordo com o filósofo, "o risível nasceria quando nos apresentaram uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil." É a transformação de algo, que se torna risível. Ou seja, tornar vil algo que é elevado, como a política. Desconstruir o que é inacessível ao povo, como o poder atribuído a cargo eletivo político (que em tese, em uma democracia como a brasileira, é emanado do povo, conforme a Constituição Federal⁹). O humor na letra da marchinha funciona como uma forma de retribuir ao povo o seu poder sobre a *res publica*.

⁹ Cf. em Constituição Federal. Art. 1º parágrafo único: "todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição."

A marchinha funciona como um processo de catarse, como já mencionado, ou seja, a política institucionalizada, o político eleito, por vezes, desconsidera, despreza o povo que o elegeu, quando participa de atos de corrupção, peculato, desfaçatez com a coisa pública. Assim, ao produzir humor com sua figura pública, desconstrói-se sua onipotência, sua arrogância, a letra o aproxima da falibilidade e da mesquinhez do humano. Ele deixa de ser inacessível e torna-se uma pessoa comum, de quem é possível rir. O humor tem a função de tornar explícito o implícito, de evocar um discurso que circula socialmente, que permeia a sociedade, mas que não é dito. É a insolência, o cinismo, o despeito, o desprezo pela moral e a desconexão com a realidade social de ocupantes de cargos públicos que chancela a existência do humor na letra de marchinhas com temas relativos à vida pública. A pretensa ilibada e imaculada reputação do político que se diz honesto é o que provoca o humor (ou mesmo sua inadequação, a ser tratada por ele nos divãs da psicanálise).

O que se vê é que a produção de sentido de humor se relaciona inversamente com a dor. Conforme Bergson (2007, p. 100) sustenta, "quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia" e completa,

a comicidade, dizíamos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se bem um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível. (BERGSON, 2007, p. 104).

Assim, produzir marchinhas de Carnaval cujas letras abordam fatos relativos aos políticos tem um duplo movimento: de um lado, é uma forma de lidar com a dor, com a dificuldade do real, com um prazer humorístico; e, de outro lado, é uma maneira de desvelar os vícios e defeitos que assumem os mandatários de cargos eletivos e da vida pública, bem como personagens que se relacionam ao mundo da política institucionalizada. É sobre o humor produzido a partir dos vícios e defeitos implícitos no exercício da vida pública e acontecimentos em seu entorno que trataremos em nossas análises.

1.6 O humor nas marchinhas carnavalescas

"Se o riso é, mais do que nunca, obrigatório no Carnaval, é porque ele se torna um símbolo de zombaria, um emblema da pertença à grande confraria do escárnio contra as autoridades em falência". (MINOIS, 2003, p. 258).

A junção de rituais pagãos à prática religiosa, desde os séculos VI e VII, a dessacralização das formas de ensino e a jocosidade própria da juventude foram os principais ingredientes que transformaram as palavras rituais em pilhérias. Segundo Tinhorão (2000, p. 21), a quem recorreremos frequentemente, em virtude de sua proeminente obra sobre a música brasileira, "o que esse aproveitamento consciente de vivacidade popular cheia de reminiscências pagãs viria a revelar era, no fundo, a vontade de escapar pela irreverência de uma linguagem oposta à severidade litúrgica." O baixo clero, composto por monges e jovens coristas das igrejas, fazia uso de textos com traços de humor e pouca sacralidade na *jocum monachorum*. Conforme explica o autor, na longa, mas necessária citação que se segue, a *jocum monachorum* é uma reunião de literatura recreativa que

já trazia a marca das brincadeiras de estudantes continuadas nas igrejas, após sua transformação em clérigos. [...] uma espécie de catecismo jocoso, uma série de perguntas cômicas sobre temas bíblicos. Nada mais fazia ela do que representar a contrapartida religiosa de tradicionais brincadeiras de estudantes. É que, como o ensino ainda preso à herança romana do *trivium* e do *quadrivium*, passara a centrar-se na discussão retórica das teses contrárias, já fôra preciso aos jovens encontrar uma forma de vingar-se da monotonia formal sempre repetida da *questio* e da *disputatio*. E, assim, como após apresentada a questão e efetuada a discussão, oferecia-se aos alunos no *quodlibet* a oportunidade de levantar dúvidas ou considerações sobre qualquer ponto do debate. [...] A irreverência juvenil fazia quase sempre o assunto encaminhar-se para o campo das objeções maldosas, descambando para a brincadeira. (TINHORÃO, 2000, p. 21-22).

Assim, a dessacralização dos textos sagrados circula em obras com a citação de passagens bíblicas com traços jocosos. Uma paraliteratura "cômico-religiosa" (TINHORÃO, 2000, p. 23) aparece em escritos que zombam de clérigos e rituais, não poupando nem mesmo passagens sagradas. Essas manifestações galhofeiras também aparecem nas festividades populares, conforme visto. Do ponto de vista dos textos, Tinhorão (2000, p. 32) explica que não há uma separação entre

as cerimônias e festividades religiosas e pagãs, pois foi quando a profanação de cerimônias chegou a um grau de permissividade, que tornava impossível a conciliação da participação popular com a gravidade do culto sagrado, que as encenações religiosas – transformadas em alegres manifestações coletivas – passaram às ruas para ganhar definitivamente o *status* de festas públicas. Criações essencialmente religiosas, destinadas a gerar um duplo movimento: do ponto de vista da cultura escrita, o surgimento de gêneros e estilos literários com finalidades cômicas; e, do ponto de vista da cultura popular, novas formas de diversão urbana "mais de cinco séculos depois continuadas em outra Festa de Loucos, que receberia o nome de Carnaval."

As liturgias, transformadas em festas populares, trazem consigo mudanças não só de hábitos, mas também uma alteração significativa nas formas de expressão e na linguagem. Se o latim era a língua utilizada para os escritos sagrados e as liturgias, a popularização e a laicização das escrituras miscigenam as formas de falar cultas e populares, com uso de línguas locais.

A partir do século XVI, a mistura das duas línguas, o latim e as línguas locais, entre aqueles que sabiam ler e escrever, dá origem ao latim macarrônico, permitindo um efeito cômico aos escritos literários. De acordo com Tinhorão,

em certo sentido, o que a mistura das línguas, surgida com a dessacralização do latim pela alegre disponibilidade dos padres goliardos, vinha demonstrar era exatamente a entrada do cotidiano no registro escrito da vida real, até então fora do foco da atividade literária, dirigida apenas aos grandes temas, à crônica do poder político ou da vida dos varões ilustres. (TINHORÃO, 2000, p. 42).

Um dos principais autores do macarrônico é o beneditino Merlin Coccaio, pseudônimo de Teofilo Folengo. Conforme menciona Minois (2003, p. 300), em 1517 ele escreve "Baldus", uma obra que "transforma em derrisão o latim erudito. São aventuras ridículas, poéticas, oníricas, achincalhando sem cessar a lógica e os nobres sentimentos." E ainda, "essa primeira literatura macarrônica também tem valor social e político; é o riso ácido, corrosivo, denunciando a miséria popular atrás da fachada dos cursos principescos da Renascença."

A tradição do uso da linguagem macarrônica aparecerá no teatro português do século XVIII e prosseguirá em Portugal e no Brasil no teatro musicado no século XIX e no início do século XX. Segundo Minois (2003, p. 301), "o cômico

macarrônico é um jogo [de palavras] que termina em canções no século XVI." A linguagem macarrônica como um recurso cômico ressurgiu no Brasil após a Primeira Guerra e terá Juó Bananere como um de seus autores de destaque.

Juó Bananere é o pseudônimo do escritor paulista Alexandre Marcondes Machado que, em sua obra, faz uma homenagem ao imigrante italiano, e cria uma deformação linguística, deturpando palavras em português e em italiano. O próprio pseudônimo vem dessa mistura. Juó Bananere é uma versão italiana para o "João Bananeiro", uma figura representativa do vendedor de bananas típico das ruas paulistas do começo do século XX. Uma das características do macarrônico de Bananere é destacar traços da oralidade, imitando o falante não letrado, tanto o brasileiro como o italiano imigrante, que utilizava variantes das palavras em virtude de lhes faltar a memória escrita (SALIBA, 2002). Bananere reproduz graficamente o que é captado oralmente e, no contexto paulista da época, tem-se destaque para uma fala mais acaipirada. Segundo Saliba (2002, p. 171), mencionando a obra "Dialeto caipira", de Amadeu Amaral, publicado em 1920, há pelo menos três traços de um possível dialeto caipira nas crônicas de Bananere, a saber, "no aspecto fonético, as formas sincréticas de consoantes (b e v) e de vogais (a/u – ão/on), e na sintaxe, as construções arrevesadas do tipo "a pulitica é maise migliore di bó" ou "si o meu carculo non erra, temos fazido."

Em suas crônicas, Bananere era um crítico impiedoso da política e dos políticos em geral, e abordava os problemas de corrupção, os escândalos financeiros e as oligarquias que dominavam o país. Um dos exemplos mencionados por Saliba (2002) reforça o viés político dos poemas e crônicas do escritor. Bananere apelidara Washington Luis de "Mussolino di Macaé", e quando este instituiu o escudo da cidade de São Paulo, em 1916, com a frase, em Latim, *Non Ducor Duco* (não sou conduzido, conduzo), Bananere cria a paródia "non co tuca".

Com uma vasta obra que inclui não só o macarrônico com traços da língua italiana, mas também árabe (com misturas de armênio e ídiche), e japonês, Bananere ainda foi autor de poemas, do livro "La divina increnca" (uma sátira, com poemas, de "A divina comédia", de Dante Alighieri) e também esteve ligado ao teatro de revista, embora poucos de seus escritos para a revista tenham sobrevivido ao tempo. Com o fim da Belle Époque e o avanço do modernismo, Bananere e os demais humoristas macarrônicos começam a cair no esquecimento, tidos como

impertinentes para uma sociedade com uma pretensa ordem e identidade, conforme veremos a seguir.

2 O HUMOR NA SOCIEDADE E NA MÚSICA BRASILEIRA DA BELLE ÉPOQUE

“Afinal de contas, que fazemos aqui? As religiões inventaram respostas para nos apaziguar; elas criaram infernos e demônios para nos ensinar a viver sabiamente em conjunto, limitando a caça pelo medo da polícia. As ciências nos desiludiram, por não trazer a explicação definitiva, que ainda e sempre esperamos. O ateísmo assegura-nos que não é nada disso - o que, provavelmente, é verdadeiro, mas difícil de suportar. Então, alguns se evadem sonhando com futuros ilusórios que jamais verão. Outros passam o tempo guerreando. Outros ainda se cuidam dizendo que, se soubessem, não teriam vindo. A maioria, que não tem a coragem de abrir caminho, depois de ter sido empurrada durante a existência, prolonga sua velhice esperando ser empurrada para o nada. Muitos, enfim, diante dessa enorme “cânula cósmica”, como a chama Alvin Toffler, preferem rir.” (MINOIS, 2003, p. 19).

A Belle Époque Tropical é caracterizada por um expressivo avanço tecnológico, principalmente nas regiões mais urbanizadas do país, que contrasta com uma sociedade que ainda engatinha no que diz respeito à noção de identidade nacional e de nação. O período, que vai de 1870 a 1922, encerra-se com a Semana de Arte Moderna, e traz à tona o Brasil como um país ainda muito conectado à Europa, mas que dá seus primeiros passos na construção de um pensamento sobre "o que é o Brasil". Segundo Sevcenko (1998), entre o fim do século XIX até meados do XX, houve no país um considerável fluxo de mudanças, atingindo todas as formas de experiência social. Essas mudanças ocorreram, principalmente, por um novo contexto da economia mundial, e afetaram desde as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço, de percepção de estímulos sonoros e visuais, e a forma de organização dos afetos, aproximando ou afastando as pessoas.

Assim, de acordo com o que apresenta Saliba (1998; 2002), com tantas mudanças ocorrendo na economia, na sociedade, no modo de pensar o Brasil e os brasileiros, era difícil pensar numa representação da vida que não fosse a partir da constatação de uma *falta de sentido* ou necessidade de recriar os significados, características fundamentais da representação cômica ou humorística da vida e do mundo. No mesmo sentido, a ideia de nação está intimamente articulada à noção de pertencimento cultural, à aproximação de indivíduos por reconhecimento de identidade. Isso porque as nações constituem-se como narrativas, não existem por si só, como algo dado e estabelecido *a priori*, e o imaginário nacional nasceu da

capacidade de narrar, articular e impedir a formação de outras narrativas. Para o desenvolvimento dessas narrativas, a música e a imprensa serão canais pelos quais a linguagem refletirá essa nova realidade e constituirá uma identidade. Assim, segundo Saliba,

para além dessas formas mais tradicionais de estudo do surgimento das narrativas da nacionalidade, a história cultural, acompanhando as tendências da historiografia contemporânea, busca reconstruir os espaços de ruptura, os registros de alguns silêncios e as manifestações pontuais e fragmentadas. Muitas tentativas recentes não passam de esforços em buscar as formas fragmentárias de narrativas, desprezadas pelos meios cultos, pela história literária concebida como um construto artificial, ou mesmo pela própria historiografia, que para forjar suas próprias representações da realidade precisa firmar-se no esteio de narrativas contínuas, sólidas e estáveis daquilo que pretende descrever. (SALIBA, 2002, p. 31).

Ele também expõe que o humor é um caminho para se analisar a história, uma representação social, dado que a representação por meio do humor, mais do que a percepção e o sentimento da contrariedade, pode ser definida como uma epifania da emoção, e uma forma privilegiada de representar a história. Nesse sentido, analisar a representação da nacionalidade por meio do humor é explorar a ambivalência da linguagem, na construção de um discurso alternativo e de outras possibilidades narrativas de nacionalidade. Assim também acreditamos. Defendemos que o humor pode surgir nas mais diversas narrativas, sejam elas históricas ou culturais. Para além de uma epifania de emoções, o humor é uma forma privilegiada de acessarmos os discursos que circulam na sociedade, como, por exemplo, nas marchinhas de Carnaval.

2.1 Evohé! O início da música popular no Brasil oitocentista

"Foi nesse caldeirão, no qual se cruzam as influências dos festejos populares – como a festa da Penha, o carnaval, os cafés-cantantes, os chopes-berrantes e o teatro de revista – que se temperou e cozinhou a irreverência e a criatividade da apimentada música política brasileira." (MARTINS, 2012, p. 44).

Para entender o contexto em que surgem as marchinhas de Carnaval no Brasil é interessante fazer um percurso histórico não só pela sociedade, mas também pela música brasileira desde a origem das músicas populares. Iniciamos

nossa história remetendo ao canto dos povos brasileiros que aqui habitavam antes da chegada dos portugueses. Segundo Almeida (1927), o canto popular, ainda que rude e ingênuo, é motivo de emoção, visto que é como o homem primitivo traduz o anseio de seu espírito, seja ele alegre ou nostálgico, de êxtase ou de temor. Para o autor, a música dos povos indígenas é rudimentar e primitiva, tendo uma função ritual e de conexão com o divino.

Por outro lado, Tinhorão faz um estudo no qual aborda a música popular em oposição à música folclórica, aquela cuja origem é desconhecida e que as comunidades transmitem oralmente às gerações seguintes. Neste estudo, o autor menciona que a música popular, composta por "autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou *video-tapes*, constitui uma criação contemporânea, do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social." (TINHORÃO, 1991, p. 7).

Para o percurso que pretendemos fazer, vamos nos ater à música urbana, produzida nos centros urbanos brasileiros do século XVIII. É importante lembrar que cantos e músicas já faziam parte da colônia desde antes de Cabral aportar à *Terra Brasillis*, e isso não era diferente na Europa. A música era produzida no Velho Continente em burgos e em comunidades muito antes de uma expansão para pequenos, médios e grandes centros. O que vai caracterizar a música popular brasileira com a acepção de "música popular" remonta à formação da sociedade, do reconhecimento dos cidadãos como "povo", um público capaz de despertar uma representação de uma dada comunidade. Isso porque durante muitos anos de colonização, havia no Brasil muitos índios, alguns poucos brancos, e os negros trazidos da África. Essa miscelânea de origens não significava, necessariamente, uma mescla cultural. É somente a partir da relação entre os tipos de brasileiros como um grupo social que a música popular surgiu como tal.

Segundo Tinhorão (1991), a música popular surge no Brasil nas cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, por volta do século XVIII. O primeiro compositor que ajudou na formação de uma cultura popular urbana é Domingos Caldas Barbosa, o divulgador da modinha. E é a partir desse gênero, considerado o primeiro da música popular brasileira, que se vê desenvolver na colônia uma representação musical. É curioso perceber que a música popular é um reflexo de um dado grupo social. Ela representa uma comunidade, com seus feitos e costumes, dizendo em suas letras e ritmos a respeito do olhar de um povo sobre sua sociedade. Nesse

viés, a música brasileira foi explorada por diversos compositores a partir da criação de ritmos, como a já mencionada modinha, o frevo, o tango brasileiro, o maxixe, o lundu, o samba e as marchinhas. Cada um desses ritmos representa um período histórico e os costumes de uma época. Neste trabalho, como dissemos anteriormente, faremos um pequeno percurso sobre a música, visto que nosso objetivo é nos atermos ao gênero marchinha de Carnaval. Cientes de que o recorte escolhido não dá conta de explorar uma parte da história da música no Brasil, passaremos, brevemente, por um panorama sobre a música popular brasileira até chegarmos na marchinha, suprimindo grande parte do rico e vasto cenário musical do país.

2.2 Da modinha à marchinha, a música e a sociedade

"A risada surge inesperadamente, embora o inesperado possa ser preparado com arte." (PROPP, 1992, p. 206).

De acordo com Severiano (1997), a música popular brasileira produzida entre 1901 e 1916 repete as características predominantes do final do século XIX. São, majoritariamente, os mesmos gêneros, como a valsa, a modinha, a cançoneta, e a polca. As formas de cantar e de tocar, as formações instrumentais, a predileção pela música de piano também permanecem, além de continuar o predomínio e influência musical europeia, principalmente a francesa.

A história da modinha está diretamente ligada à história de Domingos Caldas Barbosa. Nascido no Rio de Janeiro por volta de 1740, Caldas Barbosa teve, em grande parte de sua vida, companhia de “mestiços, negros, pândegos em geral, e tocadores de viola, e nunca mestres de música erudita.” (TINHORÃO, 1991, p. 15). Em 1775 Caldas Barbosa já tocava suas modinhas em Lisboa, e tinha sua música considerada como uma música autêntica e popular da colônia. Conforme Tinhorão, até a segunda metade do século XVIII designava-se pelo nome genérico de *modas* todas as cantigas. Isso muda quando Caldas Barbosa aparece, cantando com toda “a tafalaria do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana” (IDEM, 1991, p. 15), com frases curtas, típicas da poesia popular. A essas *modas novas*, as pessoas passaram a se referir utilizando o seu diminutivo, *modinha*.

A modinha circulou em muitos ambientes, desde os salões europeus até as *soirées* cariocas, executada nos meios populares e foi tema de pesquisas nas academias. A modinha tal qual Caldas Barbosa a havia feito sofre uma mudança ao longo do século XVIII. Se a música de Caldas era popular e amplamente tocada no país¹⁰, a modinha levada à Europa, e que retorna ao Brasil com a corte de Dom João, chega ao Rio de Janeiro e será amplamente difundida por uma nova classe de brasileiros, filhos da classe média. O que é interessante perceber é que o caminho percorrido pela interpretação da modinha ao longo dos anos é reflexo das mudanças sociais ocorridas na colônia. O surgimento de uma nova classe social, composta por comerciantes abastados, frequentadores dos espaços sociais antes exclusivos aos nobres, faz com que a modinha também circule nesses ambientes. Conforme Tinhorão (1991), embora apontada como peça clássica, por ter suas partituras impressas para o piano, a modinha continuava a ser cultivada por cantores e músicos de rua.

Esse gênero musical surgiu popular, atravessou os anos em salões nobres, tornou-se erudita e voltou ao Brasil retransformada, novamente popular, adaptando-se, finalmente, ao violão, chegando aos salões sob o nome de *canção*¹¹. Tocada no violão, a canção espalhou-se no final do século XIX e início do século XX, incluindo letras de poetas. Essa mescla deu origem a um tipo de modinha na qual “o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural que faria tal gênero de canção merecer, mais do que nunca, a classificação de popular.” (TINHORÃO, 1991, p. 30).

Uma questão a ser destacada no que concerne à ampla circulação da modinha pelos salões brasileiros é a linguagem utilizada pelos compositores em suas letras. Fortemente influenciados pelos poetas, os compositores “desandaram a imitar os literatos da geração romântica no que tinham todos de mais preciosístico.” (IDEM, 1991, p. 30). Entretanto, como a maioria desses compositores era de tocadores de violão de rua, o que se via nos poetas de outrora como uma escrita rara, nos atuais letristas o rebuscamento da linguagem tornava-se cômico.

¹⁰ Conforme Tinhorão expõe em seu livro "Pequena história da música popular" (1991), ao discorrer que o historiador Sívio Romero, em uma pesquisa sobre a música popular conseguiu catalogar mais de 50 modinhas de Caldas Barbosa no Nordeste do país.

¹¹ Segundo Tinhorão (1991, p. 40) “a escolha do nome *canção* visava apenas libertar os compositores do espírito exclusivamente lamuriento e sentimental em que a modinha se estruturara, permitindo voltar, às vezes, com esse nome novo de canção às pequenas árias de sabor quase erudito [...] ou ainda aproveitar a onda dos temas regionais.”

Tinhorão associa o uso de termos rebuscados à admiração dos letristas pelos poetas e ainda à ascensão cultural. Assim,

o emprego das palavras difíceis valia por uma inocente forma ostensiva de ascensão cultural, no sentido de que – distanciando-o da linguagem comum – aproximava-o da ideia que os humildes admiradores tinham dos grandes poetas cultos. Esse conceito do falar difícil à conquista de cultura em nível erudito (responsável pela fama de discursadores empolados como Rui Barbosa, e até hoje vigente entre os compositores de escolas de samba, como se verifica pelas letras dos sambas-enredo) chegava já no fim do século XIX a provocar o aparecimento de modinhas como a intitulada *A mulher*¹². (TINHORÃO, 1991, p. 30).

Mas a música popular brasileira não era feita só de modinhas e canções. O mais próximo da representação humorística nas letras está o *lundu*. Este ritmo musical, que também designa uma dança, passa a circular no final do século XVIII, e registra como característica a letra das músicas com temas humorísticos. Segundo Tinhorão (1991, p. 51), em suas pesquisas sobre a música brasileira, Mário de Andrade assinala que "aqui no centro do país [o lundu] indica especialmente uma cantiga praxeana de andamento mais vivo que o da modinha e com texto de caráter cômico, irônico, indiscreto." Com o tempo, em virtude de ter desenvolvido, ao longo de sua evolução, a característica de ser uma música cantada, o lundu passou a atrair também os músicos que compunham para o teatro, que perceberam um interesse da plateia pela união da dança e de um texto engraçado. Assim, no teatro, nos intervalos das apresentações, havia pequenos quadros cômicos, que uniam música e dança e se chamavam *entremez*. O lundu passa a fazer parte das peças teatrais trazendo de forma humorizada temas da crônica nacional. Com o passar dos anos, o lundu também se incorpora ao teatro de revista, sobre o qual discutiremos mais detalhadamente adiante.

Outro gênero popular bastante comum no Brasil oitocentista é o *maxixe*. Tendo surgido primeiro como uma dança, o maxixe tornou-se um ritmo a partir do resultado "do esforço de músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros do corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão." (TINHORÃO, 1991, p. 58). O maxixe é uma versão nacional da polca, muito popular na Europa e trazida

¹² Como curiosidade, a letra dessa modinha é "A mulher, esse dragão da humanidade/ que a obra mais perfeita maculou/ não é dado do crime abstrair-se/ pois ferrete fatal a indigitou." (TINHORÃO, 1991, p. 30).

ao Brasil pela classe média. Para Tinhorão, o maxixe está intimamente ligado às suas origens negras e mestiças, e ainda,

o próprio nome *maxixe* que a dança tomara pela década de 1870 era usado ao tempo para tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria. Talvez até porque o maxixe, fruto comestível de uma planta rasteira, fosse comum nas chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde nasceu a dança e também não tivesse lá grande valor. (TINHORÃO, 1991, p. 65).

A influência negra também está ligada ao advento de outro ritmo musical tipicamente brasileiro, o samba. Com a chegada dos primeiros negros de Angola e do Congo no final do século XVI, vieram também seus "baticuns festivos", nas palavras de Severiano (2008). Conforme diz o autor (2008, p. 69), "o samba não existiria se antes não tivessem existido o maxixe, o lundu e as múltiplas formas de samba folclórico, praticadas nas rodas de batuque." A população de escravizados que aportou no Brasil para o trabalho forçado viu-se abandonada com o declínio das lavouras de cafés e da abolição da escravatura. Além disso, o término da guerra do Paraguai, de Canudos e a seca no Nordeste impulsionaram uma onda migratória para a capital federal, o Rio de Janeiro. Em 1980, segundo o IBGE, cerca de 35% da população do Rio era composta por negros (SEVERIANO, 2008). Grande parte desses migrantes instalou-se na zona portuária e no centro da cidade, onde se localizavam os pontos principais de prática do samba primitivo. "Assim, não foi por acaso que nesse território nasceu o samba como canção urbana, da mesma forma como antes já haviam nascido o maxixe e os ranchos carnavalescos." (SEVERIANO, 2008, p. 70). De acordo com o autor, de 1917 a 1928, o samba será beneficentemente influenciado pelo maxixe, já que essa mistura facilitou sua aceitação pelo público, que agora também tinha um novo gênero musical para cantar e dançar. Com uma batida também sensual e sacudida, e sem a pecha de imoral que o maxixe carregava. Assim, em 1929, o samba já se encontrava estabelecido e pronto para receber as modificações que foram realizadas pelos sambistas do Estácio, fundadores da primeira escola de samba, a histórica Deixa Falar.

Em 1917, "Pelo Telefone" é um sucesso, amplamente tocado no Carnaval. A execução da música durante os festejos foi uma comprovação de que o Carnaval precisava de um tipo de música especial e que "o mais surpreendente é que ninguém percebera isso antes. Até então, musicalmente, não havia diferença

entre um baile de Carnaval e outro qualquer. O repertório era o mesmo – polcas, tanguinhos, valsas e até trechos de operetas." (SEVERIANO, 2008, p. 72). Conforme explica Tinhorão (1991), a marcha já havia aparecido desde o final do século XIX, entretanto, recebia o nome de tango, canção carnavalesca ou fadinho. Não era reconhecida, ainda, como um ritmo específico. Quando as pessoas começam a frequentar os salões para brincar o Carnaval é que a marcha é reconhecida como um gênero típico desse período do ano. Severiano (2008) menciona que quando veio "Pelo Telefone" os compositores começaram a se interessar pelo Carnaval. Os foliões, que até então só dançavam nos bailes carnavalescos, criaram o hábito de também cantar e, assim, a canção carnavalesca reina nos 50 anos seguintes, recebendo uma reforçada contribuição das marchinhas.

A importância da música carnavalesca torna-se tão forte que, no final da década de 1930, mais de 40% do repertório das gravadoras era dedicado à sua produção. Mudanças ocorridas no mundo também contribuíram para uma onda de novas práticas que impactariam a sociedade, como uma maior liberdade nos costumes após a Primeira Guerra. No Brasil, essas mudanças se refletiram em um Carnaval com menos barreiras entre as classes sociais, tornando a festa mais democrática. De acordo com Severiano (2008, p. 72), "todas essas novidades, a canção carnavalesca tornou o carnaval¹³ mais animado e, principalmente, bem mais musical." Essas mudanças relacionadas à música carnavalesca são de impacto porque, como menciona o mesmo autor (1991), até a década de 1920 não se produziam músicas específicas para o Carnaval. As músicas eram para todo o ano e somente os compositores dos blocos, cordões e ranchos produziam músicas específicas para serem tocadas durante o Carnaval.

"Pelo telefone" explode no Carnaval, lançada por Donga especificamente para essa época do ano, amparada pela gravação do disco por Baiano, coroando o gênero como um gênero carnavalesco (TINHORÃO, 1991). Assim, a marchinha passa a dividir a luz do palco com o samba a partir da década de 1920¹⁴, "com seu

¹³ Nesta e em outras citações, a grafia da palavra "Carnaval" será respeitada conforme realizada pelo autor, com a letra inicial em minúscula.

¹⁴ Em 1899 a maestrina Chiquinha Gonzaga compõe "Ó Abre Alas". Esta é a primeira música produzida especialmente para o Carnaval. Conforme Severiano (2006, p. 19), Ó Abre Alas é "dedicada ao cordão Rosas de Ouro, [e] tem, todavia, importância especial na obra de Chiquinha, pois lhe dá o pioneirismo da produção carnavalesca, antecipando-se em vinte anos à fixação do

ritmo binário, vivo, saltitante, suas melodias alegres e ao mesmo tempo sentimentais, suas letras brejeiras, maliciosas, a marchinha invadiu o carnaval." (SEVERIANO, 2008, p. 77). Seu ritmo é inspirado nas marchas portuguesas, no *one-step* e no *charleston*; e tem como seus primeiros executores compositores de classe média (diferentemente do samba) e que estão ligados ao teatro de revista.

O teatro de revista surgiu nos últimos anos do Império e teve uma forte influência das operetas, dos *vaudevilles*, e de formas de diversão muito comuns na Europa, em que se apresentavam espetáculos com música, teatro, dança, poesia e humor. Conforme explica Saliba (2002, p. 88), o teatro de revista é um gênero "adequado à produção cômica brasileira [...] enveredando por uma crítica de forte tempero político, veiculava uma mensagem de versos rápido, paródicos e, em alguns casos, incorporava a música, particularmente a música de Carnaval."

A crítica social está presente desde as primeiras marchinhas. Sobre esse aspecto, consideramos importante retomarmos um trabalho de autoria nossa, realizado anteriormente, o qual resumimos, destacando os principais pontos. Na marchinha, a melodia é breve e repetida, seu texto é uma crítica que fala da própria sociedade. De acordo com Albin (2018) a marchinha é marcada pela crônica de época e pela malícia. A manifestação do humor popular em um contexto de não se levar nada a sério. Assim, o folião, ao cantá-la, ri também de si mesmo naquele espaço de tempo – o Carnaval. A crítica aos costumes também se fará presente nas letras das marchinhas, como na "Marchinha do calça-curta", de Lamartine Babo, que faz humor com o costume da época de usar calças menores que o comprimento das pernas. Os temas políticos também aparecerão. Prova disso é a quantidade de marchinhas a respeito da eleição de Arthur Bernardes. As marchinhas "Ai, seu mé" (1921), "Fala baixo" (1921) e "Goiabada" (1922) são três delas e tratam da disputa eleitoral entre Arthur Bernardes e Nilo Peçanha, um dos principais acontecimentos políticos da República Velha. As letras, que são compostas com humor, retomam os apelidos com os quais os candidatos eram chamados pela população, como "rolinha" e "mé" para Bernardes, e "goiabada" para Peçanha.

Além disso, a letra da marchinha que contém humor pode ser comparada à disposição espirituosa mencionada por Bergson (2007) a respeito da comédia, a qual tem as características de ser discreta, leve e rápida e de que tudo estará

gênero. De acordo com Almirante, 'Ó Abre Alas' foi a composição preferida dos foliões de 1901 e dos anos seguintes, até 2010 pelo menos."

terminado antes de o ouvinte se dar conta. Isso porque, no sentido do humor presente na marchinha, há também um atraso para sua compreensão, pois é preciso acessar uma rede de conhecimentos, uma memória, para chegar à camada profunda de entendimento da letra, ou seja, o humor é rápido, fugaz, já terá desaparecido quando o ouvinte acessar seu conhecimento de mundo para compreendê-lo.

Outro aspecto que não pode deixar de ser mencionado, mesmo que brevemente, diz respeito à circulação das músicas na sociedade. A ampla circulação da música popular brasileira também está intimamente relacionada a alguns fatores tecnológicos e à profissionalização da música no país: o advento do disco no Brasil em agosto de 1902 (SEVERIANO, 2006) e a primeira grande fase da música popular, entre 1929 e 1945, conhecida como Época de Ouro, na qual a música "se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século". (SEVERIANO, 2006, p. 85). Conforme Severiano,

a Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior, com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada no Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos. (IDEM, 2006, p. 85).

Com o interesse em investir nos grandes compositores da época, as gravadoras profissionalizam os músicos e passam a explorar as canções de sucesso popular. A marchinha reina no Carnaval por cerca de 50 anos, como dissemos anteriormente, quando entra em decadência na década de 1970. Contribuíram para este sucesso o teatro de revista e o cinema nacional. Lançado em 1933, o filme "A voz do Carnaval" é o pioneiro do ciclo da comédia musical. Este estilo de película tinha como proposta apresentar os cantores populares que, em sua maioria, cantavam músicas carnavalescas. "Não existindo na época a televisão, o cinema era o veículo ideal para mostrar a imagem desses cantores, conhecida pelo grande público somente através de fotografias publicadas na imprensa." (SEVERIANO, 2006, p. 86). A partir de 1945 a marchinha e a música carnavalesca começam a sair de cena na música popular. Entre 1946 e 1957 há uma ruptura entre a modernidade, que desponta na música nacional, e a tradição, com a maioria dos cantores da

Época de Ouro se aposentando. Segundo Severiano (2006), a música de Carnaval começa a perder qualidade, com o desinteresse dos seus principais compositores em continuar contribuindo para o gênero¹⁵, e cada vez mais, em meados da década de 1950, novos artistas despontam no cenário musical nacional, trazendo um novo estilo e uma forma diferente de cantar. É o início da bossa nova¹⁶.

¹⁵ Em virtude do recorte selecionado para o trabalho, vamos nos ater a esse pequeno histórico, sem pormenorizar o rico e vasto histórico da música popular brasileira, seja do ponto de vista da produção, seja da circulação.

¹⁶ Voltaremos às marchinhas ao longo do trabalho.

3 AS MARCHINHAS DE CARNAVAL E A ANÁLISE DO DISCURSO

“Para as autoridades, o riso coletivo torna-se suspeito, potencialmente perigoso e subversivo.” (MINOIS, 2003, p. 269).

"O ato de linguagem não é apenas uma expedição, mas é também uma aventura" (CHARAUDEAU, 2009, p. 57). É a partir dessa afirmação quase sentenciosa, que, nesta seção, apresentaremos como as marchinhas de Carnaval podem ser interpretadas do ponto de vista da Análise do Discurso e como suas letras produzem efeitos de humor. Conforme Bergson (2007), só obtemos efeitos risíveis com a linguagem porque ela é uma obra humana e, assim, reflete o espírito humano. Isso significa dizer que se a linguagem fosse rígida, una, completa e perfeita, incapaz de se cindir, a comicidade lhe escaparia. Ou seja, temos como ponto de partida para este estudo a maleabilidade da linguagem para produção de sentido. Bergson (2007, p. 98) menciona ainda que "o rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim, o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir." O riso permite que os sentidos escapem de uma pretensa rigidez, de um desejado controle, que, por meio do mecanismo do humor, desconstrói e reconstrói sentidos, o poder em oposição ao povo, a política em oposição ao humor.

Conforme mencionamos anteriormente, na introdução deste trabalho, para tratarmos das manifestações do humor por meio da linguagem, do discurso, utilizamos como referencial teórico os analistas do Discurso franceses Dominique Maingueneau (2004; 2008; 2010), com seus conceitos de "interdiscurso" e "memória" e Patrick Charaudeau (2009), com "filtros construtores de sentido" e "contrato de comunicação", conceitos sobre os quais discorreremos a seguir.

Assim como também já mencionamos, iniciamos o processo de análise defendendo a existência do humor como um campo. Em "Cinco ensaios sobre humor e Análise do Discurso" Possenti (2018) retoma os critérios defendidos por Bourdieu sobre a propriedade dos campos, como certa estabilidade do gênero, a existência de regras e uma autonomia relativa. Conforme o autor menciona, essas regras estarão presentes em diversos aspectos, que podem ir desde as exigências das práticas de cada campo e que ocorrem até nos tipos de textos, além de também

estarem presentes em algumas características da linguagem, que pode ser relativamente específica para cada campo. Assim, defendemos que, para que o humor produza sentido, é preciso responder a técnicas e também a regras, manifestadas nos mais variados gêneros, como piadas e charges.

Considerar o humor como um campo também implica em deslocar do sujeito para a técnica, o método, a rotina, a forma de produzi-lo. Como menciona Possenti (2013) ao dizer a respeito do trabalho do cientista, que está articulado ao campo da ciência e não às idiosincrasias que a imagem de um cientista evoca, visto como um sujeito genial, mas sim ao cumprimento de burocracias e rotinas típicas do campo da ciência. Assim também vemos o funcionamento do humor a partir de técnicas (de uma "burocracia") que são empregadas para que o sentido humorístico de um enunciado seja produzido.

Além disso, é importante também justificar a escolha pelas marchinhas como *corpus* de análise, o que se dá pelo desejo de abordar a relação entre a Análise do Discurso, o humor e o discurso popular que circula durante o Carnaval, reconhecendo, assim como Maingueneau (2015), que um analista do discurso não pode ignorar nenhuma área do discurso como objeto de estudo legítimo. De acordo com o autor, não há diferença na legitimidade de análise de grafites, conversas, textos publicitários em detrimento de discursos filosóficos ou literários. As análises podem ser realizadas independentemente das relações de prestígio, podendo distribuí-los em um mesmo espaço, tomá-los às análises pelos mesmos conceitos e pensar suas relações a partir do interdiscurso sem nenhum prejuízo. E completa seu raciocínio explicando que a Análise do Discurso também está a serviço de "dissipar a aura que cerca os textos mais valorizados, os mais consagrados [...] dar valor a uma infinidade de enunciados até então invisíveis, que são objeto de análises tão sofisticadas quanto a dos textos tradicionalmente prestigiosos." (MAINGUENEAU, (2015, p. 60). O mesmo pensamento é corroborado por Possenti (2013), para quem o humor é um campo em que se praticam os mais variados gêneros. Crônicas, narrativas, charges, história em quadrinhos são alguns desses exemplos, e ainda defende que além de os gêneros humorísticos serem numerosos, é possível encontrar manifestações humorísticas em todos os tipos de textos, desde ensaios e tratados, até na Bíblia e em romances. E por que não, como esta tese pretende analisar, encontrar o humor nas marchinhas de Carnaval?

No mesmo sentido de a Análise do Discurso acolher a pluralidade de discursos que circulam na sociedade, Possenti (2009) menciona que ela perdeu tempo por não levar em consideração os discursos chamados de "populares", que produzem chistes e jogos de linguagens tão ricos quanto os analisados por Freud em seus estudos sobre o humor, além de destacar que nos espaços populares a repressão é menos intensa do que a atribuída ao inconsciente.

Possenti (2009) também lembra que qualquer evento de fala pode ser tomado como um dado, visto que o discurso é o que as pessoas dizem inseridas em situações sociais específicas, que as colocam em posição de sujeito, e, para fundamentar esse posicionamento, retoma o princípio da AD, para a qual os discursos se constituem não só de enunciados, mas também de suas condições de produção. Além disso, não se pode ignorar que, ainda, conforme expõe o mesmo autor, em outra obra (2013), os enunciados possuírem diversas acepções está mais ligado ao fato de a história da palavra ser também uma história de disputa de sentidos do que à interpretação de cada indivíduo. Assim, do ponto de vista de uma representação social do discurso, materializado nas marchinhas, veremos como estas produzem sentido a partir de seus enunciados e também de suas condições de produção. Também não podemos ignorar, conforme defendemos neste trabalho, a participação do sujeito interpretante, sobre o qual discorreremos adiante, como uma peça a ser apresentada no contexto do discurso da marchinha de Carnaval. Por fim, para chegarmos às circunstâncias que nos interessaram a empreender as análises, faremos uma breve e necessária digressão sobre o contexto da escolha do *corpus*.

A retomada dos blocos de Carnaval pelas ruas de algumas capitais da região Sudeste¹⁷ no país contribuiu para o aumento do aparecimento de marchinhas que tratassem dos mais variados temas, dentre eles, o cenário político. Segundo dados da Prefeitura de São Paulo, houve um aumento de 13 vezes em sete anos na criação de blocos carnavalescos de 2012 a 2019¹⁸. Em 2020, a Prefeitura

¹⁷ Explicita-se aqui a região Sudeste porque no Nordeste, o Carnaval parece não ter se interrompido e se renova a partir da tradição do Carnaval de rua na região desde que os músicos Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo convidaram Temístocles Aragão para comporem o primeiro Trio Elétrico, na década de 1950, na capital baiana. A escolha pela região Sudeste se dá pelo fato de a maior parte das músicas analisadas neste trabalho ter sido composta por autores dessa região, majoritariamente, São Paulo e Minas Gerais.

¹⁸ Dados disponíveis em "Carnaval de rua cresce e mancha ocupada por blocos se esparrama por SP". **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/carnaval-de-rua-cresce-e-mancha-ocupada-por-blocos-se-esparrama-por-sp.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2020.

contabilizou um aumento no número de blocos de 62% em relação a 2019, de 490 a 796 autorizados a desfilar pelas ruas da capital paulista¹⁹. Em Belo Horizonte, o Carnaval de rua volta por uma relação estreita com uma decisão política. O então prefeito, Márcio Lacerda²⁰ (PSB), proibiu a realização de eventos em espaços públicos da cidade, ensejando a manifestação popular "Praia da Estação"; em seguida, o mesmo prefeito proibiu o uso de isopores refrigeradores de bebidas em eventos públicos, o que foi tema para ampla manifestação popular. Segundo Miguel Arcanjo Prado, em matéria jornalística publicada no site UOL²¹, a retomada do Carnaval de rua da capital mineira, há cerca de dez anos, foi motivada pela política. Os primeiros blocos deste resgate da folia em Belo Horizonte, que costumava ficar vazia durante o Carnaval, surgiram após o então prefeito Márcio Lacerda proibir festas nas ruas e praças da cidade. Como uma forma de manifestar descontentamento e enfrentar a decisão do prefeito, a população criou o movimento "Praia da Estação", na Praça da Estação, localizada em uma região central, de fácil acesso para todos. Como resultado do protesto, que teve apoio maciço e um crescimento significativo de adesão por parte dos belo-horizontinos, Márcio Lacerda voltou atrás em sua decisão. Em 2020, a Belotur, responsável por regular o turismo e o Carnaval em Belo Horizonte, estimou que 5 milhões de pessoas tenham participado do Carnaval. (PRADO, 2020).

De cidades sem tradição de Carnaval a destinos mais procurados durante o período, músicos de São Paulo e de Belo Horizonte produziram marchinhas que compõem nosso *corpus* pelo forte engajamento político em suas letras, razão pela qual nos sentimos motivados em analisar marchinhas produzidas neste contexto. Para fazermos as análises, assumimos o posicionamento de Charaudeau, para quem a linguagem comporta várias dimensões cognitivas, articulando os signos para a compreensão do discurso. De acordo com o analista do discurso, "não se pode determinar de forma apriorística o paradigma de um signo, já que é o ato de

¹⁹ Dados disponíveis em "Carnaval de SP cresce e atinge todas as subprefeituras com recorde de blocos". **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/01/carnaval-de-sp-cresce-e-atinge-todas-subprefeituras-com-recorde-de-blocos.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2020.

²⁰ Prefeito de Belo Horizonte de 2009 a 2016.

²¹ Dados disponíveis em "Djonga grita 'fogo nos racistas' e foliões xingam Bolsonaro no carnaval de BH". **UOL**. Disponível em: <https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2020/02/22/djonga-grita-fogo-nos-racistas-e-folhoes-xingam-bolsonaro-no-carnaval-de-bh/>. Acesso em: 24 fev. 2020.

linguagem, em sua totalidade discursiva, que o constitui a cada momento de forma específica." O autor cita, ainda, que há uma estreita relação entre o explícito e o implícito para que os sentidos circulem, visto que "é o sentido implícito que comanda o sentido explícito para constituir a significação de uma totalidade discursiva." (CHARAUDEAU, 2009, p. 26).

Para articular essas às ações do implícito com o explícito, Charaudeau os divide em duas partes. Na primeira, o autor define o fenômeno linguageiro como constituído por um movimento duplo. Um deles é exocêntrico,

movido por uma força centrífuga que obriga todo ato de linguagem (e, portanto, todo signo) a se significar em uma intertextualidade que é como um jogo de interpelações realizado entre os signos, no âmbito de uma contextualização que ultrapassa - amplamente - seu contexto explícito. A esse movimento, corresponde a atividade serial que garante a produção da significação do discurso. (CHARAUDEAU, 2009, p. 27).

O segundo movimento proposto pelo autor é o endocêntrico,

movido por uma força centrípeta que obriga o ato de linguagem (e, logo, os signos que o compõem) a ter significado, ao mesmo tempo, em um ato de designação da referência (no qual o signo se esgota em função de troca) e em um ato de simbolização; nesse ato o signo se instala dentro de uma rede de relações com outros signos (rede comandada pela atividade serial) e se constitui como valor de diferença. (IDEM, 2009, p. 27).

O autor (2009) completa sua proposição dizendo que esse duplo movimento coloca a linguagem como um fenômeno em constante conflito, visto que a atividade serial tenta fixar o signo reconhecendo seu sentido de forma definitiva, e, de outro, a atividade estrutural tenta fixar o sentido pela atividade serial. Assim, a letra da marchinha atua no duplo movimento, de ir para fora, num movimento exocêntrico, explícito, de intertextualidade, e ir para dentro, num movimento endocêntrico, de tentativa de congelamento serial do sentido, de busca de um universo sígnico que seja similar ao sentido, e não diverso. Esse duplo movimento fica mais evidente ao analisarmos a letra da Marchinha *O Baile do Pó Royal*, em que, a todo instante, é preciso articular o conflito de sentido da expressão "Ah! é sim!", conforme veremos na página 111.

Na segunda parte da ação entre o implícito e o explícito, Charaudeau (2009, p. 27) sustenta que o ato de linguagem se realiza "sob o duplo aspecto de um

explícito incompleto, do ponto de vista da significação desse ato e de um implícito que, tratando das condições de produção/interpretação da linguagem, determinaria a significação desse ato de linguagem." Por fim, para completar a proposição de Charaudeau sobre o processo de significação, o autor nomeia a circunstância de produção/interpretação de *Circunstância de Discurso* e propõe uma equação para representá-la no *ato de linguagem* (A de L).

$$A \text{ de } L = [\text{Explícito} \times \text{Implícito}]^{22} \text{ C de D}$$

À Circunstância de Discurso é preciso que ambos os participantes de uma interação comunicacional partilhem do mesmo nível de saber sobre um determinado signo no ato de linguagem. Retomaremos aqui o exemplo dado por Charaudeau para explicitar o conceito, a partir de uma história entre dois amantes e o marido. Na história, Vitor telefona para sua amante, Marta, e esta lhe diz que o marido, João, está viajando. O nível de conhecimento sobre o fato de *João estar viajando*, partilhado entre os amantes, permite que eles compreendam essa informação como *estamos livres para nos encontrarmos*. Mas, acrescentemos um novo elemento ao contexto. Marta descobriu que quando João diz que vai viajar ele se hospeda em um hotel a partir do qual consegue ver sua casa, justamente para vigiar nossa personagem. Esse episódio agrega à mensagem que Marta passa a Vitor o seguinte significado: *este não é um bom momento para nos encontrarmos*. Para que Vitor a receba dessa forma, seria necessário que ele também partilhasse do saber a respeito dos planos vigilantes de João. Sem essa informação, ele coloca em risco sua relação com Marta. Assim, Charaudeau encerra o exemplo dizendo que "as Circunstâncias de Discurso intervêm na partilha do saber dos protagonistas da linguagem, no que diz respeito a suas práticas sociais, na condição de sujeitos coletivos."²³ (CHARAUDEAU, 2009, p. 30).

Isso significa que, é preciso haver uma partilha de saber entre os protagonistas de uma prática comunicacional para que se alcancem todas as camadas de cognição da linguagem envolvidas em um discurso. Para Charaudeau

²² Segundo o autor, "o signo x que liga o Explícito ao Implícito indica que se trata de uma relação de combinação, e não uma relação de adição." (CHARAUDEAU, 2009, p. 27).

²³ Segundo Charaudeau (2009, p. 30) "que esse sujeito coletivo seja definido em uma relação interindividual, no quadro de um grupo, ou, ainda, no quadro mais vasto de uma comunidade cultural."

(2009, p. 44), "todo ato de linguagem é uma 'aposta' que fazemos, 'aposta' que tem por alvo nosso interlocutor – que pode ou não – interpretar corretamente a mensagem que estamos querendo lhe transmitir." É a partir dessa aposta que analisaremos as letras das marchinhas. De acordo com o autor, o ato de linguagem deve ser visto não apenas como um ato de comunicação resultante do envio de uma mensagem de um receptor a um emissor, mas sim como um encontro dialético, que fundamenta a atividade metalinguística dos sujeitos de linguagem envolvidos no processo de comunicação.

Isso significa dizer, no caso das marchinhas, que é preciso que os ouvintes das letras cognifiquem todos os signos envolvidos, seja na letra ou na melodia (e, ainda, em alguns casos, nos vídeos das marchinhas), para que todas as camadas de sentido sejam compreendidas. A essas camadas de sentido que propomos para cognição, recorreremos ao conceito de *filtros construtores de sentido*, que, segundo Charaudeau (2009),

o saber que os protagonistas da linguagem constroem sobre os diferentes propósitos contidos nas trocas comunicativas não é ligado apenas às referências ou experiências vividas por cada um deles. Esse saber depende igualmente dos saberes que tais sujeitos comunicantes supõem existir entre eles e que constituem os filtros construtores de sentido. (CHARAUDEAU, 2009, p. 31).

Assim, em nosso exemplo de Vitor, João e Marta, sabemos que a compreensão do que Marta e Vitor têm quando dizem que *João não está* os leva para uma troca de sentidos a partir de saberes implícitos nesse enunciado. Nesse sentido, para que Vitor e Marta possam se compreender, é preciso que eles se reconheçam como amantes e que saibam que João é marido de Marta e o que ele faz quando diz que vai viajar. Assim, eles compartilham de filtros que permitem entender o que querem dizer com *João está viajando*, e, conseqüentemente, descartar outras interpretações possíveis como: *João se esqueceu da reunião de negócios entre vocês*. (CHARAUDEAU, 2009).

Nesse mesmo sentido, ou seja, a partir dos filtros, compartilhados pelos sujeitos coletivos de uma mesma comunidade cultural, é que podemos dizer que, nas letras ora analisadas, estamos falando de política, e não de "outra qualquer interpretação possível". Como em camadas de sentido, as letras se descortinam quanto mais signos são compartilhados entre os protagonistas da linguagem. Como

menciona Bergson, (2007, p. 97) "não há lago que não permita a flutuação de folhas mortas em sua superfície." São camadas de compreensão que precisam ser esquadrihadas, analisadas cada vez mais em profundidade para que se compreenda o sentido. São jogos de palavras criptografadas. É preciso que os participantes – tal qual golfinhos que se comunicam em uma frequência inaudível ao ouvido humano – possam se comunicar, como "piscadelas que criam convivências"²⁴ entre estes participantes. As piscadelas afastam quem não compartilha dos mesmos saberes e marca a diferença entre os outros *na* diferença. Essa articulação cria uma relação específica, que permite aos participantes da comunicação falarem à meia palavra, relação de reconhecimento e identidade, de uma mesma comunidade cultural. Charaudeau (2009) explica que como sujeito interpretante estamos sempre criando hipóteses sobre o saber do enunciador. Isso acontece porque, conforme menciona o autor, acredita-se ser impossível que o enunciador produza um ato de linguagem transparente, que corresponda exatamente à sua intenção. Assim, falar e escrever retomará as hipóteses sobre o saber do sujeito interpretante. Nesse sentido, o autor retoma o conceito de *Circunstâncias do Discurso* definindo-as como

o conjunto dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem, ou seja: - saberes supostos a respeito do mundo: as práticas sociais partilhadas; - saberes supostos sobre os pontos de vista recíprocos dos protagonistas do ato de linguagem: os filtros construtores de sentido. (CHARAUDEAU, 2009, p. 31-32).

Assim, como exemplo, a marchinha do "Solta o cano" não trata de um problema de encanamento de esgoto, mas sim de política, mais precisamente, sobre um partido político, conforme veremos na análise da letra.

Entretanto, como o conflito dos sentidos que se articulam em movimentos, aqueles que não compartilham de todas as camadas de sentido presentes nas letras, ainda assim reconhecem a música do gênero marchinha, e, ainda assim, partilham do saber de que esse gênero faz parte de um movimento cultural que ocorre uma vez ao ano, por volta dos meses de fevereiro ou março, e que, na ocasião, o gênero musical é tocado com mais evidência. Ou seja, uma camada superficial, quiçá a mais superficial delas, que ainda não alcança sequer a

²⁴ Patrick Charaudeau, em informação verbal, durante um encontro com a autora num período de preparação deste trabalho, em Paris, em 8 de janeiro de 2020.

compreensão do humor na letra, mas que é partilhada pela maioria dos foliões, arriscaríamos dizer, inclusive, que por todos os foliões (visto que "ser folião" é estar no contexto do Carnaval). Isso ocorre porque, "muitas vezes, o sujeito-interpretante não está totalmente consciente do contexto sócio-histórico que deu origem ao ato de comunicação, o que pode alterar, consideravelmente, sua interpretação" (CHARAUDEAU, 2009, p. 57), visto que, como afirma Bourdieu, citado por Possenti, "a significação só pode ser explicada através de uma história, concebida como luta de classes, luta que se dá tanto em torno de bens materiais quanto em torno de bens simbólicos." (BOURDIEU, 1983, *apud* POSSENTI, 2009, p. 40).

Assim, ao tratar dos mecanismos de produção de sentido do humor nas piadas, Possenti (1998) argumenta que estas contêm elementos linguísticos com dois sentidos possíveis e que cabe ao leitor descobrir que aquele menos óbvio é que indica o conteúdo mais relevante. O autor defende que há alguns ingredientes, além do próprio texto, que são importantes para a compreensão do sentido. Dentre eles está a capacidade de inferência do leitor, que evoca conhecimentos anteriores para que a piada (ou o texto humorístico) produza sentido. Isso porque é frequente que esse tipo de texto esteja relacionado a outro, que haja intertextualidade, e não exige um conhecimento profundo de determinado assunto, já que, majoritariamente, funciona a partir de estereótipos. (POSSENTI, 1998). Nessa mesma direção, Maingueneau (2015, p. 28) expõe que "o discurso só adquire sentido no interior de um imenso interdiscurso. [E que] para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de outros enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras." Sobre esse aspecto, Possenti (2009), retoma o conceito de interdiscurso mencionando que dentre as noções mais correntes a esse respeito, há uma que explora os múltiplos sentidos de um mesmo texto, explicando que é possível haver mais de um discurso onde, aparentemente, haveria um só. Consequentemente, durante o ato de comunicação, *memória* e *interdiscurso* são, a todo momento, acionados pelos participantes do processo de comunicação para que o sentido dos enunciados seja produzido. Veremos, em nossas análises, que a marchinha retoma discursos anteriores não só para a produção de sentido da letra, como para a produção do seu sentido humorístico.

Do ponto de vista do sentido humorístico, Charaudeau²⁵ (2006) explica que o fato humorístico é um ato discursivo inscrito em uma situação de comunicação, no qual participam três protagonistas: o locutor, o destinatário e o alvo. Ainda em Charaudeau e Maingueneau (*apud* CHARAUDEAU, 2006, p. 22) "o ato humorístico é resultante do jogo que se estabelece entre os participantes da situação de comunicação e os protagonistas da situação de enunciação." Nesse jogo, o destinatário, que é participante do ato humorístico, pode ocupar o papel de cúmplice ou de alvo da enunciação; como cúmplice, ele é convidado a partilhar de uma convivência com o enunciador. Ele compartilha da mesma visão de mundo proposta pelo enunciador. (CHARAUDEAU, 2006).

Nesse sentido, para que a letra da marchinha, objeto que aqui nos interessa, possa produzir o compartilhamento, a convivência e a identidade entre os participantes do ato enunciativo, é preciso categorizar a diferença entre procedimentos linguísticos e procedimentos discursivos, conquanto ambos se articulem na cognição das letras, conforme veremos seus funcionamentos no processo de análise. Charaudeau (2006) expõe que o procedimento linguístico para produção do humor revela um mecanismo léxico-sintático-semântico de uso da língua, concernente à explicitude dos signos. Esse procedimento brinca com os múltiplos usos de um mesmo signo linguístico, com suas possibilidades de aplicação, como o verbo pintar, na marchinha "Pinto por cima", que será analisada. Já o procedimento discursivo depende do mecanismo de enunciação (descrito acima como um ato discursivo inscrito em uma situação de comunicação), da posição dos sujeitos envolvidos, do alvo e do contexto no qual estão inseridos. Assim, os procedimentos linguísticos não portam, em si, um valor humorístico, eles podem ser utilizados em diferentes gêneros discursivos. A relação entre os procedimentos linguístico e discursivo é que produzirá o efeito de humor nas marchinhas, quando o ouvinte perceber que o signo linguístico está inserido em um contexto de comunicação que evoca sentidos outros que não só o explícito. Como exemplo, conforme veremos mais detalhadamente, ao falar de "pó Royal", a marchinha não se refere a fermento para pães e bolos e sim a respeito de um possível envolvimento de dois senadores com o tráfico de cocaína.

²⁵ Tradução nossa. O original está em francês.

Charaudeau (2006) defende o humor a partir de um jogo enunciativo, que coloca o destinatário em uma posição na qual ele deve calcular o que é dito explicitamente pelo locutor, e a intenção escondida, coberta por esse explícito. O ato de enunciação faz coexistir o que é dito e o que é pensado, e no caso do humor, para que este produza sentido ao destinatário/ouvinte da marchinha, é preciso que o enunciador construa seu discurso para um destinatário "ideal", ou seja, que possa compreender o implícito da letra, que vai emergir à explicitude por meio de indícios, que devem ser compreendidos por esse destinatário. O sujeito enunciador diz alguma coisa que não é o que ele quer, efetivamente, dizer – já que o que ele quer dizer está no implícito – por isso ele fornece os indícios, que criam a convivência entre enunciador e destinatário. E, assim, o humor vai se construir em um discurso no qual aparecem essas tensões. Conforme menciona Possenti (2009, p. 84), "o humor não é o domingo do pensamento." É por meio de um discurso que utiliza técnicas de humor que é possível emergir o implícito e articular mundos diferentes para produzir um sentido que não é transparente.

Ainda tratando do saber partilhado e da convivência do destinatário para a compreensão do sentido, Charaudeau (2005, p. 2) explica que existe um processo de transformação que "partindo de 'um mundo a significar', o transforma em 'mundo significado' sob a ação de um sujeito falante" e um processo de transação, "que faz deste 'mundo significado' um objeto de troca com um outro sujeito que desempenha o papel de destinatário do objeto." Ambos os processos se realizam de maneira independente, embora possam se relacionar e se articular, principalmente quando se trata de compartilhar um saber comum. Do ponto de vista do processo de transformação, ele permite que os participantes de um ato comunicacional compartilhem do mesmo signo para que compreendam o sentido pretendido. Para o autor, nesta longa, mas elucidativa citação,

é sempre possível construir um enunciado que mobilize as diferentes operações do processo de transformação, por exemplo: "sua batata está assando". Mas o que tal enunciado significa enquanto ato de linguagem? O que é que ele propõe como troca? A qual jogo de transação ele corresponde? Significa que "o processo de cozimento não terminou" e que sob a aparência de uma constatação "pede-se a alguém para olhar o forno?" Ou que "o presidente perdeu a confiança em você e seu cargo está ameaçado"? Ou que "sua mulher descobriu sua traição"? Ou que "o que você me fez ontem, faltando ao encontro, não foi perdoado"? Isto, sem considerar as significações

colaterais que estariam ligadas a cada uma destas aqui evocadas. (CHARAUDEAU, 2005, p. 3).

Para compreender os enunciados nas marchinhas, recorreremos ao princípio da pertinência, a partir da abordagem semiolinguística empreendida por Charaudeau (2005), para quem este princípio resulta de um reconhecimento dos envolvidos em um ato de linguagem a respeito de um saber partilhado, comum. Este princípio está além do ato de linguagem em si, ele inclui o conhecimento de mundo e os comportamentos do homem vivendo em sociedade, necessários para que seja possível compreender o ato de linguagem.

É nesse mesmo viés, de evocação e coadunação entre as possibilidades de sentido dos signos e interpretações, ou seja, de um conhecimento de mundo anterior ao ato de linguagem, que Dominique Maingueneau (2004) define como "saberes anteriores à enunciação" um tipo de contexto em que informações anteriores são partilhadas pelos participantes de um ato comunicacional para que este produza o sentido pretendido pelo sujeito falante. Na concepção do autor, o discurso se constrói na relação entre texto e história. Segundo Maingueneau (2008, p. 15), "entendemos por discurso uma dispersão de textos, cujos modos de inscrição histórica permitem definir como um espaço de regularidades enunciativas."

Possenti (2009) corrobora o mesmo entendimento, e defende que o discurso produz um efeito de sentido, uma posição do sujeito, uma ideologia, que é materializada na língua, no ato de linguagem. Isso significa que os discursos se constituem não só com o recurso da linguagem, mas também a partir de um contexto no qual ele se materializa. Ou seja, os discursos se constituem *com* e *sobre* os recursos de que eles dispõem para produzir efeito de sentido específicos, relacionando-se com posições e condições de produção próprios. Isso significa dizer que a interpretação do discurso está inserida em uma perspectiva histórica, conforme veremos nas análises das marchinhas. Para Maingueneau (2008, p. 16), a perspectiva histórica precisa ser considerada na produção do sentido do discurso, visto que os objetos aparecem concomitantemente como integralmente linguísticos e históricos, ou seja, "as unidades do discurso constituem sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam."

Conforme já mencionamos, as marchinhas podem ser analisadas a partir de diversas semioses, e não só a partir de sua letra, para a compreensão do discurso. Assim, por vezes, recorreremos à melodia da música ou às imagens presentes no vídeo em que ela circulou na internet. Do ponto de vista da análise, articulando-a com a melodia, o destaque se dará pela interpretação fonético-fonológica das palavras, como veremos em "Pinto por cima", "Ocupa Sensacionalista", "Solta o cano", "Espetista" e "Baile do Pó Royal". Já no que diz respeito à análise da letra em articulação à imagem presente no vídeo de divulgação da marchinha, temos como exemplo "Ocupa Sensacionalista", "Solta o cano", "Pinto por cima", "É cana" e "Deixaste-me à revelia". Entretanto, por vezes, elementos fonético-fonológicos aparecerão nas análises das marchinhas cuja articulação entre letra e imagem merecem destaque, e vice-versa.

Do ponto de vista do uso da imagem em relação ao sentido do texto, retomamos Courtine (2011), para quem é possível dar um sentido discursivo à imagem, o que faz com que esta possa ser vista, também, como uma forma de discurso, já que a imagem também afeta a interpretação dos sentidos. Para o autor, as imagens são

exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulações, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário. Como articular essas imagens umas às outras, reconstituir esses laços que dão sentido aos ícones de uma cultura, cuja memória é compartilhada pelos indivíduos? Por meio da identificação, pela detecção dos indícios no material significante da imagem, dos traços que foram deixados por outras imagens e pela reconstrução a partir desses traços da genealogia das imagens em nossa cultura. (COURTINE, 2011, p. 160).

Sabemos também que os discursos circulam pela sociedade mediados pelas circunstâncias histórico-sociais, que não há o efeito da "soberania do significante, conforme Foucault, supõe-se que uma palavra produz todos os efeitos, sem levar em conta os discursos." (POSSENTI, 2009, p. 44). Assim, para termos a possibilidade de abarcar o máximo possível de sentidos nas marchinhas (também sabemos que nem todos são possíveis de apreensão), retomamos Charaudeau (2009), para quem não é possível evocar uma "unicidade de saber" a que um signo

pode remeter, visto que os sentidos vão se construir a partir do emprego das palavras em contextos semelhantes, mas também diferentes. Esses empregos são múltiplos e depositam sedimentos de sentido, cujo conhecimento forma um saber metacultural a respeito dos signos que evoca.

O humor será compreendido pelos participantes da comunicação quando, compartilhando dos mesmos saberes, cognificarem os sentidos implícitos das mensagens, a partir dos filtros, em um processo de convivência e identidade de um grupo sociocultural, a partir da letra e da melodia da música. É a partir de todo esse processo que o ouvinte chega à catarse provocada pelo humor. Para Charaudeau (2009),

analisar um texto não é nem pretender dar conta do ponto de vista do sujeito comunicante, nem ser obrigado a só poder dar conta do ponto de vista do sujeito interpretante. Deve-se sim, dar conta dos *possíveis interpretativos* que surgem (ou se cristalizam) no ponto de encontro dos dois processos de produção e de interpretação. O *sujeito analisante* está em uma posição de *coletor* de pontos de vista interpretativos e, por meio da comparação, deve extrair constantes e variáveis do processo analisado. (CHARAUDEAU, 2009, p. 63).

Assim, é sobre "batatas assando" e que não estão no forno que vamos trabalhar em nossas análises.

4 ANÁLISE DAS LETRAS

"Se a AD atira nas circunstâncias, é para acertar o sujeito." (POSSENTI, 2009, p. 61).

A seleção das marchinhas levou em conta a relação entre discurso, humor e linguagem que estas apresentavam e a ordem de desenvolvimento das análises se dará em virtude dos conceitos que serão articulados.

Sabemos que as marchinhas, como todos os discursos que circulam, expressam, em alguma medida, um posicionamento ideológico. Mas sabemos, também, que não há discurso que não se inscreva em um posicionamento, embora os autores das composições tenham, reiteradas vezes, em conversas durante a elaboração desta tese, manifestado que a proposta da música era criticar a "política em geral".

Não faz parte dos objetivos das análises categorizar as marchinhas como composições panfletárias ou não, mas, conforme veremos, a maioria das letras mostra um traço de crítica a políticos que poderiam ser situados mais à direita. Também veremos marchinhas que criticam a esquerda, mas que, segundo seus autores, não se caracterizam como marchinha favoráveis à direita.

Assim, vamos às análises.

4.1 Não enche o saco do Chico

Não enche o saco do Chico²⁶ (2017)

Se encontrar o Chico na rua
E não tiver nada pra dizer
Talvez seja melhor ficar na sua
Ou achar outro saco pra encher
Você pode ter a sua opinião
E pode discordar do Chico
Mas se for pra tirar satisfação
É melhor você fechar o bico

²⁶ Marchinha "Não enche o saco do Chico", de Vitor Velloso e Marcos Frederico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NZXuew_LyQ&t=5s. Acesso em: 26 fev. 2020.

Não 'phode', não 'phode'
 Playboy patriota de araque
 Não pode, não pode
 Encher o saco do Chico Buarque
 Não vai passar
 Intolerante nem por um segundo
 'Cálice' filhinho de papai
 Vai trabalhar, vagabundo
 Não 'phode', não 'phode'
 Playboy patriota de araque
 Não pode, não pode
 Encher o saco do nosso Chico Buarque

O efeito de humor da marchinha se relaciona ao propósito do chiste, apresentado por Freud (1980, p. 115), para quem o chiste "visa derivar prazer dos processos mentais, sejam intelectuais ou de outra espécie." O autor defende a tese de que o mecanismo do prazer do chiste é despertado a partir de três grupos de técnicas, a saber, a *condensação*, o *múltiplo uso do mesmo material* e o *duplo sentido*, sobre as quais discorreremos ao longo das análises. Esses processos mentais, mencionados por Freud, são despertados a partir da memória, do implícito, da circunstância de discurso, ou seja, para que haja o efeito do humor e este produza prazer, é preciso relacionar estes elementos em uma enunciação. O efeito humorístico trabalha com a memória e a cognição do ouvinte e grande parte do prazer advém da "descoberta" que esse ouvinte tem ao compreender o implícito. Nesse sentido, Possenti (2013) defende que o efeito de humor não necessariamente reside no texto, mas nas conexões que são estabelecidas com outros textos, técnica que utilizaremos para a análise de "Não enche o saco do Chico".

Para dar início à análise da letra faremos uma contextualização acerca dos personagens envolvidos no tema da música. Para tal, é preciso compreender que o "Chico" da letra refere-se a Chico Buarque, como explicitado na estrofe "Encher o saco do Chico Buarque". Chico Buarque é um músico brasileiro que, em reiteradas oportunidades²⁷, tem explicitado seu posicionamento político em defesa

²⁷ Essa assertiva pode ser comprovada por declarações de Chico Buarque a jornalistas. Como recorte, selecionamos duas. Cf. <https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,chico-buarque-voto->

do Partido dos Trabalhadores (PT). Em 23 de dezembro de 2015, o músico compartilhou em sua página do Facebook um vídeo no qual é abordado por alguns homens em uma rua no Rio de Janeiro. Em matéria jornalística, o portal de notícias G1, do grupo Globo, publicou uma notícia relatando o ocorrido com a seguinte manchete e bigode²⁸: "Chico Buarque posta vídeo de bate-boca com grupo antipetista. Cantor foi hostilizado por jovens no Leblon"²⁹. Reproduzimos abaixo o texto da matéria, que retoma trechos da discussão entre Chico e os homens que o abordaram e que serão importantes para a análise:

O cantor e compositor Chico Buarque postou nesta quarta-feira (23), em seu perfil no Facebook, o vídeo em que foi hostilizado por um grupo no Leblon, Zona Sul do Rio de Janeiro. Na última segunda-feira, o músico saía de um restaurante quando foi questionado por jovens sobre o fato de ser petista e ouviu ironias sobre um possível apartamento dele em Paris. 'Você é um m****, quero ouvir da sua boca: quem apoia o PT o que é?', perguntou um dos jovens. 'É petista', respondeu Chico Buarque. O vídeo da discussão viralizou pelas redes sociais. Antes de compartilhar as imagens da discussão, em sua primeira manifestação pública após o bate-boca no Leblon, o compositor postou um vídeo de uma de suas mais famosas canções, 'Vai trabalhar, vagabundo'. (G1, 2015).

A letra da marchinha retoma o evento de 23 de dezembro daquele ano, articulando não só o posicionamento político de Chico Buarque, mas também explicitando o posicionamento político dos autores da letra, que concordam com o do músico. Essa possibilidade interpretativa pode ser observada nas análises dos seguintes versos: "e não tiver nada pra dizer"; "Não 'phode', não 'phode"; "*playboy* patriota de araque"; "não vai passar, intolerante nem por um segundo"; "cálice filhinho de papai". Passemos à análise de cada um dos versos supracitados.

Em "e não tiver nada pra dizer", podemos ver o posicionamento político do autor da letra, que adota o mesmo posicionamento de Chico Buarque. Isso está

[em-candidatos-do-pt-desde-1989-e-nao-vejo-razao-para-mudar.1583180](https://www.jornalopcao.com.br/editorial/apoio-do-homem-chico-buarque-dilma-rousseff-nao-diminui-o-artista-brasileiro-precisa-ser-tolerante-55244/), bem como <https://www.jornalopcao.com.br/editorial/apoio-do-homem-chico-buarque-dilma-rousseff-nao-diminui-o-artista-brasileiro-precisa-ser-tolerante-55244/>. (Matérias publicadas até 2017, época em que a música foi composta. Atualmente, desde 2019, o artista diz ter ressalvas quanto à idoneidade do Partido dos Trabalhadores).

²⁸ O "bigode" é um jargão jornalístico, mais utilizado para conteúdos publicados em meios eletrônicos, como sites de notícias, situado abaixo do título principal da matéria, onde o jornalista descreve mais detalhes sobre o assunto e retoma o título. Funciona como um subtítulo.

²⁹ Dados disponíveis em "Chico Buarque posta vídeo de bate-boca com grupo antipetista. Cantor foi hostilizado por jovens no Leblon". **G1, 2015**. disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/chico-buarque-posta-video-apos-bate-boca-com-jovens-no-rio.html> Acesso em: 27 fev. 2020.

contido na oposição entre o fato de as pessoas envolvidas no vídeo compartilhado pelo músico estarem falando, emitindo suas opiniões políticas, conforme visto na matéria do G1, mas essas opiniões políticas não corroborarem as de Buarque. As pessoas dirigiram a palavra a Chico Buarque, mas o "nada para dizer" refere-se ao conteúdo da mensagem não merecer ser considerado importante em virtude do viés político. Afinal, houve uma relação de comunicação entre os presentes ("Chico Buarque bate-boca com grupo antipetista"), mas o posicionamento político contrário é retratado como "nada pra dizer", ou seja, o quantificador masculino "nada" e o verbo "dizer" se relacionam ao conteúdo do que foi dito pelas pessoas que abordaram Chico Buarque. Não significa que eles não têm "nada pra dizer", significa que o que eles têm a dizer não é importante nem para Chico Buarque nem para o autor da marchinha, conforme veremos expresso em outros versos da letra. Assim, o posicionamento político do autor acaba sendo explicitado neste verso. Segundo Charaudeau,

denominamos *Contrato de comunicação* o ritual sociolinguageiro do qual depende o *Implícito codificado* e o definimos dizendo que ele é constituído pelo conjunto das restrições que codificam as práticas sociolinguageiras, lembrando que tais restrições resultam das condições de produção e de interpretação (*Circunstâncias de Discurso*) do ato de linguagem. (CHARAUDEAU, 2009, p. 60).

Assim, é em virtude do "contrato de comunicação" que entendemos que "nada pra dizer" não significa "não acrescentar nenhuma informação nova àquela que já é partilhada" e sim "o que você pretende dizer não tem nenhuma importância". Ou seja, conforme Charaudeau (2009, p. 61), "nada pra dizer" "significaria outra coisa numa outra circunstância."

Nesse mesmo sentido, no que diz respeito ao discurso humorístico, Possenti retoma uma tese de Quintiliano, para quem "o que não é dito fica subentendido; a essência de toda frase risível está nisso: dizê-la em um modo diverso do lógico e do verdadeiro." (QUINTILIANO *apud* POSSENTI, 2013, p. 8). Ou seja, o implícito, tão importante para a produção de sentido no humor, quando codificado, expõe um discurso "lógico e verdadeiro" à sua maneira, retoma o *implícito codificado*. Coloca as duas partes participantes do ato comunicacional em um mesmo terreno de convivência discursiva. Entretanto, na marchinha, é preciso entender a implicitude presente no ato enunciativo. Como camadas, a cada

desvelamento do discurso, os participantes de uma interação comunicacional vão se aprofundando na convivência. Existe uma mensagem superficial e existe uma mensagem que somente os participantes que compartilham dos mesmos signos conseguem codificar. A marchinha deixa de ser uma música de Carnaval, associada à diversão e à brincadeira dessa época do ano e torna-se um ato político. Conforme Slavutsky (2005), o humor interroga o hábito, e, no caso das marchinhas, é possível trazer para o terreno dos discursos que circulam na sociedade um olhar, ou até mesmo uma crítica, ao mundo da política. Nesse mesmo sentido, afirma Helitzer e Shatz (2014, p. 39), "instintivamente acreditamos que o humor é divertido. Não é não! Humor é crítica disfarçada de entretenimento e direcionada a um alvo específico."

O tema "político" continua a atravessar a letra da música nos versos "talvez seja melhor ficar na sua", "você pode ter a sua opinião" e "e pode discordar do Chico" isso porque, o que o autor da letra da marchinha pretende é remeter ao ato de Chico Buarque ter sido abordado, e que quem o fez deveria tê-lo feito somente se fosse para concordar com seu pensamento político. Para contextualizar os versos da marchinha, é preciso compreender o que se passa no vídeo compartilhado por Chico Buarque. No vídeo postado pelo músico em suas redes sociais, conforme citado anteriormente, uma das pessoas que o aborda diz "todo mundo era seu fã, Chico".

Ao proferir esse enunciado "todo mundo era seu fã, Chico", ele faz uma oposição entre as pessoas que compartilham da mesma posição política que o homem que o aborda (segundo ele, "todo mundo") e os que compartilham da mesma posição política que Chico (petistas, mas não só). Os interpelantes de Chico Buarque referem-se aos brasileiros, em sua totalidade, como "todo mundo" (ou seja, ele engloba os brasileiros, independentemente de seu posicionamento político, em "todo mundo"). A partir desse excerto, em que ele diz que "todo mundo *era*" ele secciona os brasileiros em "os que têm o mesmo posicionamento político de Chico Buarque" e os que não têm. Ou seja, "todo mundo 'era' seu fã", com o verbo "ser" conjugado no pretérito imperfeito do indicativo (*era*) exclui parte do "todo mundo", a parte que deixa de gostar da obra musical do artista Chico Buarque, ser fã, em virtude do posicionamento político do cidadão Chico Buarque. O que o homem que aborda Chico Buarque quer dizer é que "Chico Buarque era unanimidade entre brasileiros, mas que, ao apoiar o PT diante de notícias de corrupção, alguns desses

brasileiros não são mais seus fãs". Os versos "você pode ter a sua opinião" e "e pode discordar do Chico" remetem a esse excerto do episódio, retomando o conceito de Maingueneau (2004) de "saberes anteriores à enunciação", ou seja, um compilado de informações que é preciso articular para que a prática comunicacional produza sentido aos participantes do ato enunciativo.

Para tratar, ainda, dos "saberes anteriores à enunciação", podemos analisar os seguintes versos: "não vai passar", "cálice filhinho de papai" e "Vai trabalhar, vagabundo". Embora estejam articulados pelo sentido que evocam de memória discursiva, esses excertos da marchinha também retomam o conceito de "competência enciclopédica", de Maingueneau (2004). Segundo este analista do discurso, a "competência enciclopédica" é um "conjunto virtualmente ilimitado de conhecimentos [que] varia evidentemente em função da sociedade em que se vive e da experiência de cada um." (MAINGUENEAU, 2004, p. 42). Esse conjunto de saber tão amplo e diverso é enriquecido à medida que participamos de atividades verbais, trocas comunicacionais, estamos em contato com o mundo e com uma gama de acontecimentos variados, "uma vez que tudo o que se aprende em seu curso fica armazenado no estoque de conhecimentos e se torna um ponto de apoio para a produção e a compreensão dos enunciados posteriores". (IDEM, 2004, p. 42). É articulando os saberes enciclopédicos que analisaremos os versos que se seguem, de maneira individualizada.

Para compreendermos todas as dimensões de sentido do verso "não vai passar" é preciso fazer uma articulação entre letra e melodia. "Vai passar" é o nome de uma canção composta por Chico Buarque e Francis Hime, e que faz parte de seu álbum "Chico Buarque", lançado em 1984. Na marchinha ora analisada, a melodia da marchinha incorpora a melodia do samba supramencionado em um processo de citação musical, quando o cantor pronuncia "vai passar". Assim, a marchinha incorpora em sua letra a música de Chico e os discursos que estão atravessados pela letra de "Vai passar".

"Vai passar" foi composta durante o período da ditadura militar no Brasil e foi tocada como um hino pelo movimento em favor das eleições diretas, em 1984, conhecido como "Diretas Já". A letra fala de momentos históricos de opressão, como o período de escravidão e, também, faz uma referência à ditadura que chegava ao fim. "Vai passar" fala, em certa medida, que o tempo de escuridão está terminando, esse tempo vai ficar para trás, "vai passar", com a chegada da democracia.

Quando a marchinha retoma "vai passar" precedido pelo advérbio de negação "não", o sentido de "vai passar" transita de significações, entre a memória à música de Chico Buarque e a interdição de que o comportamento censurador, que veremos nos versos seguintes, não continuará, não passará adiante, não se perpetuará. Se, para Chico, um dos sentidos de "vai passar" está ligado a algo que está ficando no passado (naquele caso, a ditadura), na letra da marchinha, "não vai passar" remonta ao sentido de bloqueio, de que não vingará (a censura, que será tratada nos próximos versos) e que também pode ser analisado a partir do cotexto, que se segue, com o verso "intolerante nem por um segundo".

Para compreender "intolerante nem por um segundo", é importante retomar o conceito de "contexto" de Maingueneau (2004). Segundo o autor, o contexto não é formado necessariamente por um ambiente físico no qual ocorre a enunciação, e sim a partir de elementos que são utilizados para a interpretação do enunciado. Para o autor, há três tipos de contexto, o "ambiente físico da enunciação", o "cotexto" e "os saberes anteriores à enunciação", o qual já abordamos. Na análise do trecho "intolerante nem por um segundo" vamos nos basear no conceito de "cotexto" e sobre "os saberes anteriores à enunciação".

O "cotexto" é composto por

sequências verbais encontradas antes ou depois da unidade a interpretar. Diferentemente de enunciados autônomos como "não fumar", constituídos de uma única frase, os enunciados geralmente são fragmentos de uma totalidade mais ampla: um romance, uma conversa, um artigo de jornal etc. [...] O recurso ao cotexto mobiliza a memória do intérprete, que vai colocar uma dada unidade em relação a uma outra do mesmo texto. (MAINGUENEAU, 2004, p. 27).

É a partir do cotexto que colocamos em relação "não vai passar" e "intolerante nem por um segundo". O verso "não vai passar" tem um duplo movimento: retoma o "saber anterior à enunciação" relacionando-o à música "Vai passar", de Chico Buarque; e dá andamento à marchinha com o verso "intolerante nem por um segundo", conectando-os pelo advérbio "não", ou seja, quem não vai passar, quem não vingará, é o sujeito oculto representado pelo adjetivo "intolerante". Assim, o resultado do enunciado final não é um efeito automático da linguagem. Ele exige que o ouvinte realize manobras para compreender os dados de linguagem. (POSSENTI, 2009).

A relação entre os versos fica também evidente pela intertextualidade interna e externa que, conforme definem Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 288), “designa ao mesmo tempo uma propriedade constitutiva de qualquer texto e o conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos.”

Além disso, conforme menciona Possenti (2009), a produção do sentido apoia-se também sobre a possibilidade de se relacionar uma sequência a uma formação discursiva, a partir da memória discursiva. Assim, a paráfrase pode operar mesmo que não seja sob uma relação material de diferentes sequências. Ou seja, a materialidade das formações discursivas está mais propriamente ligada à uma memória discursiva do que, necessariamente, às sequências discursivas.

Esses saberes enciclopédicos, anteriores à enunciação, também estão presentes na interpretação pelo ouvinte dos versos "cálice filhinho de papai" e "vai trabalhar vagabundo". No primeiro verso, a substituição do verbo "calar", conjugado no imperativo ("cale-se"), pelo substantivo "cálice", homófonos, é uma referência à música, também de Chico Buarque, composta em parceria com Gilberto Gil, em 1973. Censurada pela ditadura militar, a música só foi liberada 5 anos depois, e gravada por Chico Buarque com Milton Nascimento, para o disco "Chico Buarque", lançado em 1978.

"Cálice" utiliza uma metáfora bíblica para falar sobre o sofrimento e o desejo de liberdade das pessoas durante o período da ditadura militar no Brasil. Ao evocar a memória a música "Cálice" e articulá-la à "filhinho de papai", que é uma expressão idiomática para nomear pessoas com boas condições socioeconômicas, a marchinha retoma o vídeo postado por Chico Buarque sugerindo que as pessoas que o abordaram de nada entendem sobre a realidade social, econômica e política do país, e que também se mostram como um estereótipo de quem não trabalha e é sustentado pelos pais. O duplo sentido de "Cálice", na marchinha, pode ser visto, ainda, como uma expressão com efeitos de humor, por ser um termo conhecido somente por aqueles que compartilham do conhecimento prévio que esse signo linguístico retoma, conforme vimos anteriormente sobre a convivência e identidade. Além disso, a técnica da economia (FREUD, 1980), permite que se relacione o verbo calar ao substantivo cálice a partir da similaridade fônica. Cobrem-se dois universos de pensamento por termos que são similares e que despertam o humor quando passamos de um universo a outro. Sobre esse aspecto Propp (1992) afirma que

rimos quando transferimos nossa atenção de caráter espiritual para formas exteriores, revelando os defeitos daqueles que observamos. O riso funciona, então, como um sinal sonoro do deslocamento dessa atenção. Quando esse sinal é percebido por outras pessoas, elas também deslocam o seu olhar, veem o que não viam e começam a rir.

Ou seja, o termo provocará o riso no ouvinte somente se ele cognificar que o cantor não está dizendo "cale-se", e sim "cálice".

No caso da marchinha, o idiomatismo é importante para que a letra da marchinha produza o sentido desejado. Segundo Possenti,

idiomatismos são interpretados como uma unidade de outra ordem, não como uma oração ou um sintagma, que é o que são sintaticamente. Do ponto de vista semântico, funcionam como se fossem uma palavra, apesar de sua clara organização sintática típica de constituintes superiores. É claro que, como ocorre com as palavras, também os idiomatismos aceitam várias interpretações, ou são dependentes de contextos diversos. Pode-se dizer que têm muitos sentidos, exceto o que seria seu sentido literal: dourar a pílula pode ter muitos sentidos, exceto "dourar a pílula"; nessa expressão, dourar nunca significa dourar e "pílula" nunca significa "pílula". (POSSENTI, 2013, p. 62).

Assim, os sentidos atribuídos ao verso "vai trabalhar, vagabundo", não são seus sentidos literais, mas outros sentidos, reforçados pelo contexto na enunciação. No verso, o compositor da marchinha evoca o conhecimento de mundo dos ouvintes, retomando a música, também de Chico Buarque, "Vai trabalhar, vagabundo". Neste verso, há uma dupla referência. O autor da marchinha não só traz à memória a supracitada música, como também o vídeo compartilhado por Chico Buarque, visto que, ao compartilhá-lo, o músico escreveu a frase "Vai trabalhar, vagabundo", para legendá-lo.

Além disso, "vai trabalhar, vagabundo" é uma expressão dita a quem não desempenha uma atividade laboral, e que não pertencente (e deveria pertencer) à classe trabalhadora, ou seja, alguém que precisa trabalhar para se sustentar, mas não o faz. Essa expressão também é dita para evocar o sentido de "pobre". No contexto da marchinha é direcionado aos homens que abordam Chico Buarque. Neste caso, o "vagabundo" é o jovem "filhinho de papai", hipoteticamente sustentado pela família, e que, portanto, não precisa trabalhar, ou seja, "rico", em oposição ao "pobre". Aqui, o sentido que seria dado ao pobre que não está trabalhando subverte-

se e é dirigido ao pertencente à classe média alta que não trabalha. "Vagabundo", na marchinha, não é que não possui uma atividade laboral por não conseguiu-la, mas por não precisar dela.

Passemos agora à análise dos versos "não phode, não phode" e "não pode, não pode". Do ponto de vista da produção de sentido discursiva, os versos são similares, mas não iguais. Enquanto um expressa uma interdição, o outro expressa uma condição. Na marchinha, melodicamente, quando a música chega ao verso "não phode" há duas vozes cantando. Ao mesmo tempo em que a primeira canta "não pode", a segunda voz canta "não fode". Ao utilizar, concomitantemente, a consoante oclusiva /p/ e a fricativa /f/, a letra remete a uma sobreposição de sentidos. Isso porque, até a reforma ortográfica de 1911, o fonema /f/ era representado pelo dígrafo "ph", o qual ainda se mantém na grafia de marcas e nomes próprios. Com a supressão do dígrafo, substituindo-o pelo fonema /f/, a marchinha utiliza o verbo "poder" escrito com uma letra "h" depois do "p", "phoder".

É importante destacar que a ambiguidade de sentido do verso está não só em ouvir as duas vozes cantando concomitantemente "não pode/ não fode", como também em ler o termo "phoder" (quando estamos no plano da escrita da letra) com o som de /f/ ou de /p/, produzindo, assim, os sentidos que a marchinha assume. "Phoder" remete ao verbo "foder", que, neste caso, como expresso acima, em Possenti, quer dizer tudo, menos copular. Assim, o verso "não phode" está mais vinculado ao discurso dos homens que interpelam Chico Buarque do que ao ato de copular. "Não fode/'ph'ode" é uma locução que, segundo o dicionário Houaiss "exprime descaso, repugnância ou é fórmula de desejar-se mal a ou tripudiar sobre outrem" (HOUAISS, 2020), assim, o autor da marchinha utiliza a ambiguidade para uma interpretação da similaridade sonora e gráfica, com a interdição presente no verso "não pode" e a "repugnância" àqueles que abordam Chico Buarque, no verso "não phode". "Não fode/'ph'ode" também está diretamente ligado ao verso "encher o saco", pois um dos sentidos de "não fode", idiomáticamente, é "não me tire a paciência".

Do ponto de vista da técnica de humor empregada pelo autor da marchinha, podemos classificar o par "pode/phode" como de "múltiplo uso do material", visto que

um amplo campo de jogo descortina-se a essa técnica de chiste se estendermos o 'uso múltiplo do mesmo material' de modo a cobrir os casos em que a palavra (ou palavras) em que reside o chiste ocorre, uma vez, inalterada, mas na segunda vez, com leve modificação. [...] Apenas uma única letra foi alterada, e essa modificação dificilmente seria notável em uma fala descuidada. (FREUD, 1980, p. 48).

Ou seja, a inserção da letra "h" altera não somente o sentido fônico, mas também discursivo da marchinha. É o que Saliba (2002, p. 298) chama de "espiro da mente", quando "duas cadeias discrepantes de pensamento [são] unidas por uma espécie de nó acústico".

Em seguida, o verso "*playboy*, patriota de araque", se articula aos versos anteriores, como seu cotexto. Neste verso, o autor da marchinha chama de "*playboy*" os homens que abordaram Chico Buarque na rua. O substantivo "*playboy*" aparece no dicionário Houaiss como "indivíduo rico ou que ostenta riqueza, ger. ocioso, freq. jovem e solteiro, e de vida social intensa" (HOUAISS, 2020). No Brasil, esse substantivo foi amplamente empregado nas décadas de 1950 e 1960, para referir-se ao estilo de vida de jovens solteiros, que não trabalhavam, viviam à custa da fortuna familiar, e que circulavam pela alta sociedade das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo³⁰. Com o passar dos anos, o substantivo passou a funcionar como um qualificativo aplicado a jovens que, mesmo não pertencendo à alta sociedade endinheirada, ostentam um estilo de vida em que o trabalho não é a tônica, não faz parte de seu universo conceitual.

No vídeo compartilhado por Chico Buarque, os homens que aparecem são o estereótipo do "*playboy*" jovem de classe média, branco, e que habitualmente usam as roupas e se portam como os homens ora objeto da análise. Além disso, Chico Buarque é um músico apreciado pela classe média, por suas letras politizadas, bem escritas e articuladas. Ou seja, os homens que aparecem no vídeo são possíveis fãs de Chico, decepcionados com sua defesa do partido dos trabalhadores, diante de um cenário político em que havia investigações acerca de corrupção envolvendo o partido. Essa suposição se confirma com o "todo mundo era seu fã", ou seja, hoje em dia nem todo mundo é.

³⁰ Optou-se por mencionar somente as duas capitais em virtude de a imprensa nacional da época (décadas de 1950 e 1960) dar destaque a essas cidades. Acredito que em virtude de o Rio de Janeiro ser a capital federal e São Paulo pela proximidade não só geográfica, mas também de trânsito entre os "*playboys*", que frequentavam festas e eventos culturais em ambas as cidades.

Ao nomear como "*playboy* patriota de araque", a letra da marchinha remete a cidadãos brasileiros que se dizem patriotas, mas que, em tese, não se preocupam com as questões sociais do país. Esses "patriotas de araque" são o "todo mundo" cindido do vídeo compartilhado por Chico, o "todo mundo" que não compartilha da mesma opinião política do cantor. Ser "patriota de araque" significa ser um pastiche de patriotismo. Uma visão deturpada sobre o que seria enlevar a nação em primeiro lugar.

Embora o conceito de patriotismo esteja intimamente ligado ao campo militar, o termo deslizou para o universo civil e passou a ser utilizado como um adjetivo atribuído àqueles que têm o Brasil como nação primeira, acreditando em seu potencial, preocupando-se com seu desenvolvimento econômico e social. Entretanto, ao relacionar o substantivo adjetivado "patriota" ao adjetivo "araque", a marchinha desqualifica o emprego do primeiro termo, colocando-o como algo enganoso, superficial. Assim, o clichê "*playboy* patriota de araque" remete a um cidadão cujas possibilidades econômicas e sociais o levam a assumir um posicionamento político-social mais voltado ao liberalismo econômico, que privilegia, em sua maioria, interesses estrangeiros, e que manifesta seu apreço pelo Brasil quando, na realidade, o Brasil que ele enxerga é um país visto do ponto de vista da classe média abastada. Ademais, "*playboy*" é um termo em inglês, que representa um subtipo do *american way of life*, o qual os jovens em questão devem corroborar e que, por serem, em tese, apreciadores dos EUA, são representados na marchinha como sendo "patriota de araque".

Outrossim, é interessante apontar que a marchinha foi composta em 2017, antes da eleição que levou à Presidência o atual chefe do Executivo, Jair Bolsonaro (sem partido), político de extrema-direita. Este cenário político, que começa a se descortinar a partir do final de 2016, com o *impeachment* da então presidenta do país, Dilma Rousseff, passa a fender os posicionamentos políticos dos brasileiros entre direita e esquerda. De um lado, apoiadores de partidos historicamente voltados a posicionamentos liberais, como PSDB, PMDB, PSL e de outro, partidos mais voltados a um viés social, como PT e PSOL. O termo "patriota" volta à tônica com esse cenário, em que os apoiadores da direita se reconhecem como sendo patriotas.

Na sequência da música, tem-se o verso "encher o saco" do Chico Buarque. Mais um idiomatismo (encher o saco) que diz tudo, menos inflar um saco

pertencente ao músico. Neste caso, a marchinha retoma o verso "talvez seja melhor ficar na sua", visto que, ao abordarem o músico para emitirem suas opiniões a respeito do posicionamento político de Chico ser favorável à esquerda, ao PT, os homens estão ultrapassando uma tênue linha da boa convivência social, visto que interpelam Chico Buarque para dizer-lhe que "ele está errado" quanto ao seu posicionamento político. Esse pressuposto fica evidente no "todo mundo era seu fã, Chico". Ou seja, é aceitável abordar Chico Buarque para outros assuntos, menos o político.

Na repetição do refrão, na última estrofe da música, o autor da marchinha inclui o pronome possessivo "nosso", transformando o verso em "encher o saco do nosso Chico Buarque". Neste caso, o pronome retoma o "todo mundo", cindido pelos opositores ao posicionamento político de Chico Buarque e o reconecta, aludindo o Chico Buarque cidadão – com posicionamento político voltado à esquerda – ao Chico Buarque artista – como um patrimônio brasileiro. Além disso, "nosso Chico Buarque" reforça o posicionamento político do autor da marchinha, visto que o pronome possessivo o conecta ao músico. Assim, o "*playboy*" não pode/phode "encher o saco do [nosso] Chico Buarque", não pode se achar no direito de interpelar Chico Buarque por sua opinião política.

O fato de os versos serem dispostos (seja no plano da escrita ou também quando cantados) na sequência em que a música os mostra permite um constante movimento entre o cotexto e a memória, operados pelas circunstâncias de discurso e pelos filtros construtores de sentido. No trecho "Não vai passar/ Intolerante nem por um segundo/ 'Cálice' filhinho de papai/ Vai trabalhar, vagabundo" fica evidente que o humor só será compreendido em sua integridade se o ouvinte conseguir acessar todas as camadas de sentido presentes nas diversas dimensões da marchinha, como a melodia, a letra e o conhecimento de mundo que ela evoca. Ao acessar todas as camadas, é possível acessar o gatilho que muda a marchinha do campo do Carnaval para o campo da política.

É preciso percorrer a profundidade dos sentidos presente no filtro para que o sentido da marchinha seja o mais intenso possível e o ouvinte possa, assim, se regozijar do humor presente na letra. Conforme dissemos, a marchinha não provoca um riso desbragado, gargalhadas, mas um sorriso de perspicácia. O ouvinte cria uma identidade com o autor da marchinha, é a "piscadela" da convivência que leva o ouvinte a expressar o sorriso de astúcia, um humor que necessita de

sagacidade. Isso ocorre porque, conforme expõe Propp (1992), ao tratar dos contos sobre engodos e a complacência do leitor diante do enganado,

esses contos maravilhosos não são propriamente cômicos no sentido estrito da palavra: eles não provocam gargalhadas. Mas são permeados por um humor popular incontestável. O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado. (PROPP, 1992, p. 102).

No vídeo utilizado como suporte na análise do *corpus* para a análise da letra, Chico Buarque aparece ao final dizendo "não vou ficar com raiva de quem tem raiva", rindo. Em seguida ele diz, "então deixa pra lá". O músico, nesse excerto, produz um riso libertador, que é, em parte, fruto do rebaixamento de quem o interpelou. Segundo Minois (2003), a vida em sociedade exige leveza para se adaptar às necessidades. Toda rigidez, seja de caráter, de espírito ou mesmo corporal, é suspeita, entretanto, a sociedade não pode intervir repreendendo materialmente essa rigidez. Para o autor, a sociedade

está diante de qualquer coisa que a ameace, quando muito um gesto. É, portanto, com um simples gesto que ela responde. O riso deve ser algo parecido com isso, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, ele reprime excentricidades, mantém em vigília e em contato recíproco certas atividades secundárias que correriam o risco de adormecer ou isolar-se. Enfim, o riso torna leve tudo o que possa restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. (MINOIS, 2003, p. 522).

As marchinhas com letras que remetem ao campo político têm a fluidez necessária diante da rigidez de caráter que permeia a vida social. Continuemos nossa análise mostrando o humor presente nas marchinhas.

4. 2 Pinto por cima

Pinto por cima³¹

Você pode pichar primeiro
Não deixo mole e pinto atrás

³¹ Marchinha "Pinto por cima", de Vitor Velloso, Gustavo Maguá e Marcelinho Guerra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T5t_LCnhV7I. Acesso em: 3 mar. 2020.

Eu quero ver se eu pinto inteiro
 Um muro de Moema até o Brás
 Pra cidade ficar mais top
 Na 23 e na Faria Lima
 De fantasia pra dar mais lbope
 Poso pra foto e pinto por cima
 Pinto na ponte
 Pinto no muro
 Pinto de branco
 Ou pinto mais escuro
 Pinto de fora
 E pinto dentro
 Pinto na Mooca e depois pinto no centro
 Eu te faço um convite
 Esqueça essa bobagem de grafite
 Esse muro fica muito mais bonito
 Com um quadro de Romero Britto

Novamente, para dar início à análise da letra, retomaremos o contexto no qual ela foi produzida. A inspiração para que os autores da marchinha a produzissem foi uma frase proferida pelo então prefeito de São Paulo, João Dória (PSDB), na ocasião de ter pintado de cinza muros da capital paulista, tampando grafites por toda a cidade. "Pintei com prazer"³², disse o ex-prefeito. Segundo a jornalista autora da matéria, Juliana Gragnani (2017), "ao pintar com tanto prazer, o tucano acabou virando objeto de uma marchinha de Carnaval, *hit* absoluto nas redes sociais."

Durante a gestão do ex-prefeito Dória (de 1º de janeiro de 2017 a 6 de abril de 2018), chamou a atenção da imprensa o fato de o prefeito recém-empossado vestir-se com uniforme de gari em seu primeiro dia de mandato. Essa conduta foi amplamente divulgada³³ nos jornais e na internet, gerando reações de

³² Cf. Matéria do jornal Folha de São Paulo "Pinto por cima, diz marchinha de Carnaval que ironiza Dória". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1853447-pinto-por-cima-diz-marchinha-de-carnaval-que-ironiza-doria.shtml> Acesso em: 22 jun. 2020.

³³ Como recorte, trazemos dois exemplos. "Doria se veste de gari e diz que vai limpar as ruas de SP". Disponível em:

ironia por parte da população, com a criação de memes e charges. Isso porque o então prefeito é um reconhecido bem-sucedido empresário paulistano, que decidiu se arriscar no ambiente político. A atitude de Dória foi recebida como um ato demagógico, para aparentar uma pretensa aproximação do ex-prefeito com o dia a dia da população, uma tentativa de interpretar um "gente como a gente".

Sabendo-se que Dória pertence a uma classe social muito diversa da grande maioria da população, o ato de vestir-se de gari, somado à sua posição higienista na zeladoria da capital paulista, serviu como tema não só para a crítica política em voga à época, mas também para a letra da marchinha.

Ao analisá-la, vê-se, novamente, o que Freud (1980, p. 51) chama de plasticidade do material verbal, evidente no "uso múltiplo do mesmo material". De acordo com o autor, esse uso múltiplo da mesma palavra, também chamado de "duplo sentido", categoriza-se como uma técnica para a produção de chistes. Conforme visto na seção anterior, Freud classifica esse uso material em subcategorias. Por ora, interessa-nos o uso literal e metafórico de um mesmo material verbal, a saber, o verbo "pintar" e o substantivo masculino "pinto" que assumem a mesma forma quando o verbo é conjugado na primeira pessoa do presente do indicativo.

Como vimos analisando a letra das músicas ao longo da tese, pautadas no conceito de "filtros construtores de sentido" e da "convivência" entre participantes de um ato comunicacional, sabemos que em seu sentido segundo, aquele que não está aparente no discurso, esta música não fala a respeito do ato de pintar muros, mas sim fala de uma galhofa com o ex-prefeito e o ato sexual, neste caso, realizado entre homens. Isso se dá porque o equívoco da língua produz ambiguidade. O sentido segundo, o sexo, torna-se o primeiro. No duplo sentido do material analisado, quando se aprofunda na camada de interpretação a respeito do sentido, o texto tem uma conotação sexual, em que a mudança de *script* acontece quando se passa do mundo da pintura para o sexual como se pode ver em "não deixo mole e pinto atrás". O efeito chistoso dos dois sentidos que convivem aparece em decorrência da ambiguidade, em virtude de dissimular

<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1846329-doria-promete-se-vestir-de-gari-e-limpar-as-ruas-todas-as-semanas.shtml> Acesso em: 23 jun. 2020. E também "Doria se veste de gari e promete limpar a cidade toda semana", disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,doria-se-veste-de-gari-e-promete-limpar-a-cidade-pessoalmente-durante-sua-gestao,10000097602>. Acesso em: 23 jun. 2020.

o sentido literal quando o que de fato dá o efeito de significação do enunciado é o sentido figurado. (BERGSON, 2007).

Assim, o verso "você pode pichar³⁴ primeiro, não deixo mole e pinto atrás" não trata de o poder público ser rigoroso com o fato de alguém pichar (ação) e logo em seguida outra pessoa pintar por cima do que foi pichado. Trata-se de uma alusão à ereção do órgão sexual masculino (por oposição a "não deixo mole") e de um (provável) ato sexual entre homens. Esse efeito é explicitado em Bergson (2007) pela técnica da "transposição", que é transpor para a vida comum o vocabulário técnico próprio de certas profissões. Quando há a transposição do verbo "pintar" de uma atividade laboral para o substantivo "pinto" equivalente ao órgão sexual masculino, tem-se o efeito humorístico.

Há de se destacar, também, o fato de a música ser interpretada por uma voz masculina, o que remete a mais uma camada de compreensão, de uma brincadeira recorrente entre homens que colocam em discussão sua masculinidade com esse tipo de material verbal de duplo sentido. Conforme Possenti,

trata-se sempre de um homem "pegar" outro homem, em *dois sentidos*, ou seja, de divertir-se com a possibilidade de o outro ser "submetido" ao sexo passivo, de ser possuído por um homem, e de ser "pego" na armadilha verbal que enuncia tal fato, pois é ela que o coloca imaginariamente na situação passiva. (POSSENTI, 2013, p. 99).

A técnica de transposição aparece também nos versos "pinto de branco" e "pinto de fora", que analisaremos mais detalhadamente na sequência. Por ora, vamos continuar a exposição a respeito da galhofa entre homens, que continua no segundo verso, por meio de outra técnica chistosa, a segmentação, que funciona a partir de uma interpretação fonético-fonológica, do trecho "eu quero ver, se eu pinto inteiro, o muro de Moema até o Brás". Para a produção do sentido chistoso nesse trecho é preciso recorrer ao suporte da música cantada, à oralidade, visto que será na pronúncia e na melodia que o segundo sentido se evidencia. Segundo Freud (1980) a segmentação da palavra permite múltiplos usos. Assim, têm-se a interpretação de "se eu pinto inteiro" e a interpretação chistosa com a conjunção condicional "se" unindo-se foneticamente ao pronome

³⁴ Analisaremos adiante o efeito ideológico entre os verbos "pichar" e "grafitar", presentes na letra da marchinha.

"eu", resultando no pronome possessivo "seu" (se+eu). Assim, há uma mudança de sentido de uma ação condicional do ato de pintar para a ação de ver o órgão sexual masculino, "eu quero ver *seu* pinto inteiro".

A técnica do "duplo sentido" está presente nos seguintes trechos "poso para foto e pinto por cima", "pinto de branco ou pinto mais escuro", "pinto de fora e pinto dentro" e "pinto na Mooca e depois pinto no centro". De acordo com Freud (1980), o duplo sentido também é subcategorizado como "jogo de palavras". Nessa subcategoria, as palavras não são submetidas a "nenhuma violência". Isso significa que elas são mantidas em sua integridade. Não são segmentadas em sílabas, nem é preciso modificá-las nem transferi-las para outro campo de significação. No "jogo de palavras", é possível preservá-las na sentença exatamente como já estão e, em virtude de circunstâncias que favoráveis, fazê-las expressar significados diferentes.

Essa subcategoria da técnica do duplo sentido é explicada pelo autor com o exemplo de um jogo de palavras que, segundo ele relata, circulava na Europa à ocasião do primeiro ato de Napoleão III ao assumir o poder e apoderar-se da Casa de Orleans: "*C'est le premier vol de l'aigle.*" [eis o primeiro *vol* da água]. '*Vol*' significa 'voo', mas também 'roubo'. (FREUD, 1980, p. 52). Nos trechos ora analisados, "poso para foto e pinto por cima", "pinto de branco ou pinto mais escuro", "pinto de fora e pinto dentro" e "pinto na Mooca e depois pinto no centro", a dubiedade está presente nas possibilidades de interpretação do enunciado, a saber: em "poso pra foto e pinto por cima" refere-se, no sentido aparente ao ex-prefeito fazer uma pose para ser fotografado e, em seguida, pintar o muro, cobri-lo de tinta, mas também, em uma mudança de sentido, alude à uma posição sexual em que o homem fica por cima. Já em "pinto de branco ou pinto mais escuro" a dubiedade decorre do fato de se suprimir a inferência a "pinto de uma cor mais escura" no segundo trecho do verso, o que resulta na mudança de sentido de pintar na cor branca ou de uma cor mais escura para o tom de pele do órgão sexual masculino. O mesmo ocorre em "pinto de fora ou pinto dentro", em que o primeiro sentido remete a pintar, cobrir de tinta, do lado de fora ou do lado de dentro de um lugar e o segundo sentido pode ser interpretado como alusão ao ato sexual. E, para encerrar os exemplos com o uso dessa técnica, o verso "pinto na Mooca e depois pinto no centro" mostra como primeiro sentido pintar no bairro da Mooca (em São Paulo) e depois no centro (da cidade) e alude, como segundo

sentido, ao ato sexual. Transposição e duplo sentido, o uso laboral do verbo "pintar" e o uso do substantivo "pinto" como referência ao órgão sexual masculino, levam à produção do sentido de humor na letra.

Mas esses sentidos humorizados também são produzidos pelo uso ou ausência de elementos sintáticos no enunciado. Em "pinto *de* fora ou pinto dentro" e em "pinto *de* branco ou pinto mais escuro", a ausência da preposição "de" funciona como um elemento que nos alude ao segundo sentido, à conotação sexual.

Vejamos agora o uso das conjunções "e" e "ou" que nos versos não funcionam como elementos coordenativos. O que é comum nestes versos é o fato de que quando o segundo sentido de "pinto por cima", "pinto mais escuro", "pinto dentro" e "pinto no centro" é explicitado, estes versos não se articulam ao enunciado que os antecede, ou seja, ao explicitar o sentido sexual da letra, não há uma relação de conexão, de sentido coordenativo entre o primeiro e o segundo enunciado: "poso para foto + pinto por cima", "pinto de branco + pinto mais escuro", "pinto de fora + pinto dentro" e "pinto na Mooca + depois pinto no centro", ainda que sejam unidos pela conjunção "e" ou "ou", de sentido aditivo ou alternativo.

Outrossim, os enunciados iniciados com "pinto" que deve ser tomado como um verbo transitivo direto cujo objeto, no entanto, está apagado, funciona como técnica para produção do sentido de humor, em virtude do fato de que "pinto" também refere o órgão sexual masculino. Em "Pinto *na* ponte" e "pinto *no* muro" o fato de "pinto" estar sem complemento, produz também o efeito de sentido de que há um "pinto na ponte" e um "pinto no muro". Se o autor da marchinha explicitasse o objeto do verbo "pintar" ou o ato de colorir o muro, a frase incluiria o nome de algum objeto ou figura (o enunciado seria "pinto x na ponte" ou "pinto x no muro"). Assim, ser capaz de acessar mais essa perspectiva interpretativa, aprofunda o ouvinte nas camadas de compreensão e funciona como a "piscadela" de conivência entre os participantes do ato comunicacional para a produção do sentido humorizado.

Conforme visto anteriormente, os sentidos que provocam o humor também podem ser produzidos a partir da análise de outras semioses para compreender a marchinha, como sua melodia e as imagens que acompanham a música no vídeo que circula na internet. Do ponto de vista da melodia, ainda

tratando a respeito do verso "pinto de fora, e pinto dentro", esta nos permite compreender mais uma camada de sentido. Quando a primeira voz canta o verso "pinto de fora", ouve-se uma segunda voz que emite a interjeição "uuuuuuuhhhh". Quando ouve-se "pinto dentro", a mesma segunda voz emite a interjeição "êêêêêêêê". Essas manifestações, por meio das interjeições, funcionam como uma associação que remetem diretamente ao segundo sentido, isso porque manifestar felicidade ou tristeza por realizar uma pintura do lado de fora ou de dentro de onde quer que seja, não produz o mesmo sentido de humor que o "fracasso" de o pinto (órgão sexual masculino) estar do lado de fora ou o "sucesso" de estar dentro do corpo do parceiro (ou parceira) em um ato sexual.

No que concerne ao suporte da imagem para produção do sentido o humor é produzido pela relação ou dissociação entre a imagem do vídeo e a letra da música. Nos trechos "você pode pichar primeiro", "um muro de Moema até o Brás" "na 23 e na Faria Lima" "Com um quadro do Romero Britto" há uma relação entre signo e significante imagético para despertar a sensação de situar o ouvinte em relação ao contexto da marchinha (principalmente no primeiro verso, "você pode pichar primeiro", visto que a imagem mostrando uma mão masculina passando *spray* de tinta na parede alude sobre o tema a ser tratado na música), em "um muro de Moema até o Brás", "na 23 e na Faria Lima" e "Com um quadro do Romero Britto", a imagem mostra os endereços citados, na cidade de São Paulo, bem como o artista plástico Romero Britto e uma de suas obras.

Para a produção do sentido a ser desvelado em "eu quero ver se eu pinto inteiro" é preciso recorrer aos três suportes de análise – imagem no vídeo, fonética e escrita da letra. A imagem expõe no segundo plano o ex-prefeito de São Paulo, João Dória, e no primeiro plano o ator de filmes pornográficos Jociane Mendonça, conhecido por ter se tornado um meme de ampla divulgação na internet em virtude de um filme em que a cena de sexo entre dois homens é antecedida por ele tomando um suco de laranja, conforme mostra o vídeo da marchinha. Por fim, a letra da música, materializada como legenda, no vídeo. Assim, aparecer a imagem de Jociane e Dória enquanto lê-se na legenda "eu quero ver se eu pinto inteiro", mas foneticamente, na melodia ouvimos a contração que provoca o equívoco (e o humor) "eu quero ver 'seu' pinto inteiro", permite a interpretação que retoma a memória de Jociane ter feito um filme com cena de sexo entre homens e que há uma correlação entre o ator, o ex-prefeito e

o desejo pelo ato sexual, em virtude dos olhares "trocados" entre os dois que a sobreposição da imagem alude.

Já em "não deixo mole e pinto atrás", "de fantasia pra dar mais lbope", "pinto na ponte", "pinto no muro", "pinto de fora", "pinto dentro", "pinto na Mooca e depois pinto no centro", são imagens em que os signos correspondem aos significantes imagéticos, mas não ao significado. Ao realizar um movimento de aproximação do enquadramento destacando as nádegas do ex-prefeito enquanto se ouve "não deixo mole e pinto atrás" a produção do sentido da letra, a partir da tríade signo+significante+significado, se dá em virtude de ter o significado segundo como o principal. O mesmo ocorre em "pinto na ponte", "pinto no muro", "pinto de fora", "pinto dentro", "pinto na Mooca e depois pinto no centro". Nesses trechos, não estamos falando do filhote da galinha em uma ponte, um muro, dentro de algum lugar ou ao ar livre. E é exatamente pela desconexão entre significante imagético e significado que o humor é produzido.

Por fim, analisaremos como o posicionamento ideológico pode ser manifestado a partir das palavras utilizadas na marchinha. "pichar", em oposição a "grafite", permite verificar como os autores da marchinha veem esse tipo de manifestação (para alguns, artística, para outros, um ato de vandalismo). Sobre esse aspecto, Possenti (2009) explica que do ponto de vista da Análise do Discurso o locutor enuncia a partir de uma posição, ele não é a fonte de seu próprio discurso. Isso significa dizer que no ato de enunciação o locutor escolherá as palavras que vai utilizar a partir da posição ideológica que ele assume. Essa posição ideológica nem sempre é evidente ao destinatário e, uma tese que pretende investigar as marchinhas a partir da Análise do Discurso, não pode se esquivar de analisar as posições ideológicas que se manifestam no uso dos termos "pichação" e "grafite", embora não encontremos nenhum traço de humor nesse trecho.

Na marchinha, "de grafite" é precedido pelo substantivo "bobagem", e, portanto, "essa *bobagem* de grafite", significa que grafite é uma bobagem, enunciado que a marchinha atribui, evidentemente, a Doria. O desmerecimento dessa forma de expressão artística autoriza a "pintar por cima" ("você pode pichar primeiro, não deixo mole e pinto atrás") e ainda colocar um quadro do artista plástico Romero Britto no lugar ("esqueça essa bobagem de grafite. Esse muro fica muito mais bonito, com um quadro do Romero Britto"). "Quadro", na

marchinha, é uma metáfora à forma de expressão artística de Romero Britto. A menção ao artista se dá em virtude de, em primeiro lugar, João Dória ser publicamente um apreciador das obras de Britto, inclusive tendo uma obra sua em seu antigo gabinete da prefeitura e, em segundo lugar, por circular na sociedade uma crítica à qualidade artística das obras do pintor.

Já em "de fantasia pra dar mais ibope", retomamos o vídeo para vermos que, quando este trecho é cantado, Doria aparece vestido com o uniforme de gari. Assim estabelece-se a relação entre "uniforme"/"fantasia". Se para os trabalhadores da limpeza urbana o uso do traje é rotineiro, quando Doria o veste ele se desloca para a interpretação de uma fantasia, isso porque, conforme já mencionamos, a rotina da limpeza urbana está essencialmente distante da rotina laboral do prefeito. Utilizar o substantivo "fantasia" para se referir ao uniforme indica um posicionamento ideológico, de chacota com o ato do ex-prefeito.

Articular imagem, letra escrita e vídeo também funcionará como um procedimento para compreender a análise da marchinha que se segue.

4.3 Solta o cano

Solta o Cano³⁵

Mais um dia mais um vazamento
 Segura o cano ou a casa cai
 O furico tá na mão
 E já não aguento
 A pressão está demais!
 Eu já rezei pedi pra Cristo
 E finalmente achei a solução
 Eu arrumei o meu registro
 Agora a casa não cai mais não
 Solta o cano que não cai
 Solta o cano que não cai

³⁵ Marchinha "Solta o cano", de Vitor Velloso e Marcos Frederico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oeNkUQZoHe8&ab_channel=OrquestraRoyal Acesso em: 10 jun. 2020.

Meu irmão
Já vai baixar a pressão
Solta o cano que tá tranqüilão.

Conforme vimos apresentando, retomaremos o contexto político para sabermos sobre o segundo sentido, o sentido implícito da marchinha, para entendermos que a letra não é sobre um problema de encanamento, e sim sobre corrupção.

Neste caso, o contexto que explicita o segundo sentido refere-se ao seguinte fato: Entre os anos de 2016 e 2017, o então senador por Minas Gerais, Aécio Neves, do PSDB, foi acusado de participar de um esquema de corrupção em contratos da represa estatal de Furnas, localizada em seu estado. Além disso, Vitor Velloso (informação verbal)³⁶, um dos autores da marchinha, explica que a inspiração para a música veio também de uma série de vazamentos que ocorriam à época e que, curiosamente, não incriminavam políticos filiados ao PSDB.

Conforme já visto na análise de "Pinto por cima", Bergson (2007) expõe que uma das técnicas de produção do humor é a transposição de termos técnicos, relativos ao mundo de uma profissão, para uma linguagem da vida cotidiana. Nesta marchinha, essa técnica é combinada com a técnica de "duplo sentido, com significados metafórico e literal", entendida por Freud como uma das maneiras mais férteis para a produção de um chiste. (FREUD, 1980). Assim, os substantivos "vazamento", "pressão" e "registro", típicos de um problema hidráulico, funcionarão como gatilho para produzir o humor na letra, conforme veremos.

Já no primeiro verso é possível encontrar a dubiedade relativa ao entendimento da marchinha. "Mais um dia mais um vazamento" pode significar tanto um dia a mais com um vazamento hidráulico como também remeter ao "vazamento" de informações a respeito de uma ação escusa, neste caso, no campo da política, como a corrupção. Portanto, precisamos da circunstância do discurso pra saber de que vazamento se trata. Se a música tem em sua superfície o tema do "vazamento de água", é pelo filtro construtor de sentido que sabemos que o assunto, na verdade, é política. Ou seja, ao buscar as camadas de sentido que não

³⁶ Informação verbal obtida por meio de uma conversa com o autor, em 14 de junho de 2020, pelo aplicativo de mensagens Messenger.

estão na superfície é que compreendemos que o sentido implícito fala sobre política, sobre "vazamento de informações ou de dados".

O verso seguinte, "segura o cano ou a casa cai", completa o sentido do raciocínio e continua alimentando a dubiedade entre os campos político/hidráulico. A "casa cair" não se trata de, em virtude de uma possível infiltração oriunda de um vazamento hidráulico, desmoronar um imóvel, e sim, está articulada a um idiomatismo, que significa ser pego, descoberto, por algo que deveria ser secreto. Assim, se há um "vazamento" de alguma informação que não poderia ser descoberta, a "casa cai". Neste caso, nem "casa" é uma casa, nem "cai" é cair.

Seguimos a análise nos versos seguintes: "o furico tá na mão"/"e já não aguento"/"a pressão está demais!", nos quais ainda vemos empregadas as mesmas técnicas de humor do primeiro bloco de versos, ou seja, o uso metafórico e literal de um mesmo material linguístico. No sentido literal, o trecho compreendido pelos três versos – que aqui serão analisados como uma unidade de sentido – há um pequeno furo (furico) sendo tampado por uma mão, que sente a pressão que a água faz querendo sair pelo burquinho (o furico) do cano. Entretanto, se sabemos que o tema da música é, na verdade, político, acessamos o sentido metafórico, que transfere a interpretação para alguém que está com medo, dada a impossibilidade de "furico estar na mão" não poder ser uma expressão literal de alguém segurando um ânus. Estar com o "*furico* na mão" é o mesmo que "estar com o *cu* na mão" (furico = cu), um idiomatismo para expressar medo, pois sente-se pressionado por alguém a fazer ou dizer algo, o que fica evidente em "e já não aguento" [a pressão está demais].

O próximo trecho com traços de humor está no bloco de versos "eu arrumei o meu registro, agora a casa não cai mais não", no qual a técnica empregada, já abordada anteriormente, é o múltiplo uso da mesma palavra. O substantivo "registro" é um termo técnico utilizado tanto no campo do conserto hidráulico quanto da política, para se referir à filiação a partidos políticos. Assim, "arrumar o registro", na camada de compreensão explícita, direciona o entendimento do ouvinte ao fato de se já ter consertado o vazamento de água em um cano furado, mas, sabendo-se que o sentido da marchinha é o que não se encontra na superfície, é o sentido segundo, que faz alusão a um registro para filiação em um partido político, "arrumar o registro" significa filiar-se, neste caso, ao PSDB, para evitar um problema futuro de investigação a respeito de atividades

suspeitas com uso do cargo público. Essa inferência tem seu sentido completado pelo verso que se segue, "solta o cano que não cai", o qual será analisado adiante, com a imagem do vídeo em que a marchinha circula pela internet.

Do ponto de vista da análise da relação entre imagem, melodia e letra, disponível em um vídeo que circula na internet, postado pelos autores na plataforma de vídeos YouTube, em 11 de janeiro de 2017, o que ocorre é uma alternância inicial em relação aos mundos vazamento hidráulico/ vazamento de informações. O vídeo da marchinha inicia-se sem música, com a imagem de uma jornalista do canal de notícias Globonews, pertencente ao grupo Globo, dizendo "a gente começa essa edição com as repercussões do vazamento", há um corte seco na imagem e vemos, na sequência, o ministro do Supremo Tribunal Federal, Gilmar Mendes, dizendo "esses vazamentos", novamente, após outro corte seco, a imagem volta para uma segunda jornalista do mesmo canal, dizendo "o vazamento", seguida por uma imagem que parece ter sido captada em uma coletiva de imprensa do advogado-geral da União, José Eduardo Cardozo, dizendo "vazou", e, por último, outra jornalista da Globonews dizendo "diz que o vazamento". O ritmo do vídeo, construído a partir da sequência de cortes secos³⁷, produz a sensação de um volume de "vazamentos" relativos a temas que são noticiosos. Isso porque "vazamento" no campo do jornalismo refere-se a um material de interesse noticioso que foi conseguido de maneira não autorizada, ou seja, um vazamento de informações significa que essas informações foram obtidas sem a autorização daqueles que estão diretamente ligados a elas.

O que constrói a dinamicidade do vídeo por meio de técnicas de edição, também direciona a transposição de sentidos entre o mundo do vazamento hidráulico e o do vazamento de informações. Isso porque, após as imagens iniciais com as declarações sobre vazamentos relativos ao campo do jornalismo (ou seja, de caráter noticioso, e, como podemos inferir, político, o que veremos adiante), o vídeo mostra a imagem de uma série de torneiras pingando água e um cano furado, ou seja, "vazando", também em cortes secos, dando dinamicidade e ritmo às imagens, quando então, inicia-se a melodia e a letra da música, que pode ser acompanhada escrita como uma legenda presente no vídeo.

³⁷ Corte seco é um tipo de edição utilizada para dar a sensação de velocidade às imagens, e se caracteriza por não utilizar nenhum tipo de transição entre um *frame* e outro do material audiovisual.

Ao longo do vídeo, a dinamicidade e alternância das imagens, ora mostrando notícias sobre "vazamentos" ora um vazamento hidráulico, transporta o espectador a todo tempo para os dois mundos. O efeito do humor, neste caso, está em despertar a sagacidade e a expectativa do espectador, que, ao mesmo tempo precisa compreender sobre qual vazamento a letra da música + imagem está se referindo e espera a imagem seguinte para confirmar ou não sua aposta, se ele está diante de imagens relativas ao campo do vazamento hidráulico ou da política.

Outro aspecto interessante que pode ser extraído da análise entre imagem e música é a combinação das imagens e da letra remetendo ao sentido superficial, o primeiro, na interpretação da música (vazamento hidráulico) e a interpretação mais profunda, relativa à política. Do início da música até o primeiro refrão, as imagens mostram, de forma correspondente, o signo linguístico e seu referente imagético, ou seja, quando ouvimos "o furico 'tá na mão/ e já não aguento/ a pressão está demais", a imagem que aparece no vídeo é de uma personagem de desenho animado, Olívia Palito, tentando segurar com os dedos um vazamento de água em um cano, ou seja, com um pequeno furo/furico à mão, e ainda, em "agora a casa não cai mais não", a imagem que aparece no vídeo é de uma casa de um desenho animado, tombando de lado, inundada. Entretanto, quando se inicia o primeiro refrão "solta o cano que não cai", diferentemente da relação entre imagem+música, o espectador não vê uma imagem de alguém soltando um cano para algo não cair, e sim é surpreendido pela imagem de um reconhecido político do PSDB, Geraldo Alkmin, em uma represa da Sabesp (podemos inferir a localização em virtude do logo estampado no capacete de proteção que Alkmin está usando).

O efeito surpresa é uma das técnicas para a produção do sentido do humor. No vídeo da marchinha, esse efeito causa a comicidade quando vemos Geraldo Alkmin, do PSDB, partido que utiliza como mascote um tucano, enquanto ouvimos "solta o cano que não cai". Isso ocorre pela mesma técnica fonético-fonológica já explicada em "Pinto por cima". Embora a letra seja "solta o cano que não cai", a melodia e a pronúncia transferem a compreensão para o entendimento sonoro de "só o tucano que não cai", transformando o verbo "soltar", no imperativo afirmativo (solta) no advérbio "só", seguido por artigo + substantivo "o tucano", em uma alusão à mascote do PSDB. Assim, o efeito de humor decorre de surpreender

o espectador e transportá-lo do sentido primeiro, de ser possível soltar o cano que ele (o cano) não cairá, por exemplo, no chão, para o sentido implícito de que dentre os políticos investigados por suposta corrupção, somente os pertencentes ao partido PSDB (em oposição aos demais partidos, como o histórico adversário PT) não "caem", ou seja, "só o tucano" não é investigado por atos eventualmente ilícitos com o erário, como o caso de Alkmin, diversas vezes denunciado por suspeita de corrupção, mas nunca investigado. Visto que o verbo "cair", no mundo da política, está associado a "ser exonerado/demitido, perder o mandato", seja por meio de publicações de exoneração no Diário Oficial seja por investigações judiciais, em virtude da descoberta de alguma ilicitude no exercício do cargo.

Aproveitamos a oportunidade da análise imagem + letra, para retomar a segunda aparição do verso "eu arrumei o meu registro", visto que o sentido inferido é então confirmado, explicitado, pelo que se vê na imagem apresentada no vídeo. Se na primeira vez em que o verso é cantado a imagem mostra o personagem de desenho animado Popeye, conhecido por sua força física, fechando um registro hidráulico para evitar um vazamento de água, no segundo momento em que ouvimos o mesmo verso, a imagem que é exibida no vídeo é de uma busca na plataforma de pesquisas Google, que começa durante o verso "e finalmente achei a solução", concomitantemente ao momento em que aparece a imagem da digitação da frase "vazamentos como lidar". Quando ouvimos "eu arrumei o meu registro", o que aparece no vídeo é o resultado da busca no Google – fazendo uso da tecnologia do motor de busca desse site que, ao realizar a busca por um termo, "sugere" a melhor opção, ou a opção mais acertada para o que o algoritmo do Google julga ser o que o é buscado como resultado. Assim, a imagem do vídeo para a busca "vazamentos como lidar" apresenta como "sugestão" nada relativo ao campo do conserto hidráulico, como sites de encanadores, ou empresas de conserto de canos, mas sim ao campo da política. No vídeo, é possível ler a frase "você quis dizer: como se filiar ao PSDB", como a sugestão mais acertada, mais direcionada à busca "vazamento como lidar". O que a imagem + música sugere, inferencialmente, é que para lidar com "vazamentos" (políticos), a melhor "sugestão" é filiar-se ao PSDB.

O implícito do discurso está em sugerir que, para fugir de uma eventual investigação por corrupção, a melhor solução é ser um tucano, ou seja, ser filiado ao PSDB, já que "só o tucano que não cai". Por fim, na análise da letra, "já vai

baixar a pressão" não se relaciona à diminuição da pressão da água em um cano, reduzindo a possibilidade de um vazamento, mas sim, do ponto de vista da interpretação do implícito, que se relaciona ao campo político, a "pressão" remete à convivência entre a imprensa e o poder judiciário em não noticiarem nem julgarem denúncias relativas a políticos filiados ao PSDB, o que é confirmado por aparecer nas imagens exclusivamente jornalistas ligados aos canais do Grupo Globo, reconhecidamente um apoiador do partido tucano. Quando a imprensa não noticia denúncias ou o judiciário não investiga possíveis irregularidades cometidas pelos tucanos, diminui-se a "pressão" sobre eles. Assim, "já vai baixar a pressão" remete ao fato de que, embora haja um escândalo como as denúncias de corrupção em Furnas ou tantas outras que envolvem políticos do PSDB como Aécio Neves, Geraldo Alkmin e José Serra, retratados nas imagens do vídeo, não há uma efetiva investigação que possa incriminar tais políticos, mesmo diante de possíveis evidências. Só o tucano que 'tá tranquilo. (é o que se diz por aí e o que a letra da marchinha supõe conhecido).

4.4 O baile do Pó Royal

O baile do Pó Royal³⁸

Deixaram o Pó Royal cair no chão
em pleno baile de Carnaval
achei que ia rolar a confusão
mas a turma achou legal.
O pó chegou voando no salão
que farra sensacional
deu até notícia na televisão
virou Baile do Pó Royal.
O pó rela no pé
o pé rela no pó
O pó rela no pé
o pé rela no pó

³⁸ Marchinha composta por Vitor Velloso. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qk5JukpYCZw&ab_channel=OrquestraRoyal-Tema Acesso em: 10 nov. 2020.

Esse pó é de quem tô pensando?

Ah é sim, ah é sim

Você sabe eu também sei de cor

Ah é sim, ah é sim

Não espalha que vai ser melhor

O pó rela no pé

o pé rela no pó

O pó rela no pé

o pé rela no pó

Esse pó é de quem tô pensando?

Ah é sim, ah é sim

Você sabe eu também sei cor

Ah é sim, ah é sim

Não espalha que vai ser melhor

O baile do Pó Royal é a música que deu origem ao interesse pelo tema desta tese. Ela circulou durante o Carnaval de 2014, não só em Belo Horizonte, onde foi composta, mas também em blocos de Carnaval do Rio de Janeiro, onde a Orquestra Royal fez apresentações naquele ano. Assim como procedemos para analisar as demais marchinhas, é preciso retomar o contexto sociopolítico para compreendermos o sentido implícito da letra, que está relacionado ao mundo da política.

Em 24 de novembro de 2013, a Polícia Federal do Espírito Santo fez uma apreensão de 450 quilos de cocaína no helicóptero pertencente à família do então senador por Minas Gerais, Zezé Perrella. Perrella chegou ao Senado como suplente do senador eleito em 2011, Itamar Franco, que faleceu no primeiro ano de mandato, fazendo com que seu suplente assumisse sua vaga. Paralelamente à vida política de Perrella, vinculada ao partido PDT, o senador tem proximidade com o também político Aécio Neves, do PSDB. Embora não sejam do mesmo partido, são pessoalmente próximos e atuam em consonância dentro do cenário político, com um viés voltado à Direita. Aécio Neves da Cunha, por sua vez, é neto do ex-presidente Tancredo Neves, e desde muito jovem está envolvido na política, tendo sido assessor de seu avô, e também assumido cargos eletivos como deputado federal, governador, senador, e também políticos, como presidente nacional do PSDB.

Vindo de uma tradicional família de políticos, tendo construído grande parte de sua carreira atuando em Minas Gerais, circula no estado o discurso de que Aécio Neves é viciado em cocaína e tem controle sobre a imprensa local. Esse discurso de censura à imprensa circula, não só socialmente, mas também, com destaque, está presente nos meios de comunicação mineiros. Um documentário de 2006, *Liberdade, essa palavra*³⁹, mostra depoimentos de jornalistas a respeito da atuação de censura à imprensa, cometida pela família Neves.

Conforme já discorremos anteriormente a respeito do humor em discursos que circulam socialmente, só se faz humor sobre discursos recorrentes, que têm alguma relevância. Além disso, também como já dissemos, o humor se manifesta naquilo que não pode ser explicitamente dito. Conforme Possenti (1998), uma característica do humor é o fato de se poder dizer algo mais ou menos proibido, não necessariamente crítico, reacionário. Assim, a marchinha utiliza o humor para retomar esses discursos, de censura e adição, que já circulam, de alguma forma. É a partir desse contexto que O baile do Pó Royal foi composto para o Carnaval de 2014.

Para nossa análise, usaremos a letra e a melodia, incluindo elementos sonoros que fazem parte da música. A marchinha começa com um som similar ao de uma hélice de helicóptero, que vai aumentando até que ouvimos uma narração, simulando uma voz ampliada por megafone, que diz: "Esta é uma história fictícia, qualquer semelhança com personagens, acontecimentos ou fatos reais, é mera coincidência." O enunciado retoma o discurso mencionado acima sobre a suposta censura exercida pela família Neves à exposição de fatos que estejam relacionados a seus membros. Neste caso, o autor da letra explicita que o que ouviremos é uma história fictícia, que não tem relação com fatos reais. Entretanto, ao ouvirmos a letra e identificarmos similaridades entre personagens e fatos, por meio das conivências e implicitudes, temos o efeito de humor, que causa estranhamento por ser dissonante da declaração de se tratar de uma história "fictícia", sem relação com fatos reais.

Nesse mesmo sentido, de não atribuir a um sujeito a responsabilidade de um ato, a letra tem início com o verbo "deixar" conjugado na terceira pessoa do plural, no pretérito perfeito do indicativo, como uma *enunciação delocutiva*, que, segundo Charaudeau (2018, p. 179) "apaga todo traço dos interlocutores para se

³⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3rfPwnJ9iE4&ab_channel=PrimaveraQuente. Acesso em: 9 nov. 2020.

apresentar de forma impessoal". A letra diz que "deixaram o Pó Royal cair no chão", mas não há indícios de quem é o autor do fato. O mesmo mecanismo de enunciação delocutiva aparece em "o pó chegou voando no salão", em que não sabemos quem foi o responsável pela vinda desse pó. O que se sabe é que o pó chegou, voando (uma alusão ao helicóptero, do qual ouvimos as hélices no início da música), mas não quem o trouxe, ou seja, quem é o "dono" do pó. Não é atribuída a ninguém a origem desse pó. No plano mais profundo de nossa análise, de uma ausência de responsável pelo pó que chegou voando, as circunstâncias do discurso retomam a apreensão de cocaína no helicóptero da família Perrella, ocorrida no final do ano anterior ao lançamento da marchinha. Durante muito tempo, a polícia teve uma aparente dificuldade em atribuir autoria ao crime de tráfico, pois ninguém, nem o piloto, nem Zezé Perrella, nem seu filho Gustavo, assumiam a quem pertencia a droga. O traficante era um "sujeito oculto".

Por sua vez, "Pó Royal" é o nome de uma marca de fermento químico culinário, sendo, inclusive, pelo seu reconhecimento no mundo da culinária, o nome genérico pelo qual algumas pessoas se referem a fermento químico, assim como acontece com outras marcas que assumem o nome do produto (Maizena, Gillette, Chicletes, dentre outros). Branco, de espessura fina e inodoro, o fermento químico "Pó Royal" se assemelha visualmente à cocaína, que também é branca, fina e inodora. Essa semelhança é retomada ao longo da música, visto que há somente duas ocorrências em que se cita "Pó Royal", sendo as demais somente "pó", suprimindo a marca "Royal". O que se destaca é que o substantivo "pó" é um sinônimo para cocaína.

Sobre o desfecho do caso do helicóptero com cocaína, Zezé Perrella e Gustavo, proprietários da aeronave, foram inocentados da acusação de tráfico, e a responsabilidade recaiu sobre o piloto, que foi condenado a 10 anos e 4 meses de prisão, cumpriu 6 meses de pena e já está atuando profissionalmente de novo. Além disso, o aparelho foi liberado para a família, o que contraria o parecer do Ministério Público, que havia solicitado a sua apreensão até o trânsito em julgado do processo, visto que se tratava de uma prova de crime de tráfico. Além disso, Perrella perdeu um processo contra a plataforma de buscas Google, em que solicitava a retirada do ar de conteúdos que associassem o nome de sua família aos termos "Helicoca" (como o caso ficou amplamente conhecido), ou "Helicóptero com cocaína". Esses

fatos comprovam a relação que pretendemos apresentar neste trabalho, entre o helicóptero, a cocaína e Perrella, e que veremos ao longo de nossa análise.

Seguimos analisando o trecho "em pleno baile de Carnaval". A locução "em pleno" anteposta a "baile de Carnaval" funciona como um marcador que reafirma a circunstância da data "Carnaval". "Em pleno" tem o sentido de reforço. É um reforço de que acontecia o baile quando foram surpreendidos, não esperavam pelo ocorrido, ou seja, mesmo que estivessem em um baile de Carnaval, em que se vê uma grande concentração de pessoas, algazarra e quase nenhuma ordem, ainda assim foram surpreendidos com a chegada do pó. Essa hipótese é corroborada pelo trecho seguinte, em que "achei que ia rolar a confusão, mas a turma achou legal".

Nesse mesmo sentido, vemos o advérbio de inclusão "até", em "deu até notícia na televisão", funcionando como um intensificador do fato de que o pó, que era para ficar circunscrito ao baile, mas acabou ultrapassando esse limite e aparecendo num veículo noticioso, um fato que era para ser privado, tornou-se público. Para dar "até notícia na televisão" significa que o ocorrido é algo de relevância para ser noticiado, isso porque "dar até notícia na televisão" é uma expressão que remete a uma importância noticiosa a um fato. O ocorrido é tão importante que "dá até notícia na televisão". É o mesmo princípio que ocorre com a chegada de 445 quilos de cocaína no helicóptero em 23 de novembro de 2013. Deu até notícia na televisão.

No trecho "que farra sensacional", o destaque para a análise se dá ao uso do substantivo feminino "farra". Definido pelo dicionário Houaiss (2020) como "momento de diversão ou de comemoração, caracterizado por comportamento eufórico e ruidoso, muitas vezes com danças, cantos e bebidas e geralmente reunindo várias pessoas", "farra" também é frequentemente utilizado para construir o clichê "farra com o dinheiro público". Neste caso, a "farra" é atribuída aos agentes públicos, e remete ao uso indevido do erário, por meio de crime de peculato, que, *grosso modo*, é o desvio de finalidade ou subtração do dinheiro público para causas pessoais. Não é raro encontrar na imprensa notícias que relacionem políticos com o termo "farra". "Farra política", "Farra dos guardanapos em Paris", "Farra fiscal" são algumas expressões que envolvem políticos e "farra", e que circulam frequentemente em discursos jornalísticos.

Na marchinha analisada, "que farra sensacional" refere-se, no sentido superficial, à farra provocada pela chegada do pó ao baile. Sabemos que o pó

chegou voando, e inferimos ter sido de helicóptero em virtude do som de hélice que abre a música. No sentido profundo, "farra" refere-se não só à farra do baile, mas também retoma os cotextos "o pó chegou voando no salão", em alusão ao helicóptero de Perrella, e "deu até notícia na televisão", com a divulgação da notícia, pelos meios de comunicação, da apreensão de 445 kg de cocaína. Assim, é em virtude de um implícito codificado, pela conviência discursiva, que entendemos que se trata da apreensão da droga.

Seguimos em nossa análise para compreendermos o sentido mais profundo dos trechos "o pó rela no pé", "o pé rela no pó" e "Ah! É sim". Nestes exemplos recorreremos à oralidade e retomamos a *competência enciclopédica* e os *filtros construtores de sentido* para alcançarmos o sentido do enunciado. É preciso reconhecer nos trechos os nomes dos políticos ora envolvidos para que haja o sentido do humor. Do ponto de vista discursivo em relação à compreensão do sentido, é possível compreender os trechos a partir do que é dito explicitamente, e também pela implicitude. Na explicitude a letra diz a respeito do pé se esfregando no pó ("pé rela"), bem como sobre a expressão ("Ah! É sim!"). Implicitamente, falamos do mundo da política utilizando a técnica da segmentação (FREUD, 1980). Em "o pé rela no pó" a análise se dá pelo princípio fonético-fonológico que permite interpretar o verbo "relar", conjugado na terceira pessoa do singular no presente do indicativo, como parte do sobrenome do senador Perrella, "*Pé rela no pó*" = "*Perrella no pó*". Essa interpretação nos leva diretamente à memória da apreensão de cocaína no helicóptero do senador. Neste caso, o humor consiste na percepção da traição da expectativa. Conforme sustenta Alberti (2002, p. 62) "quando o ouvinte ri dessa expectativa traída, ele ri de seu próprio engano". Ainda de acordo com a autora, citando Schopenhauer,

o riso é um estado prazeroso porque sentimos satisfação de perceber a incongruência entre o pensado e a realidade objetiva. A percepção da incongruência entre o pensado com o contemplado, isto é, com a realidade, nos dá, portanto, alegria, e nós nos entregamos de bom grado à comoção convulsiva suscitada por essa percepção. (SCHOPENHAUER *apud* ALBERTI, 2002, p. 176).

A percepção do engano, da expectativa traída só é possível se o ouvinte conseguir acessar o sentido implícito da letra, o implícito codificado, e esse princípio

também ocorre no verso que se segue, que, para analisar, recorreremos ao princípio do *sujeito interpretante* (TUi) de Charaudeau (2009).

Segundo este analista do discurso, em um ato de linguagem haverá sempre um sujeito produtor deste ato (EU), um sujeito destinatário (TUd) e um sujeito interpretante (TUi). O sujeito destinatário assume o papel de um interlocutor ideal, para quem a intenção de fala do sujeito produtor estará totalmente transparente, não há equívoco, não há opacidade. Entretanto, quem atua no ato de linguagem é o sujeito interpretante, "responsável pelo processo de interpretação que escapa" (CHARAUDEAU, 2009, p. 46). Se, por um lado, o sujeito destinatário (TUd) possui uma relação de transparência com o produtor do ato de linguagem (EU), que o julga ideal, por outro, o sujeito interpretante (TUi), que estará sempre presente no ato de linguagem, encontra-se em uma relação de opacidade. Conforme o exemplo descrito por Charaudeau,

"Saia!" não implica um TUi, mas implica um TUd que é instituído como "sujeito que deve executar uma ordem". O TUd não pode fazer nada além disso. O TUi, ao contrário, pode transgredir essa ordem não a executando. Pode também obedecer: então, nesse caso, ele se identifica com o TUd. (CHARAUDEAU, 2009, p. 46).

Nesse sentido, o que percebemos é que há relação de opacidade entre o discurso e o sujeito interpretante. Esse sujeito interpretante constrói a interpretação a partir de suas experiências, da *memória* e das *circunstâncias do discurso*. No caso da marchinha, temos um TUd equivalente a um TUi. A música não fala de um baile em um salão, mas de um discurso anterior, que remonta ao mundo da política. Se o sujeito destinatário (TUd), o folião, não compreende esse sentido implícito, ele fica na superfície da interpretação da música. Entretanto, se ele assume o papel de sujeito interpretante (TUi) temos um TUd que se identifica com o TUi. Vejamos como funciona esse princípio no trecho "Ah! É sim!".

O sentido do humor em "Ah! É sim!" parte do princípio de uma análise fonético-fonológica e morfológica (POSSENTI, 1998, p. 30), visto que "é praticamente impossível tratar de piadas morfológicas sem incluir um problema fonológico". À divisão de palavras na expressão "Ah! É sim!", que é o mecanismo que vai produzir o humor, somam-se a fonologia presente na fala do mineiro, importantes para a compreensão de sentido neste trecho. A partir do princípio fonético-fonológico, "Ah! É sim" também pode ser interpretado como "Aecim", e

produzir humor pela técnica de segmentação (FREUD, 1980), vista anteriormente. "Aecim", por sua vez, é uma apócope em "Aecinho", diminutivo de Aécio. Quiroga et al. (2013) apresenta o falar mineiro com características facilmente identificáveis, como seu ritmo e seu aspecto fonético, que permitem identificar o mineiro a partir de sua fala. Uma dessas características de fala típicas do mineiro é a apócope no diminutivo, com a supressão dos sons finais, transformando, como exemplo, "passarinho" em "passarim", "cafezinho" em "cafezim" e "Aécio" em "Aecim". Ainda em Quiroga et al. (2013, p. 74), a autora explica que o sufixo diminutivo (-inho, -zinho, -zito, -ote,) pode exprimir afeto, apreço ou despreço, e seu uso "tem como objetivo exprimir de forma espontânea e impulsiva o que se sente, comove ou impressiona."

Assim, o saber enciclopédico a respeito das especificidades acerca da fala do mineiro, desse traço de "mineiridade", surge como um aspecto da implicitude para o sujeito interpretante. É preciso saber que Aécio é mineiro, atua fortemente na política daquele estado e, no caso da marchinha, não só o modo de falar do mineiro (como o uso frequente do verbo "relar", em substituição a "ralar"), bem como outros elementos que são presentes em sua cultura (como a influência da família Neves na política).

Além do aspecto fonético-fonológico presente em "Aecim", há o que Bergson (2007) chama de comicidade criada pela linguagem que, geralmente, é intraduzível e se deve à escolha das palavras. Na marchinha *O baile do Pó Royal*, só é possível haver humor no trecho ora analisado porque se pode associar "Ah! É sim" a "Aecim". O sentido implícito de "Aecim" é intraduzível e se ancora em todas as especificidades retomadas pelas circunstâncias do discurso e pelo cotexto. Assim, o sujeito interpretante (TUi) sabe que não se trata de uma expressão afirmativa, mas sim do político tucano.

Da mesma forma que ocorre em outros trechos já analisados nesta marchinha, em "Ah! É sim!", o cotexto permite construir um discurso muito bem tecido para a produção do sentido implícito. Retomemos o trecho como um todo para que possamos analisar a hipótese ora proposta: "Esse pó é de quem tô pensando?" "Ah! É sim!" "Você sabe eu também sei de cor" e "Não espalha que vai ser melhor".

O anafórico "esse" em "Esse pó é de quem tô pensando" funciona como um elemento ligação entre os níveis de compreensão da letra, um explícito, com o

baile do pó Royal, e um implícito, ligado ao mundo da política e da apreensão de cocaína no helicóptero de Perrella. Na sequência, vejamos como funciona o uso de "Ah! É sim!" conectando os personagens que vimos analisando na letra, a saber, Perrella, a cocaína e Aécio. "Ah! É sim!/Aecim", confirmaria ao TUi a hipótese de que se trata da adição do ex-senador e sua ligação com a família Perrella: "...o Perrella no pó(cocaína)/Esse pó(cocaína) é de quem tô pensando?/ Aecim/ Aecim/ não espalha que vai ser melhor", encerrando a sequência retomando o conhecimento comum de uma pretensa censura por parte do peessedebista, com "não espalha que vai ser melhor".

Para corroborar a análise que propomos acima, a respeito da relação entre a enunciação, o conhecimento enciclopédico e a memória, retomamos Possenti (2009, p. 139), para quem o efeito de sentido é um efeito da enunciação em situações históricas mais ou menos específicas, de forma que a enunciação em si é mais importante do que o significante, e completa dizendo a respeito da importância da relação da enunciação com outros discursos, principalmente no que diz respeito ao efeito do chiste. Funciona como uma condição necessária, visto que "para a AD, não só não é estranho conceber a existência de um sentido anterior a uma enunciação específica, como é até mesmo uma exigência. Este seria o modo de funcionamento típico do discurso: retomar um sentido". Ainda sob a mesma perspectiva, o autor defende, a respeito do sentido, que este não é o sentido de uma palavra em si, mas de uma relação metafórica a partir de uma família de palavras, visto que "o sentido de uma palavra é um conjunto de outras palavras que mantêm com ela certa relação". (IDEM, 2009, p. 142). Ou seja, na produção de sentido para o sujeito interpretante (TUi), a relação metafórica da família de palavras retoma um discurso que não está na superfície da letra da marchinha, mas em um discurso anterior. Um implícito codificado que aciona a convivência entre os participantes da enunciação no discurso enunciado por um EU para um TUi.

4.5 Ocupa Sensacionalista

Ocupa Sensacionalista⁴⁰

O Trump ocupou a Casa Branca
 O bispo ocupou o Piranhão
 O empresário que botava tanta banca
 Ocupou a cela da prisão
 O povo anda preocupado
 Desocupado em plena recessão
 Então ocupa
 Ocupa sem culpa
 Pra gente ter emprego e ocupação
 Ocupa todo mundo
 Ocupa geral
 Ocupa estudante
 Ocupa policial
 Ocupa liberal
 Ocupa socialista
 Ocupa Sensacionalista

A marchinha que analisaremos foi publicada no canal oficial da página de humor Sensacionalista, no YouTube, em 22 de fevereiro de 2017, e, para compreendermos o sentido do implícito (e o que provoca o humor), é preciso relacionar as imagens que aparecem no vídeo à letra da música. Resumidamente, o vídeo mostra um grupo de foliões, fantasiados, se divertindo no que seria o Carnaval, em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro – o Palácio Pedro Ernesto – no centro da capital fluminense. A música remete a acontecimentos que ocorreram ao longo de 2015 e 2016 no cenário nacional e internacional, relacionados a políticas públicas, denúncias de corrupção e eleições.

A letra se desenvolve em torno do verbo "ocupar" e as diversas interpretações que esse verbo pode assumir. "Ocupar", segundo o dicionário

⁴⁰ Marchinha composta por Edu Krieger e Leonardo Lanna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSVce7C7vLs>. Acesso em: 16 nov. 2020.

Houaiss (2000), é definido por "preencher um espaço, encontrar-se em um lugar." Começando com o trecho "O Trump ocupou a Casa Branca", a música menciona a eleição estadunidense de 2016, que elegeu o republicano Donald Trump, um empresário conhecido não só pelos seus empreendimentos, como também por ter um posicionamento político coadunado com a direita. Sendo a Casa Branca a sede do executivo nacional estadunidense, "ocupá-la" significaria dizer ser o responsável pelo cargo de presidente.

Em seguida, a marchinha menciona, pelo mesmo sentido de "ocupar", a eleição municipal para a prefeitura do Rio de Janeiro, com o trecho "o bispo ocupou o Piranhão". Diferentemente à referência direta ao sujeito "Trump" e ao objeto direto "Casa Branca", no primeiro trecho, o "O bispo ocupou o Piranhão" funciona a partir de uma metáfora. O "bispo" ora mencionado é Marcelo Crivella, bispo da Igreja Universal, ex-senador e prefeito do Rio de Janeiro entre 1º de janeiro de 2017 e 31 de dezembro de 2020. "Piranhão" é o nome pela qual é conhecida a sede da prefeitura do Rio, o Palácio da Cidade. Localizada em uma antiga zona de prostituição da capital, vem daí a alcunha ao prédio da prefeitura, já que "piranha" é um sinônimo para prostituta. Piranhão, por sua vez, é o aumentativo de piranha.

Não se pode deixar de notar que há uma aproximação entre o edifício nomeado de "Piranhão" e a forma como o mundo da política é visto pela população, como conexões entre o mundo do sexo, da prostituição e de expressões chulas. Assim, é possível associar que onde se situa a sede do poder executivo municipal é onde há mais "sacanagem" (por alusão à prostituição) em detrimento dos demais estabelecimentos de prostituição que também estão situados no mesmo bairro. É possível dizer que, se no antigo bairro do Mangue, como era conhecida a região quando o Palácio da Cidade foi erguido, concentrava-se a zona de prostituição do Rio de Janeiro, na sede da prefeitura, o Piranhão, é onde aconteciam, por alusão, as maiores desonestidades, falta de princípios, como o Houaiss (2020) define "putarias", daí o nome ser "Piranhão", com uso do sufixo *-ão*. O uso do sufixo, neste caso, tem um valor semântico não só de aumentativo, mas também pejorativo. Utilizando o mesmo princípio do uso de um sinônimo de forma pejorativa, "putaria", não se refere ao mundo da sexualidade, mas sim aos conchavos, corrupção, *lobby*, interesses escusos e pouco democráticos que rondam a política fluminense, e nacional, desde que os portugueses desembarcaram na Guanabara.

Seguimos nossa análise relacionando os dois primeiros trechos, já analisados, ao terceiro e quarto: "O Trump ocupou a Casa Branca (1)/ O bispo ocupou o Piranhão (2)/ o *empresário que botava tanta banca* (3)/ *Ocupou a cela da prisão* (4)". Se em (1) e (2) temos o verbo "ocupar" sendo interpretado como a "ocupação" de cargos públicos em alusão a ocupar o espaço físico onde estes se encontram sediados, em (3) e (4), o verbo "ocupar" assume o mesmo sentido de "estar em um espaço físico", mas não no sentido metafórico, e sim no sentido concreto, físico, de estar naquele espaço físico "cela da prisão", ou seja, é uma paráfrase para "estar preso".

Essa interpretação é corroborada pela imagem que vemos no vídeo da música. Enquanto ouvimos os trechos (1), (2) e (3) a imagem projetada é dos foliões em frente ao palácio legislativo do Rio de Janeiro. Para que não haja dúvidas da metáfora presente em (3) e (4), ao ouvirmos o trecho (4) a imagem que vemos é do empresário Eike Batista no que parece ser uma entrevista televisiva e, por meio de uma animação computadorizada, ao ouvirmos "cela da prisão", é inserida uma grade sobrepondo-se à imagem do empresário, ao mesmo tempo em que também ouvimos um *background*⁴¹ de uma porta de metal sendo fechada, uma referência a uma cela prisional sendo fechada.

Ainda em (3) vemos o funcionamento de um idiomatismo, "botava tanta banca". Segundo Possenti (2013, p. 63) existem casos em que "nenhuma das palavras que compõem o idiomatismo tem seu sentido ou um de seus sentidos 'literais' mantido". Assim, em "botava tanta banca", *botar* não se relaciona a *botar* e *banca* não tem a ver com *banca*. O idiomatismo "botar banca" é associado a pessoas que, para serem respeitadas, fazem uso de uma pretensa importância ou autoridade. "Botar banca" é uma locução definida pelo Dicionário Houaiss (2020) como "vangloriar-se de qualidades, posição ou bens pessoais", e ainda, "tentar obter privilégios alegando posição social, riqueza ou influências políticas, ou ameaçando pessoas de posição inferior". O fato de associar a locução ao empresário Eike Batista deve-se a seu perfil reconhecidamente arrogante, narcisista e megalomaniaco. O empresário teuto-brasileiro, que já foi considerado um dos homens mais ricos do mundo, superestimou seu prestígio e influência política.

⁴¹ *Background*, ou *BG*, é um som inserido em um vídeo para destacar o que estamos vendo. Pode ser uma trilha sonora, com música, ou sons característicos como pássaros, tiros, ondas do mar, além de uma infinidade de outros sons.

Envolvido em esquemas de corrupção para beneficiar o seu conglomerado, Eike foi preso em uma operação da Polícia Federal, em 2017. Condenado, atualmente ele cumpre prisão domiciliar.

O trecho seguinte da marchinha sai do mundo da política e dos *lobbies* empreendidos pelas grandes empresas para facilitação de vantagens, e menciona o mundo de milhares de trabalhadores que, diante da recessão que o país atravessava desde 2016, encontravam-se desempregados, ou seja, "desocupados". A letra faz a ponte entre os dois mundos utilizando a similaridade fonética entre os verbos no pretérito perfeito do indicativo, "ocupou", e no particípio "preocupado" e "desocupado". Por meio da técnica do jogo de palavras, abordada anteriormente, é possível fazer o múltiplo uso do mesmo material, já que, como vimos, "ocupação" também é um sinônimo para trabalho. Nenhuma violência é empreendida às palavras; sem segmentá-las ou modificá-las, transitamos entre dois mundos, com sentidos diferentes a "ocupa". Assim, interpreta-se que alguém que se encontra "desocupado", está desempregado. A marchinha também utiliza a aliteração para a construção do sentido do discurso. Na sequência de "o povo anda preocupado/desocupado em plena recessão", o recurso da aliteração continua, como um fio condutor do sentido, em "então ocupa/ Ocupa sem culpa/ pra gente ter emprego e ocupação". O uso da aliteração para conduzir a narrativa da letra retoma outra sequência de fatos que circularam no final do ano de 2015 e ao longo de 2016, as ocupações nas escolas secundaristas de São Paulo e a atuação da polícia nesta e em outras ocasiões.

Esses atos de protesto tiveram uma ampla repercussão e se deveram à insatisfação dos estudantes em relação às definições de políticas públicas que envolviam ambas as categorias. No caso dos secundaristas, a referência retoma o contexto da reformulação do ensino público estadual em São Paulo, proposta pelo então governador Geraldo Alkmin, que resultaria no fechamento de mais de 90 escolas e realocação de alguns alunos para outras unidades, o que poderia prejudicá-los em virtude da distância. Contrários à proposta de Alkmin, milhares de estudantes ocuparam suas escolas, passando alguns dias se recusando a deixar o local. Além disso, o movimento estudantil também protestou pelas ruas da cidade, fechando importantes vias da capital paulista sentando-se em cadeiras escolares em frente aos carros. A mobilização foi tamanha, com apoio de entidades de classe,

personalidades e educadores, que o governo voltou atrás e retirou a proposta de alteração do sistema de ensino público.

Neste mesmo contexto, conforme explica um dos autores da marchinha, Edu Krieger (informação verbal)⁴²,

havia na época uma tensão entre o movimento de ocupação estudantil nas escolas públicas (que originou a letra e, ao nosso ver, era legítimo) e a polícia, o que gerou excessos por parte da PM. Então, quando a letra diz “ocupa policial”, pra além do trocadilho malicioso característico em marchinhas, é no sentido de a polícia ocupar seu espaço institucional dentro da legalidade e legitimidade (assim como “o Trump ocupou a Casa Branca”, por exemplo) e não da maneira truculenta e equivocada que recorrentemente observamos. Cada indivíduo e/ou instituição tem seu espaço a ser ocupado e respeitado, e com a polícia isso não é diferente. (KRIEGER, 2020).

A tensão vista frequentemente entre manifestantes e a polícia, instituição legitimada pelo Estado com a finalidade de manter a vigilância e a ordem institucional, é abordada não só na letra, mas também na imagem do vídeo da marchinha. Na segunda vez que ouvimos refrão “ocupa estudante/ ocupa policial”, o que vemos no vídeo é a imagem do folião fantasiado de “estudante” fugindo de uma “policial”, que está logo atrás dele em um corredor formado pelos demais foliões, todos fantasiados. O que evoca um embate recorrente em nossa sociedade, entre estudantes e a polícia quando o primeiro grupo realiza manifestações (como a dos estudantes secundaristas, ora analisada).

Assim, “ocupa todo mundo/ ocupa geral”, pode assumir a interpretação de oferecer uma ocupação/trabalho para todas as pessoas, bem como a ocupação do espaço público como lugar de manifestação. Por paráfrase, “ocupa todo mundo” seria “todo mundo ocupando o espaço público” e “todo mundo ocupado/trabalhando”. Nesse mesmo sentido “ocupa geral” relaciona-se a “todos os espaços/geral ocupado(s)” e “todas as pessoas ocupadas/trabalhando”, pois “geral” é um substantivo feminino também empregado como gíria para designar um grupo de pessoas, de maneira que é possível interpretar o trecho como “geral” estando ocupada/empregada. Mas esse trecho nos indica, também, o caráter humorístico da letra, pelo uso anafórico do verbo “ocupar”, no imperativo afirmativo, combinado com

⁴² Informação verbal concedida por um dos autores da marchinha, Edu Krieger, para a escrita deste trabalho, em 20 de novembro de 2020, por meio do aplicativo de mensagens Whatsapp.

a aliteração em "ocupa todo mundo", que usa as sílabas tônicas para fazer emergir o sentido implícito, "o cu pra todo mundo".

Ocupa todo mundo/*O cu p'a todo mundo*, oferece uma interpretação implícita por meio de uma variante fonética característica do modo de falar carioca, com o apagamento de [r] em "pra", transformando a preposição "para" em "pa". Utilizando a técnica de segmentação, *ocupa todo mundo* pode ser interpretada como *o cu p'a todo mundo*. Uma gíria, tipicamente carioca, que, conforme nos explica o autor da marchinha, Edu Krieger (2020), "'o cu 'pa' todo mundo" tem uma conotação de "libera geral", "não se reprima" – por extensão, uma analogia ao ato sexual anal. Tem a ver com o prazer e a libertinagem carnavalesca"⁴³.

Freud (1980) classifica o chiste presente neste trecho como "*double entendre*", no qual há um duplo sentido no uso de uma palavra, sendo um desses sentidos pertencente a um contexto usual e o outro sentido, um contexto sexual. Nesta técnica, segundo o autor, o duplo sentido da palavra pode ser mais evidente, percebido por todos, sendo difícil ao ouvinte decidir sobre qual dos sentidos é o mais usual, o que vimos, por exemplo, na marchinha do "Pinto por cima". Por outro lado, o significado sexual do duplo sentido presente no "*double entendre*" também pode estar escondido e escapar a um ouvinte desprevenido, como é o caso de "Ocupa Sensacionalista", em virtude de uma gíria que circula no Rio de Janeiro, mas não necessariamente, em outros espaços.

O cu p'a todo mundo também pode assumir a interpretação de não dar importância, não se preocupar. Assim, o trecho "Ocupa todo mundo/ Ocupa geral/ Ocupa estudante/ Ocupa policial", em seu sentido implícito estaria não só associado à liberdade e a libertinagem que o Carnaval evoca, mas, como também seria um descaso, um desinteresse por parte dos políticos às necessidades de todo mundo, de *geral*, dos estudantes, dos policiais, ou seja, um desinteresse pela população, visto que "libertinagem" significa licenciosidade relativa aos costumes e aos prazeres sexuais, mas, figurativamente, também está associada à indisciplina. Conforme sustenta Charaudeau,

todo fato humorístico é um ato discursivo que se inscreve em uma situação de comunicação. Mas ele não se constitui, por si só, a totalidade da situação de comunicação. A prova disso é que pode

⁴³ Informação verbal concedida por um dos autores da marchinha, Edu Krieger, para a escrita deste trabalho, em 20 de novembro de 2020.

aparecer em diversas situações nas quais o contrato é variável: publicidade, política, mídia, conversação, etc. (CHARAUDEAU, 2006, p. 2).

Ou seja, o fato humorístico se inscreve na situação de comunicação carnavalesca por meio da marchinha de Carnaval. O sentido humorístico surge quando o ouvinte percebe que o que ouve não é sobre oferecer trabalho/ocupação a todos ("ocupa todo mundo/ ocupa geral"), mas sim oferecer um completo descaso e desinteresse, a "geral" ("o cu p'a todo mundo/ o cu p'a geral"). Nesse sentido, é preciso retomar o saber enciclopédico para que a letra e a interpretação das imagens produzam o efeito de humor pretendido. Assim, seguimos a análise da marchinha fazendo uso da imagem que aparece no vídeo combinada com a letra da música que ouvimos.

Nos trechos "ocupa liberal" e "ocupa" socialista, as imagens que aparecem no vídeo remetem a eventos representações imagéticas de posicionamentos políticos. Em "ocupa liberal" vê-se um homem vestido com uma camisa amarela da Seleção Brasileira de Futebol, segurando uma panela e uma colher de pau. A imagem é uma referência à forma como as pessoas favoráveis ao *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff se vestiam para participarem de manifestações nas ruas, bem como aos objetos que utilizavam para protestar das janelas de suas casas, batendo colheres em panelas durante os pronunciamentos de Dilma a partir de junho de 2013. A associação que se faz aos "batedores de panela", como são conhecidos, é que, por serem contrários ao governo de Dilma, são, necessariamente, favoráveis a uma política econômica de ordem liberal, daí "ocupa liberal".

Já quando ouvimos "ocupa socialista", a imagem que aparece no vídeo é de uma mulher de boné cáqui e uma camisa vermelha, alusão ao Partido dos Trabalhadores, PT, partido de Dilma Rousseff e que tem como signo de representação uma estrela vermelha com a sigla do partido dentro. Por extensão, a cor vermelha em roupas e acessórios remete a um posicionamento político alinhado ao Partido dos Trabalhadores. Em um discurso recorrente na sociedade, aqueles que apoiam o PT são chamados de "comunistas", "socialistas", "vermelhos", daí a relação entre a cor vermelha na camisa da mulher e o destaque para sua imagem quando ouvimos o trecho "ocupa socialista".

Outros elementos são associados ao mundo da política e economia na imagem que vemos no vídeo. Na segunda repetição de "o empresário que botava tanta banca" vemos a imagem de um folião fantasiado com um martelo de brinquedo na mão, como Thor, deus nórdico dos trovões. Entretanto, Thor também é o nome do primogênito de Eike Batista, o que remete à implicitude de que a letra está mencionando o empresário. O que se confirma pela imagem seguinte, durante o trecho "ocupou a cela da prisão", em que vemos um folião vestido com uma roupa listrada de branco e preto, uma alusão ao uniforme de presidiário dos desenhos televisivos infantis, e uma sobreposição inserida no corpo do folião presidiário, por meio de edição de imagens, com o rosto do empresário Eike Batista.

Na sequência, ao ouvirmos a repetição de "Então ocupa/ ocupa sem culpa", a imagem projetada no vídeo é de uma foliã segurando um pandeiro da marca GOPE e, por meio de edição, tem-se inserida uma imagem do ex-presidente Michel Temer. GOPE é uma reconhecida marca de instrumentos de percussão, que tem o nome estampado no tecido do pandeiro. Entretanto, a marca GOPE, neste contexto, é uma alusão ao substantivo masculino "golpe". Ao inserir a foto de Temer, abaixo de "GOPE", remete-se ao discurso corrente de que o *impeachment* da presidenta Dilma, de quem Temer era o vice, foi um golpe de estado, tendo como um de seus principais articuladores o próprio Temer, em virtude de seu interesse em assumir a Presidência. Impresso o nome no tecido do pandeiro, há a implicitude de que "GOPE" vira "GOLPE". O discurso corrente entre ter sido um golpe de estado ou um *impeachment* legítimo em virtude da responsabilidade fiscal com o orçamento público, é um embate recorrente entre os "liberais" e os "socialistas". Outrossim, não podemos deixar de mencionar que o ato de ocupar as ruas também é um ato político, seja em manifestações de cunho social, como o Carnaval, ou político, como os movimentos contrários e a favor do PT, a partir de junho de 2013, conhecidos como movimento do "Vem pra rua". Vem pra rua = ocupa a rua.

Por fim, o trecho "Então ocupa, ocupa sem culpa", é um convite aos foliões, à população, para que ocupe (as ruas) sem culpa, ou seja, manifestem suas insatisfações com o poder público de maneira legítima e catártica. E também é possível interpretar como "o cu p'a sem culpa", ou seja, mandar "tomar no cu" e promover a libertinagem, sem se sentir culpado, de forma libertadora.

4.6 Espetista

Espetista⁴⁴

Eu tinha uma peixaria
 Passei pra frente meu caçula assumiu
 Mas a crise apareceu um belo dia
 O coitadinho quase que faliu
 Mas veja como o mundo gira
 Ele conseguiu se ajeitar
 Largou tilápia, robalo, lula, traíra
 Abriu um espetinho em BH
 Cansou de lula, mas tá na pista, o meu caçula é espetista
 Virou moda, muita gente aderiu, é a capital do espetinho no Brasil
 Não quero lula, traíra nem pintado,
 Sou espetista também mudei de lado
 Cansou de lula, mas tá na pista, o meu caçula é espetista
 Virou moda, muita gente aderiu, é a capital do espetinho no Brasil
 Não quero lula, traíra nem pintado,
 Sou espetista também mudei de lado

Para a análise dessa marchinha vamos nos ater à letra e à oralidade. Assim como as letras já apresentadas, a marchinha "Espetista" faz alusão ao cenário político brasileiro. Composta para o Carnaval de 2017, a letra retoma eventos relativos ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva. Em um primeiro plano, a marchinha conta a história de um empresário que muda de ramo, abrindo mão de uma peixaria e investindo no negócio de churrasco. Entretanto, pelas alusões que a letra explora, podemos relacioná-la ao cenário político nacional que começa a se descortinar em junho de 2013. Naquela época, houve diversos protestos populares por todo o país contrários ao aumento da tarifa no transporte público, e que, ao longo dos dias, foram se transformando em manifestações contrárias ao governo da

⁴⁴ Marchinha "Espetista", de Caio do Cavaco, Pedro Oliveira e Thiago Dibeto. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FahDdg_r_2g Acesso em: 9 ago. 2020.

então presidenta Dilma Rousseff. Com as aglomerações populares tomando corpo, viam-se os manifestantes construindo uma identidade de grupo e não era raro o depoimento de eleitores que apoiavam o governo petista e que passaram a se manifestar contra ele. Os "ex-petistas" tinham como um discurso corrente o fato de terem tido os "olhos abertos" para as acusações de corrupção no governo do PT. É sobre esse público, o dos "ex-petistas", que a marchinha fala.

Assim como na marchinha "Pinto por cima", o aspecto fonético-fonológico será importante para compreender os sentidos presentes na letra de "Espetista". Começaremos a análise por esse vocábulo. Quando recorremos à música cantada "ex-petista" e "espetista" têm uma similaridade sonora, em virtude do fonema /s/. Freud (1980), classificaria o chiste proveniente da aproximação entre esses termos como uma mesma palavra usada de duas maneiras, como um todo e também segmentada. "Espetista", então, seria um caso que se aproxima dos chistes analisados por Freud, e classificados como chistes fônicos, cujo meio da produção de sentido é sonoro⁴⁵. Nesta técnica, uma mesma palavra pode ser usada de duas maneiras, uma vez como um todo (espetista) e outra segmentada (ex-petista) atribuindo-se, assim, um novo sentido. Mas o espetista da música só pode ser visto com humor se entendemos que não estamos falando de um empresário que trabalha no ramo de churrasco – "espetista" seria usado para designar aquele que trabalha com "espetos", a saber, espetos de churrasco – e sim de um antigo apoiador do Partido dos Trabalhadores (PT) e, portanto, um "ex-petista". A mudança de mundo de uma peixaria para a política produz o que Saliba (2002) chama de *solavanco mental*. Que

resulta da passagem de um sistema de referência para outro – sistemas coerentes em si mesmos, mas mutuamente incompatíveis. Trocadilho, ação real, lapso voluntário ou involuntário, e até incoerências e absurdos – em quaisquer casos, para rir é preciso perceber uma intenção que restitui uma certa lógica a este absurdo. (SALIBA, 2002, p. 98).

Assim, é possível unir dois mundos pelo material verbal (FREUD, 1980). O que faz com que entendamos que a marchinha trata de um ex-apoiador do Partido dos Trabalhadores, um ex-petista, é o uso do implícito codificado, sobre o qual já tratamos e que, segundo Charaudeau (2009, p. 60), "coloca os participantes de uma

⁴⁵ Conforme os exemplos do chiste "Rousseau/Roux sot" e "Bonaparte/ Buona parte". (FREUD, 1980).

comunicação em um mesmo terreno de convivência discursiva", e permite que ambos compreendam o discurso com a interpretação que a marchinha pretende, a partir da implicitude que o ato enunciativo evoca. A marchinha fará alusões ao cenário político e a um "ex-petista" ao longo de toda a letra. Primeiramente, o personagem da música, o "caçula", "largou tilápia, robalo, lula, traíra" para ser espetista. Uma das interpretações possíveis ao "largar" "tilápia, robalo, lula, traíra" é mudar do contexto de uma peixaria para fazer referência ao ex-presidente Lula. A ordem em que os peixes são citados produz o sentido de que, em vez de entre "lula" e "traíra" ter uma vírgula como separação de uma sequência, referir-se ao ex-presidente ser um "traidor", (ou seja, "lula, traíra"), "Lula", o ex-presidente, ser adjetivado como um traidor – daqueles que acreditaram nele como um bom governante (e, por isso, o personagem da música ser, então, um espetista/ex-petista). Isso porque "traíra" é o nome de um peixe de água doce, e também uma gíria para alguém que é considerado um traidor. O trecho "não quero lula traíra nem pintado" funciona com o mesmo princípio de supressão da vírgula para termos o sentido mais profundo da letra, o sentido político. Em vez de se referir a uma sequência de peixes, há também o sentido em que o ex-petista "não quer o Lula, traíra [traidor], nem pintado", recorrendo, mais uma vez, ao idiomatismo. "Não querer (ver) nem pintado" alguém ou alguma coisa significa não querer algo de forma alguma, de maneira nenhuma. Não significa que "a coisa" estará necessariamente pintada. Assim "Não quero lula, traíra nem pintado" não fala sobre os tipos de peixe, e sim que o espetista/ex-petista não quer saber do ex-presidente Lula, aquele que ele considera um traidor, nem pintado/ de jeito nenhum. Nesse sentido, o personagem da música, que é um "espetista", trabalha com espetos, e não está mais atuando ao lado dos peixes e moluscos. Ele "mudou de lado".

Além disso, o enunciador fala em primeira pessoa "não quero"/ "sou espetista" / "mudei de lado". Se na maior parte da música o enunciador fala sobre o filho espetista, neste trecho ele se inclui "sou espetista *também* mudei de lado", e a ênfase à conjunção *também* na melodia permite a interpretação de que ele "tinha uma peixaria" e agora é espetista assim como seu filho ou que ele não é mais um apoiador do PT, tornando-se um ex-petista, tendo "mudado de lado". Na mesma direção de análise dos nomes dos peixes e o cenário político, é possível analisar o uso do "robalo", um peixe de água doce e salgada. "Robalo", neste caso, também funciona como um chiste de condensação, com leve modificação (FREUD, 1980) ao

verbo roubar, conjugado na primeira pessoa do singular "roubá-lo", a partir da síncope do fonema /u/, característica do falar mineiro (a marchinha tem como cenário a capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, ou BH).

Por fim, no trecho "cansou de lula, mas tá na pista, o meu caçula é espetista", a música retoma o fato de o "espetista" ter se cansado de trabalhar com frutos do mar, mas ainda atuar no ramo alimentício. Entretanto, se fizermos a análise da letra a partir do mundo da política, o ex-petista/espetista não quer mais saber a respeito da política empreendida pelo ex-presidente Lula, ou seja, ele se "cansou de Lula", mas se interessa por política e, por paráfrase, tendo passado a aderir ao viés "anti-petista". Seguindo a análise, com o trecho "virou moda, muita gente aderiu é a capital do espetinho no Brasil", a letra da música alude ao fato de que muitas pessoas também deixaram de ser petistas, tornando-se "ex-petistas", corroborado pela expressão "virou moda", que significa que muitas pessoas estão aderindo a um mesmo padrão, incluindo o sujeito enunciador da música, o que se vê no trecho "sou espetista, também mudei de lado".

4.7 É Cana

É Cana⁴⁶

Vem da roça, uma notícia boa
 A safra foi legal, tá dando cana à toa
 E quem diz o contrário
 Eu acho que se engana
 O país do futebol
 Agora é o país da cana
 É cana pra lá
 É cana pra cá
 A cana tá na moda
 Mas é bom não encanar
 Tem gente poderosa, com fama de bacana
 Que vai perder a pose

⁴⁶ Marchinha composta por Thiago de Souza e Daniel Battistoni. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7fCC1Lc-G9c&ab_channel=OsMarcheiroseaPol%C3%ADticaemS%C3%A11tiras. Acesso em: 29 nov. 2020.

Quando entrar em cana

Se vimos falando das semioses para a interpretação das marchinhas aqui analisadas, o caso da "É Cana" se destaca por necessitar, com maior apelo, do suporte imagético para a construção do sentido implícito. Isso se dá porque o material linguístico que a marchinha explora é compreensível sem o uso das imagens do vídeo, entretanto, ao associar a imagem à letra, é possível conseguir maior profundidade em relação ao sentido do enunciado.

A letra da música fala sobre uma boa safra na colheita de cana-de-açúcar, também conhecida somente como "cana". Mas percebemos a mudança do mundo da agricultura para da política quando chegamos no trecho "tem gente poderosa/ com fama de bacana/ que vai perder a pose/ quando entrar em cana". Isso acontece porque o substantivo "cana", que serve para designar um gênero de planta da família das canáceas, também é um sinônimo para "prisão", "cadeia", ou "situação difícil". (HOUAISS, 2020).

Ao analisarmos a técnica utilizada para a produção de sentido de humor, "cana" se encaixa no "duplo sentido com jogo de palavras", conforme já descrevemos na análise da marchinha "Pinto por cima", em que não se modifica nem segmenta as palavras, mas sim, em virtude das circunstâncias, elas podem expressar significados diferentes (FREUD, 1980). O humor reside, neste caso, na modificação do sentido de colheita de cana para a prisão de pessoas envolvidas em casos de corrupção, em sua maioria, políticos, como podemos ver nas imagens do vídeo.

Nesta marchinha, a análise do material linguístico será a partir de uma sequência que se compreende descobrindo com qual técnica o humor foi produzido, e se estende também à aliteração presente em "a *cana* tá na moda/ mas é bom não *encanar*/ tem gente poderosa/ com fama de *bacana*/ que vai perder a pose/ quando entrar em *cana*". O uso da aliteração funciona como um reforço à palavra de destaque "cana". O recurso do reforço também aparecerá na anáfora "É cana pra lá/ É cana pra cá", que permite a interpretação de uma série de prisões estarem sendo feitas em virtude da boa "safra". A "safra", por sua vez, que designa um período de colheita no mundo da agricultura, neste caso, evoca o sentido figurado de um trabalho exaustivo, mas com resultados, com bons "frutos". Na marchinha, esses "frutos" da "safra" foram as "canas"/prisões de pessoas importantes da política

nacional. A boa "safra" de prisões é explicitada pela imagem de diversas pessoas sendo conduzidas à prisão aparecendo no vídeo. São políticos, diretores de estatais, empresários e publicitários envolvidos em campanhas políticas. O que todos esses personagens têm em comum é o fato de serem investigados pelo Ministério Público Federal, em sua maioria, na operação conhecida como "Lava-jato", uma das mais extensas, complexas e controversas operações empreendidas pelo órgão.

Para melhor compreensão do contexto que a marchinha evoca, faremos aqui uma pequena e necessária digressão sobre a Lava-jato. Essa operação começou em março de 2014 e tinha como objetivo investigar uma rede de postos de combustíveis e lava-jatos em Brasília com a suspeita de envolvimento em movimentação de recursos ilícitos. Segundo o Ministério Público Federal (2020), a princípio, foram identificadas quatro organizações criminosas lideradas por doleiros, mas, no decorrer das investigações, descobriu-se uma ligação entre essas organizações e casos de corrupção envolvendo a alta diretoria da Petrobras. Esses casos ficaram conhecidos como "Petrolão" e, segundo o Ministério Público Federal

nesse esquema, grandes empreiteiras organizadas em cartel pagavam propina para altos executivos da estatal e outros agentes públicos. O valor da propina variava de 1% a 5% do montante total de contratos bilionários superfaturados. Esse suborno era distribuído por meio de operadores financeiros do esquema, incluindo doleiros investigados na primeira etapa. (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2020).

A operação já cumpriu mais de mil mandados de busca e apreensão, está em curso até a data da escrita deste trabalho e seus desdobramentos levaram à prisão diversas autoridades públicas.

O sentido de uma boa "safra" de prisões é corroborado também pelo contexto "tá dando cana à toa". A locução "dar à toa" empregada na marchinha significa que não é preciso muito esforço para que a "cana" cresça, brote. Além da facilidade de desenvolvimento da "cana", a locução também é associada à quantidade, ao grande volume. Mas "dando cana à toa" também pode ser interpretada como uma hipérbole para a profusão de prisões, principalmente aquelas que são em virtude das investigações da Lava-jato. Nesse sentido, de uma relação com prisões da operação do Ministério Público Federal, "dar cana à toa" significa dizer que não é preciso uma boa argumentação jurídica para que o suspeito seja preso, visto que uma das interpretações da locução "à toa" é "sem razão ou

fundamento." (HOUAISS, 2020). No vídeo, são 21 imagens de personagens envolvidos com política e com suposta corrupção sendo conduzidos à prisão, algemados ou não. Há também aqueles que foram ou estão presos, embora as imagens do vídeo não os identifiquem em tal circunstância, como é o caso do empresário Marcelo Odebrecht, e há, ainda, uma alusão à prisão com uma imagem do ex-presidente Lula atrás de uma grade, já que, na imagem, ele não está preso (e quando esteve não ficou em cela gradeada, e sim em uma sala especial, por ser ex-presidente, na sede da Polícia Federal, em Curitiba). Essa alusão à prisão de Lula se sustenta pelo uso do elemento "grade", um índice semiótico para "prisão", ou seja, estar "atrás das grades", como Lula na imagem, significa "estar preso".

A Lava-jato também está presente no início da marchinha em virtude da alusão a um personagem que compõe a equipe da operação, talvez seu personagem mais notório, o então juiz federal Sérgio Moro. Moro é um dos principais articuladores do processo da Lava-jato, visto que foi a partir de sua decisão judicial que houve o início do procedimento de investigação. Na marchinha, a alusão ao juiz aparece no trecho "Vem da roça", que pode estar associado a seu sotaque acaipirado, do interior do Paraná, visto que o juiz é natural de Maringá. Se o vídeo começa com um pé de cana-de-açúcar, típico das lavouras do interior, do roçado, da "roça", a imagem que se segue muda do mundo do campo para o da política. Isso porque a imagem que aparece no vídeo confirma a hipótese da relação com o então juiz, pois, ao mesmo tempo em que é possível ouvir "vem da roça", o que vemos é uma transição da foto de um pé de cana para a foto de Moro. Ainda defendendo a alusão a Moro, o trecho "uma notícia boa" deve-se à alta popularidade do então magistrado, que, no início das investigações da operação, recebia apoio de grande parte da população brasileira. Como consequência de sua visibilidade, forte aceitação da opinião pública e envolvimento com o cenário político (o que contraria o Código de Ética da Magistratura, que preconiza a imparcialidade do magistrado), Moro pediu exoneração do cargo público e, em 2018, assumiu o Ministério da Justiça no governo Bolsonaro, do qual não faz mais parte.

Há de se destacar também que, por outro lado, divergente daqueles que apoiam as decisões jurídicas de Moro, há também uma alusão ao caráter pouco claro das sentenças do então juiz. Moro é acusado de "dar cana à toa", ou seja, mandar prender com "convicção", mas sem as evidências que são necessárias no rito processual.

Continuando a análise ainda no campo político, os trechos "o país do futebol/ agora é o país da cana" retoma um discurso corrente a respeito do Brasil. Apesar de o país se destacar pelo grande volume de produção da cana-de-açúcar, na marchinha, o que se destaca ao dizer que "agora é o país da cana" não é seu comércio, mas sim a alusão às prisões de políticos". E, ainda, chamar o país de "país do futebol" é uma metáfora para dizer que no Brasil nada é levado a sério. Ser o "país do futebol" é uma referência ao bom desempenho dos jogadores brasileiros em campeonatos mundiais de futebol, mas, por extensão, significa dizer que, enquanto há no país problemas sociais gravíssimos, corrupção, economia frágil e limitações de desenvolvimento, o que supostamente interessa à população é o bom desempenho dos seus jogadores em campo.

Após analisarmos grupo a grupo de trechos, se tomarmos como um grupo coeso de sentido um trecho maior, "vem da roça/ uma notícia boa/ a safra foi legal/ tá dando cana à toa/ e quem diz o contrário/ eu acho que se engana/ o país do futebol/ agora é o país da cana", o que temos é uma maior evidência da mudança de campos de discurso da agricultura para o campo da política. Isso porque a música começa abordando o campo da agricultura, com uma boa safra de cana, entretanto, somos pegos pelo *solavanco mental* de que não estamos no campo da agricultura, mas sim da política, quando ouvimos que "tá dando cana à toa" porque o "país do futebol/ agora é o país da cana", ou seja, o país que nada levava a sério, agora vê uma profusão de prisões em virtude de supostos atos de corrupção, e "se engana quem diz o contrário", quem não acredita que agora o Brasil levará a sério investigações de atos ilícitos com o erário, visto que essas prisões chegaram a altos cargos da política e da economia nacional. Essa hipótese pode ser comprovada pelo uso do advérbio de tempo "agora" para ligar as duas sentenças: "o país do futebol" *agora* é "o país da cana". Ou seja, o país que, até então, era conhecido, se destacava, tinha em sua rotina o futebol, agora tem como temática em voga a quantidade de prisões, já que "é cana pra lá/ é cana pra cá", "tá dando cana à toa", e "a cana tá na moda". Assim, o advérbio *agora* funciona como uma oposição entre futebol e política.

O reforço da ligação entre futebol e política aparece no vídeo. No momento em que ouvimos "o país do futebol", as imagens que vemos são da ex-presidenta Dilma segurando a camisa de um time, com seu nome nas costas, seguida por uma imagem do peessedebista José Serra em um movimento de chute

(mas o que vemos é seu sapato saindo do pé nesse pretense chute), em um campo de várzea, e, por fim, o ex-presidente Lula, jogando futebol, quando ouvimos "agora é o país da cana". Ao vermos Serra e seu chute frustrado com a saída do sapato do pé⁴⁷, ao mesmo tempo em que ouvimos longamente a palavra "futebol", funciona como uma zombaria à falta de habilidade do político com questões "populares", ou seja, uma tentativa eleitoreira do político em jogar futebol, principalmente em um campo de várzea, tipicamente um campo de futebol improvisado, comum nas periferias das cidades. O PSDB, partido de Serra, é largamente reconhecido por ser um partido de elite, conforme vimos nas marchinhas anteriores, "Pinto por cima" e "O baile do Pó Royal", em que são abordados João Dória e Aécio Neves, também peessedebistas. Já a imagem do ex-presidente Lula associado ao trecho "agora é o país da cana", pode ser interpretada como o petista sendo um dos políticos que compõem o rol dos afetados pelas prisões/cana. Ou seja, se Lula fazia parte de esquemas de corrupção, por não levar a sério a política e o erário, o "país do futebol" transformou-se para ele, a partir do momento em que foi preso, em "agora é o país da cana". A imagem, somada à música, é uma alegoria do encarceramento do ex-presidente.

Prosseguindo nas análises, para compreendermos os sentidos implícitos do trecho "gente poderosa/ com fama de bacana/ que vai perder a pose/ quando entrar em cana", analisemos as locuções "gente poderosa", "fama de bacana" e "perder a pose". "Gente poderosa" é uma locução que exprime uma classificação àqueles que têm poder ou muito dinheiro. É possível ser "gente poderosa" não só pelo poder que exerce em cargos eletivos, públicos ou de comando, como os políticos e os diretores de estatais que aparecem no vídeo, mas também pelo dinheiro que possui e o que faz com esse dinheiro, como, por exemplo, o caso de Marcelo Odebrecht, empresário preso por compra de decisões políticas em favor de sua empreiteira. Na sequência, a locução "fama de bacana" é interpretada como um qualificador de "gente poderosa". Isso porque "bacana" é definido pelo Houaiss (2020) como um indivíduo que pertence à alta classe da sociedade, uma pessoa rica; assim, "fama de bacana" seria uma referência a essa "gente poderosa". Por fim "perder a pose" é uma locução que significa que alguém que se sente

⁴⁷ A foto foi tirada em 21 de setembro de 2012, durante a campanha do tucano à Prefeitura de São Paulo, no bairro Ermelino Matarazzo, na Zona Leste da capital.

pretensiosamente superior às demais pessoas, perde a empáfia e o ar de superioridade por alguma razão e, neste caso, "quando entrar em cana"/ ser preso.

Mais uma vez, o reforço das imagens que são apresentadas no vídeo da marchinha corrobora o sentido de humor. Um humor discreto, que desperta um leve sorriso, fruto de uma satisfação e prazer (FREUD, 1980). Ao ouvirmos "gente poderosa/ com fama de bacana/ que vai perder a pose/ quando entrar em cana". vemos a publicitária Mônica Moura (presa em virtude de um esquema de corrupção descoberto durante as investigações da operação Lava-jato) em dois momentos. Em uma primeira imagem ela aparece sorridente, e em uma segunda imagem, sequencial, ela aparece séria, "perdendo a pose de bacana". O mesmo recurso, de mostrar imagens dos personagens com expressões de preocupação, surpresa e exaltação, é utilizado ao longo do vídeo. As exceções à preocupação são Sérgio Moro, Dilma Rousseff recebendo a camisa de futebol, Mônica Moura, já analisada acima, e Paulo Maluf, ex-prefeito, ex-governador, ex-deputado federal pelo estado de São Paulo.

A escolha da imagem de Maluf como único envolvido em casos de corrupção que aparece sorridente no vídeo, sem nenhuma outra cena com ele preocupado, está em sua trajetória política. Maluf é reconhecidamente corrupto, e seu sobrenome deu origem ao neologismo "Malufar", que significa roubar. Em 2005, Maluf foi condenado por formação de quadrilha, corrupção, evasão de divisas e lavagem de dinheiro após uma investigação da Polícia Federal que encontrou mais de US\$ 416 milhões em contas no exterior. Preso, o político alegou graves condições de saúde para cumprir a pena em prisão domiciliar e, no dia seguinte, já estava solto, tomando um chope em Campos do Jordão. A imagem de Maluf, sorridente, na piscina, aparece quando ouvimos "a cana tá na moda/ mas é bom não encanar".

Neste trecho, vemos, novamente, o uso múltiplo do mesmo material (FREUD, 1980), para produção do sentido de humor. "Encanar" é um verbo descrito pelo Houaiss (2020) como "pôr na cadeia, encarcerar", mas encanar também significa "preocupar". No caso de Maluf, o que vemos é que "é bom não encanar", ou seja, embora condenado por corrupção, o político está solto, e sorridente, não se encanou/preocupou, pois sabia que não ficaria encanado/encarcerado. "É bom não

encanar", para ele, é oferecer dinheiro para não ser preso⁴⁸. Ou seja, não se preocupa em ser preso e também não adianta prender, pois dará um jeito, lícito ou não, de ser solto. O uso da conjunção adversativa *mas* e do adjetivo *bom* no trecho "*Mas é bom não encanar*" significaria que é *melhor* não encaná-lo, visto que não vai adiantar. Daí a expressão sorridente do político, como dito, o único que não se "encanou" com as investigações de corrupção.

4.8 Deixaste-me à revelia

Deixaste-me à revelia⁴⁹

Você sabia
 Sempre soube do que estava acontecendo
 Nesta história me deixaste à revelia
 E negou nossa história eu não entendo
 Nas minhas costas
 Escolheu uma mulher pra tua vida
 De repente ela era a mais querida
 Qual cão fiel me recolhi à minha dor
 Será que algum dia seu amor foi genuíno
 Se te apeteçam atitudes de menino
 Eu vou-me embora para não te constranger
 Nem dividir seu
 Nem dividir seu
 Nem dividir seu coração
 Ainda me lembro
 Daquela barba e sua voz rouca dizendo
 Na antessala do cafofo em que vivemos
 Que nunca antes na história do país....

⁴⁸ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/maluf-milhao-prisao-eua-nova-york> Acesso em: 5 dez. 2020.

⁴⁹ Marchinha composta por Vitor Velloso e Alexandre Horta. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4cZOeSIUFec&ab_channel=OrquestraRoyal. Acesso em 23 nov. 2020.

Alguém fez tantas coisas pelos nossos companheiros

Eu ia às compras, eu cuidava do dinheiro

Me abandonaste e sem mesada eu sigo só....

Será que algum dia seu amor foi genuíno

Se te apeteçam atitudes de menino

Eu vou-me embora para não te constranger

Nem dividir seu

Nem dividir seu

Nem dividir seu coração

A marchinha ora analisada, datada de 2014, faz referência ao caso de corrupção conhecido como "mensalão", que veio a público entre 2004 e 2005, e gerou uma crise política no governo do então presidente Lula. Alegando não saber de nada e se sentir traído, o presidente deu uma declaração pública, na Granja do Torto, em 12 de agosto de 2005, na qual pedia desculpas pelos casos de corrupção descobertos.

Assim, com a temática de traição, a marchinha "Deixaste-me à revelia" evoca um caso de traição conjugal, mas que também retoma o contexto político a partir da fala do ex-presidente. Conforme explica Vitor Velloso (informação verbal)⁵⁰, um dos autores da letra, "durante as eleições ficou em voga aquela fala do Lula de que 'não sabia de nada' do mensalão e o Dirceu foi preso, pagou o pato sozinho. Fizemos uma letra de duplo sentido, que podia ser uma história de separação ou um relato do Dirceu."

Diferentemente dos demais materiais que vimos analisando, esta música é cantada por uma voz feminina, como sendo o relato de uma separação de um casal do ponto de vista da mulher. Entretanto, quando a analisamos como um discurso implícito, que evoca o mundo da política, temos o cenário do caso do mensalão, o qual mencionamos e, embora a música utilize a voz feminina, a história é supostamente contada por José Dirceu, conforme informa o autor, e veremos o funcionamento abaixo.

Diante das denúncias de corrupção que movimentaram o governo federal em 2005, o ex-presidente Lula sempre alegou, em todas as entrevistas, que não sabia do que estava acontecendo. Disse que foi pego de surpresa e, segundo o

⁵⁰ Informação verbal concedida à autora, em 23 de novembro de 2020, por meio do aplicativo de mensagens Whatsapp.

então deputado federal Roberto Jefferson, delator de todo o esquema, foi ele quem alertou Lula sobre o que vinha acontecendo. Em uma entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em 6 de junho de 2005⁵¹, Jefferson explicou que o esquema de corrupção vinha sendo articulado pelo tesoureiro do PT, Delúbio Soares, e que consistia no pagamento mensal de R\$ 30 mil a parlamentares, por meio de agências de publicidade mineiras, para que votassem de acordo com os interesses do governo. O deputado disse ainda que Lula demonstrou surpresa e que chorou ao saber do esquema de corrupção, tendo se sentido traído por sua equipe de confiança. O caso ficou conhecido como "escândalo do mensalão", e envolvia políticos, ocupantes de cargos estratégicos em estatais e em empresas e o principal desafeto político de Jefferson, José Dirceu, então ministro da Casa Civil.

O "mensalão" derrubou diversos políticos, dentre eles Dirceu, e gerou uma crise que se estendeu até o fim do mandato do presidente. Lula, em todas as ocasiões em que foi interpelado a respeito do mensalão, alegou desconhecê-lo e, como vimos acima, pediu desculpas aos brasileiros em virtude do escândalo. Caindo Dirceu, a então ministra de Minas e Energia, Dilma Rousseff, assumiu a Casa Civil. Em 2010, Dilma foi eleita presidenta do país.

A partir do contexto ora apresentado, a marchinha "Deixaste-me à revelia" será analisada a partir da letra e do vídeo de divulgação da música no canal da Orquestra Royal no Youtube. O vídeo da música começa com uma imagem do mapa do Brasil destacando o nome "Papuda", uma referência ao Complexo Penitenciário da Papuda, em São Sebastião, no Distrito Federal, e para onde foram levados alguns políticos presos condenados por crime de corrupção em casos como o "mensalão". No vídeo, podemos ouvir um *background* com um fecho de correr ao mesmo tempo em que a imagem se aproxima, em um movimento de *zoom in*⁵². Por meio de fusão, a tela fica preta e é escrito, em letras cursivas similares às utilizadas em convites de casamento, o nome da música "Deixaste-me à revelia (você sabia)". Novamente é possível ouvir o barulho do fecho e, por meio de um corte seco, a imagem projetada é de uma mala, vermelha (lembramos, vermelho é a cor do logo do PT), com as mãos de uma mulher, que suspira. Em seguida, ouve-se uma porta se fechando e só então tem início a melodia da música.

⁵¹ Matéria disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0606200502.htm>. Acesso em: 23 nov. 2020.

⁵² *Zoom in* é um movimento de câmera em que, por meio da aproximação da lente da câmera é possível dar destaque a um objeto no enquadramento da cena.

Para darmos início à análise da marchinha, faremos uma incursão pela representação das imagens que o vídeo mostra logo no início. Para tal, é necessária uma análise das pinturas que veremos no vídeo e sobre as quais passaremos a discorrer, brevemente. A partir do momento em que a melodia começa, a imagem que vemos é expandida por meio de um *zoom out*⁵³ em um enquadramento que vai de um primeiríssimo plano a um plano aberto. Enquanto o plano vai se abrindo a imagem que se vê é a sobreposição de duas telas, a saber, *Arlequin et Pierrot*, de André Derain, e *Cenários I*, de Olivar Cunha. A obra de Cunha mistura elementos amazônicos à arquitetura de Brasília (Figura 1). O prédio do Congresso Nacional é decorado com elementos indígenas, é inserido o monumento do Marco Zero do Equador, situado em Macapá, única capital brasileira dividida pela Linha do Equador, e a grama do Congresso representa a pele da onça pintada, maior felino amazônico⁵⁴.

Figura 1 – *Cenários I*, de Olivar Cunha



Fonte: Olivar Cunha (2020).

⁵³ *Zoom out* é um movimento inverso ao *zoom in*. Neste movimento, por meio do afastamento da lente, deixa-se de dar destaque a um objeto no enquadramento da cena e passa a enquadrar também o entorno.

⁵⁴ Informações obtidas no site oficial do artista plástico. Disponível em: <http://olivarcunhaarte.blogspot.com/> Acesso em: 26 nov. 2020.

Já a obra de Derain, *Arlequin et Pierrot* (Figura 2), representa dois personagens da *commedia dell'arte* italiana. Pierrot, um dos personagens do grupo dos servos, é caracterizado como ingênuo, servil, gentil e obediente. Arlequin, por sua vez, é o contrário de Pierrot. Sagaz, esquiva-se de trabalhar, envolve-se em confusões e pequenas traquinagens. Na obra, ambos são retratados de forma melancólica, com olhos que não se cruzam, "em uma dança sem fim, como marionete." (MUSÉE DE L'ORANGERIE, 2020, tradução nossa).

Figura 2 – Arlequin et Pierrot, de André Derain



Fonte: Musée de L'Orangerie (2020).

A escolha por essas obras e a sobreposição foi feita pelo autor da música, Vitor Velloso, como ele explica, nesta longa, mas necessária, citação

quando escolhi esta obra [Cenários I] a ideia era refletir essa mistura de público e privado, pessoal e institucional, que estava refletida naquela situação do Lula com o Dirceu e que também é a

manifestação mais fiel possível de Brasília e do Brasil como um todo...da nossa própria cultura. No primeiro plano, eu usei os personagens da pintura *Arlequin et Pierrot*, do francês André Derain. A ideia era representar os personagens da música como Pierrot e Arlequim, já que ela brinca com essa história de amor não correspondido. No entanto, eu inverti, espelhei a posição dos personagens. Para que eles estivessem orientados e inclinados para a direita de quem os vê, que é a esquerda deles. A ideia aqui foi sugerir que eles estão convictamente inclinados para a esquerda, mas pra quem vê, parece ser direita. Além disso eu pintei os trajes do Pierrot de vermelho PT. (informação verbal)⁵⁵.

O resultado da sobreposição realizada pelo autor da marchinha para a produção de sentido na interpretação da música está demonstrado na Figura 3, que se segue.

Figura 3 – Sobreposição das obras de Cunha e Derain



Fonte: *Print* de tela do vídeo da marchinha (2020).

⁵⁵ Informação verbal fornecida por Vitor Velloso, autor da música e do vídeo, à autora, em 21 nov. 2020, por meio do aplicativo de mensagem Whatsapp.

Passemos, então, à análise da letra da música. Diferentemente do que vimos analisando como material linguístico, a marchinha "Deixaste-me à revelia" não faz tanto uso de técnicas chistosas como recurso para o sentido humorístico. O que se destaca nessa marchinha é o uso da técnica do deslocamento e da alusão. Freud (1980, p. 68) define o deslocamento como "o desvio no curso do pensamento, no deslocamento da ênfase psíquica para outro tópico que não o da abertura." Nessa técnica o humor aparece não pela manipulação do material linguístico, mas pelo desvio do pensamento. Já a técnica da alusão funciona por meio da dedução. Segundo Freud (1980), em toda alusão há algo omitido, e o processo dedutivo oriundo dessa omissão leva à alusão. Assim, em nosso exemplo, é preciso interpretar o sentido implícito, a alusão ao mundo da política, e não da separação de um casal, para que o humor apareça.

Conforme mencionamos anteriormente, a letra da marchinha é uma alusão ao ministro José Dirceu e seu suposto envolvimento no caso do "mensalão". Se analisarmos a música tendo Dirceu como primeira pessoa, o sentido implícito é que o ex-presidente Lula sabia dos casos de corrupção e era conivente, conforme podemos ver em "Você sabia/ Sempre soube do que estava acontecendo". A inferência ao ex-presidente aparece nos trechos "daquela barba e sua voz rouca dizendo", "que nunca antes na história do país" e "Alguém fez tantas coisas pelos nossos companheiros". Isso porque os trechos exploram características físicas de Lula (a voz enrouquecida e a barba usada por ele), bem como frases e termos frequentemente utilizados pelo então presidente. Lula é conhecido por se dirigir aos brasileiros como "companheiros e companheiras", desde a época em que era líder sindical na região do ABCD Paulista, na década de 1970. Depois de ter tomado posse, o presidente seguiu referindo-se assim aos brasileiros em seus pronunciamentos oficiais. Além disso, Lula repetiu, em diversas ocasiões, o enunciado "nunca antes na história desse país" como forma de autopromoção para demonstrar os feitos de seu governo.

A letra também explora o envolvimento de Dirceu com o "mensalão" nos trechos "Eu ia às compras, eu cuidava do dinheiro/ Me abandonaste sem mesada, eu sigo só...". Em "eu cuidava do dinheiro", o que se tem de implicitude diz respeito à atividade de Dirceu em operar esquemas de corrupção como se fosse um "orçamento familiar" sob sua responsabilidade, e esse "orçamento familiar" envolveria a "família" Dirceu + Lula. Já em "me abandonaste e sem mesada" o que

vemos é uma alusão à corrupção. O substantivo "mesada" é uma gíria para um dinheiro pago mensalmente pelos pais aos filhos ou pelo marido à esposa que não possui um trabalho (conforme o sentido explícito da letra na marchinha analisada), entretanto, destaca-se o uso de "mesada" em analogia ao "mensalão". Como dissemos anteriormente, o nome "mensalão" foi utilizado por Jefferson em entrevista à Folha em 6 de junho de 2005. O título da matéria era "Jefferson denuncia *mesada* paga pelo tesoureiro do PT", e, ao longo da matéria, destaca-se o seguinte trecho "...o presidente do PTB disse que na base das dificuldades que o governo enfrenta no Congresso estão problemas com o chamado 'mensalão', uma *mesada* de R\$30 mil que seria distribuída a congressistas aliados pelo tesoureiro do PT, Delúbio Soares" (FOLHA DE S. PAULO, 2005). Perdendo o cargo de ministro da Casa Civil ("me abandonaste" e "eu vou-me embora para não te constranger"), Dirceu também perderia sua "mesada"/mensalão ("e sem mesada, sigo só"). Ainda em "e sem mesada, sigo só", podemos apreender que sendo destituído do cargo de ministro, envolvido em corrupção, Dirceu viu-se abandonado pela alta cúpula do PT, "seguindo só".

A relação entre Lula e Dirceu também aparece nos trechos "Negou nossa história", "Escolheu uma mulher pra tua vida/ de repente ela era a mais querida". Nessas ocorrências, a letra alude à substituição de Dirceu por Dilma Rousseff, então ministra de Minas e Energia, quando o nome de Dirceu foi envolvido no caso de corrupção do "mensalão". O que se sabe, na sequência, é que Dilma seria o nome mais cotado para substituir Lula na Presidência, tendo seu apoio para candidatar-se à eleição de 2010. Um aspecto a ser destacado na análise da letra diz respeito ao sentimento de mágoa que Dirceu revelou em diversas ocasiões em relação à reação de Lula sobre seu suposto envolvimento com o "mensalão" e sua saída do governo⁵⁶ e que ele cita em seu livro de memórias, lançado em novembro em 2018. Dirceu nunca atribuiu responsabilidade ou envolvimento de Lula com o mensalão, permanecendo-se fiel ao petista. Tanto a possível mágoa quanto a lealdade de Dirceu ao ex-presidente são retomadas nos trechos "nesta história me deixaste à revelia", "qual cão fiel me recolhi à minha dor", "será, que algum dia seu amor foi genuíno" e em "eu vou-me embora para não te constranger/ Nem dividir seu coração".

⁵⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/dirceu-usa-memorias-para-fazer-acerto-de-contas-com-lula-e-o-pt.shtml>. Acesso em: 27 nov. 2020.

O que se destaca no trecho "nem dividir seu coração" é o uso da locução "dividir seu coração", que significa ter uma decepção amorosa, como uma técnica de produção de humor a partir de uma abordagem fonético-fonológica, da divisão das palavras por meio de segmentação, já tratada anteriormente com outra abordagem. Neste caso, o humor aparece em virtude da segmentação de palavras, utilizando o mesmo nome duas vezes⁵⁷, como um todo e segmentado em sílabas separadas, que, assim, atribuem outro sentido (FREUD, 1980). Portanto, "dividir seu" também pode ser interpretado como "dividirseu", sendo *dirseu* fonético-fonologicamente similar a *Dirceu*, em virtude do fonema /s/.

Retomando o que já tratamos anteriormente sobre a omissão ou não responsabilização de Lula no caso do "mensalão" e a eventual mágoa de Dirceu sobre sentir-se desamparado pelo ex-presidente na ocasião da divulgação do caso, a letra menciona esse fato em "se te apetece atitudes de menino". A locução "atitude de menino" é usada para expressar imaturidade de um homem adulto ao não assumir responsabilidades pelos próprios atos. Nesse sentido, ao utilizar essa locução na letra, é possível analisá-la como uma alusão ao sentimento de mágoa e desamparo de Dirceu em relação a Lula, por ele não estar ao seu lado em um momento crucial de sua carreira política. Não podemos deixar de mencionar também que a música é cantada como primeira pessoa em voz ativa de Dirceu, como já dissemos, e alude, de forma passiva, ao ex-presidente Lula, o que reforça sua posição de "passividade" no caso do "mensalão".

Outro personagem da política nacional que aparece na marchinha é José Genoino, ex-deputado federal e ex-presidente do PT. Em "será, que algum dia seu amor foi genuíno", a menção ao ex-deputado acontece pela similaridade fonética entre o adjetivo "genuíno" e o sobrenome do ex-deputado ("Genoino"). Genoino também é um dos envolvidos no esquema do "mensalão". À época da divulgação do caso, Genoino era presidente do PT, e renunciou ao cargo logo que seu nome foi associado ao esquema de corrupção. O ex-deputado sempre negou seu envolvimento no caso e disse, em depoimento à Justiça Federal em 17 de dezembro de 2007, que seu nome esteve relacionado pelo cargo que ocupava e não em

⁵⁷ Não é preciso que o primeiro nome apareça explícita ou textualmente na primeira menção. Basta que ele esteja no contexto, conforme os exemplos demonstrados por Freud (1980, p. 46), em que retoma o chiste do 'non tutti, ma buona parte', 'Antik? Oh, nee' e 'o na, nie'. Em nossa análise, não é preciso que o termo *Dirceu* tenha aparecido textualmente na letra da marchinha, mas sim faça parte do contexto.

virtude de sua ação. Em 4 de março de 2015, o Superior Tribunal Federal extinguiu sua pena, com base no indulto de Natal concedido pela então presidenta Dilma Rousseff, que previa perdão aos condenados com um quarto da pena já cumprida, que restassem até oito anos de pena e que a cumpriam em regime aberto ou prisão domiciliar.

Por fim, é necessário retornar às imagens mostradas no vídeo da música para analisarmos o próximo material da letra. Conforme mencionado anteriormente, o vídeo utiliza o recurso de *zoom out* para construir o cenário no qual se passa a marchinha. O vídeo começa em um plano detalhe de um quadro, que se abre para, então, vemos que ele está pendurado em uma sala. A sala em questão é a sala de reunião do Palácio do Planalto, e o quadro que vimos desde o início foi inserido por meio de edição no ambiente. Ao mesmo tempo que vemos o ambiente ouvimos o trecho "na antessala do cafofo em que vivemos". Segundo o dicionário Houaiss (2020), "cafofo" é um substantivo de origem africana, que remonta o tempo da escravidão no Brasil. "Cafofo" eram os lugares onde ficavam os escravizados ao desembarcarem no país e antes de serem comercializados. Por analogia, "cafofo" é uma gíria para "lugar onde se mora", "casa", "moradia", mas com características de simplicidade. Na marchinha, "cafofo" aparece quando vemos uma sala do Palácio do Planalto, o que caracterizaria uma antítese, visto que não há, necessariamente, simplicidade na sede do Executivo Federal. Outro aspecto a se destacar é o fato de que "cafofo" remete à "moradia" e o Palácio do Planalto não é a residência oficial do presidente, mas sim o local onde ele trabalha. Ao associar "cafofo"/moradia, um espaço privado, com a imagem do Palácio do Planalto, espaço de trabalho, público, do presidente, o vídeo reforça a declaração do autor da marchinha, mencionada na citação na abertura da análise, de um comportamento que mistura o que é público e o que é privado no Brasil, e que fica, de certa forma, evidente, em atos de corrupção.

O recurso de *zoom out* continua e vemos, em seguida, que a imagem do Palácio do Planalto é, na verdade, uma gravura pendurada de forma simples, com fita adesiva, em uma cela de prisão. A imagem do vídeo alude ao fato de Dirceu estar preso e o que vimos ao longo da narrativa da marchinha é uma "lembrança",

uma "memória⁵⁸" do que ele tem dos tempos em que estava na equipe da Presidência.

⁵⁸ Não podemos deixar de mencionar que "Memórias" é o nome do livro que José Dirceu lançaria em novembro de 2018, 5 anos após sua prisão.

CONCLUSÃO

"Se você tem um enunciado que parece unívoco, mostre que ele é ambíguo". (POSSENTI, 1998, p. 126).

Chegamos ao final deste trabalho ciente de que ele não esgota nem um *corpus* nem todas as análises. Mais do que isso, abre uma oportunidade para outros trabalhos possíveis a partir do recorte que fizemos aqui, articulando conceitos da Análise do Discurso e das técnicas de produção de humor aplicados a marchinhas de Carnaval que falem de política.

A escolha das marchinhas se deveu ao interesse em pesquisar como uma música produzida especificamente para uma época do ano, em que há uma suspensão das regras sociais, produz uma letra que retoma um discurso do mundo "oficial", ou seja, a política. A subversão empreendida pela carnavalização funciona também como uma catarse, conforme discutimos.

Se o mundo da política, tal qual o temos visto no país nos últimos tempos (arriscamos a dizer, inclusive, desde sempre, por que não?) menospreza a *res publica*, a sua função primeira, que é garantir a democracia, promover a participação do povo e fomentar o bem-estar social, é por meio do humor, da carnavalização, que o povo se manifesta. A marchinha de Carnaval que fala de política utilizando técnicas de humor é um respiro de alívio, de purgação da opressão e do descaso por meio da música. Escarnecer de uma pretensa reputação ilibada dos políticos no exercício da função pública, com a descoberta dos escândalos que revelam a corrupção é, assim, a forma que encontramos para usufruir do alívio provocado pela catarse.

A marchinha de Carnaval nos conduz, como foliões, a esse momento catártico, parte em virtude do gênero musical, que se apresenta com algumas de suas características, praticamente inalteradas desde 1923, quando se consolidou, além da sazonalidade da circulação do gênero, ser uma "crônica do cotidiano, o ritmo cadenciado, a brevidade e o uso de trocadilhos" (TINHORÃO, 1991, p. 129).

Nas mais de 2 mil marchinhas consultadas para a pesquisa, mesmo sabendo que este universo não inclui a maior parte das marchinhas produzidas até então, percebeu-se que há uma regularidade. Não foi encontrada nenhuma música cuja letra tratasse de temas melancólicos, típicos de uma época que precede o surgimento da marchinha, com melodias arrastadas, letras que tratavam de

abandono, de amores não correspondidos que tinham, em Vicente Celestino, o ícone da voz, potente, marcante e melancólica.

O desânimo, o sofrimento e a melancolia definitivamente não são assunto para as marchinhas. Afinal, são carnavalescas. As marchinhas são o contrário disso, há um padrão de letras. Martins (2012, p. 20), diz que as músicas de Carnaval, desde seu surgimento, abordavam os fatos, costumes e modismos, "apelando para o deboche, a malícia e a brincadeira".

A crônica do cotidiano, a crítica aos costumes e aos acontecimentos políticos, marcam a regularidade dos temas presente nas letras, ou seja, dos discursos que circulam socialmente e se tornam relevantes o suficiente para serem esquematizados nesse gênero musical. Da mesma forma, como vimos anteriormente, só se faz humor a respeito de temas que circulam socialmente e mostram alguma relevância.

Ao longo do trabalho, mostramos um breve percurso da história do riso, do humor e da música popular brasileira, até chegarmos nas marchinhas de Carnaval. Em seguida, realizamos as análises das músicas por meio de suas diversas semioses (letra, melodia e vídeo), a partir dos conceitos de Freud (1980) e Bergson (2007) sobre as técnicas de produção do humor. No que diz respeito ao funcionamento do discurso, nos apoiamos nos conceitos de "interdiscurso", "memória" e "saberes anteriores à enunciação", de Maingueneau, e em "circunstâncias do discurso", "filtros construtores de sentido", "implícito codificado", "conivência" e "contrato de comunicação" de Charaudeau.

Retomamos na conclusão o que defendemos na introdução deste trabalho: que o humor, sendo um campo, tem certas características, cujos textos produzem efeito de humor, por meio do que classicamente são chamadas técnicas. Assim, em virtude de entendermos as "piscadelas" presentes nas letras das marchinhas que falam de política de forma implícita é que encontramos o sentido de humor, e nos divertimos com a música e com a descoberta. No caso das marchinhas analisadas, percebeu-se uma recorrência das técnicas de humor empregadas nas letras, tais como a ambiguidade sintática e lexical, a alusão e a crítica à política e aos personagens que são alvo das letras.

Por fim, encerramos esta pesquisa como a abrimos, mencionando o amplo estudo de Minois (2003, p. 633), no qual o autor aborda um percurso do humor na sociedade e diz: "sem humor, como os dez bilhões de pessoas que nos

prometem para 2050, desmoronando sob seus dejetos e sufocando em sua poluição, poderão suportar a vida? O homem não terminou sua evolução; se ele quer sobreviver, precisa adaptar-se... e rir. Geneticamente modificado ou não, ele terá necessidade de uma boa dose de humor."

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1927.

AZEVEDO, Miguel Ângelo. **A história cantada no Brasil em 78 rotações**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 13 jun. 2020.

BRASIL. Ministério Público Federal. **Entenda o caso da Lava-jato**. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/grandes-casos/lava-jato/entenda-o-caso> Acesso em: 2 dez. 2020.

BREMMER, Jan; Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BREMMER, Jan; ROODENBURG; Herman. Introdução: Humor e História. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BIRMAN, Joel. Frente e verso: o trágico e o cômico na desconstrução do poder. *In*: SLAVUTSKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (org.). **Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARMELINO, Ana Cristina; RAMOS, Paulo (org.). **Gêneros humorísticos em análise**. Campinas: Mercado das Letras, 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. (org.). **Humour et engagement politique**. Limoges: Lambert-Lucas, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. *In*: Pauliukonis, M. A. L e GAVAZZI, S. (org.). **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>. Acesso em: 7 jan. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. Des catégories pour l'humour? *In*: **Revue Questions de communication**, nº10. Presses Universitaires de Nancy. Nancy, 2006. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>. Acesso em: 19 dez. 2019.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

COURTINE, Jean-Jacques. Discurso e imagens: para uma arqueologia do imaginário. *In*: SARGENTINI, V.; CURCINO, L.; PIOVEZANI, C. (Org.) **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.

CUNHA, Olivar. **Cenários 1**. 2010. Nº 1 da série, tinta acrílica sobre tela, 60 x 76,5 cm. Disponível em: <http://olivarcunhaarte.blogspot.com/> Acesso em: 26 nov. 2020.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEIXASTE-ME à revelia, 2014. 1 vídeo (2:42). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4cZOeSIUFec&ab_channel=OrquestraRoyal. Acesso em 23 nov. 2020.

DERAIN, André. **Arlequin et Pierrot**. [ca. 1924]. Óleo sobre tela. 175 X 175 cm. Musée de L'Orangerie.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <https://www.dicionariompb.com.br/> Acesso em: 22 fev. 2018.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

É CANA, 2017. 1 vídeo (1:30). Publicado pelo canal Os Marcheiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7fCC1Lc-G9c&ab_channel=OsMarcheirosPol%C3%ADticaemS%C3%A1tiras. Acesso em: 29 nov. 2020.

ESPETISTA, 2017. 1 vídeo (1:46). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FahDdg_r_2g Acesso em: 9 ago. 2020.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. *In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

G1. Chico Buarque posta vídeo de bate-boca com grupo antipetista. Cantor foi hostilizado por jovens no Leblon. **G1, 2015**. disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/chico-buarque-posta-video-apos-bate-boca-com-jovens-no-rio.html> Acesso em: 27 fev. 2020.

GRAGNANI, Juliana. 'Pinto por cima', diz marchinha de Carnaval que ironiza Doria. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2017. Seção Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1853447-pinto-por-cima-diz-marchinha-de-carnaval-que-ironiza-doria.shtml> Acesso em: 22 jun. 2020.

HELITZER, Mel; SHATZ, Mark. **Como escrever humor**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2014.

HOUAISS, Antonio. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Edição online. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/> Acesso em: 28 fev. 2020.

KUPERMANN, Daniel. Perder a vida, mas não a piada. O humor entre companheiros de descrença. *In: SLAVUTSKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (org.). Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LO PRETE, Renata. Jefferson denuncia mesada paga pelo tesoureiro do PT. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 jun. 2005. Seção Brasil. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0606200502.htm> Acesso em: 23 nov. 2020.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do campo literário. *In: Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil. A música popular conta a história da república**. Vol. I - de 1902 a 1964. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NÃO enche o saco do Chico, 2016. 1 vídeo (1:53). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NZXuew_LyQ&t=5s. Acesso em: 26 fev. 2020.

O BAILE do Pó Royal, 2017. 1 vídeo (2:12). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qk5JukpYCZw&ab_channel=OrquestraRoyal-Tema Acesso em: 10 nov. 2020.

OCUPA Sensacionalista, 2017. 1 vídeo (2:13). Publicado pelo canal Sensacionalista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LSVce7C7vLs>. Acesso em: 16 nov. 2020.

PEREDA, Luis Campalans. Humor e psicanálise. *In*: SLAVUTSKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel (org.). **Seria trágico...se não fosse cômico: Humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PINTO por cima, 2017. 1 vídeo (1:48). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T5t_LCnhV7I. Acesso em: 3 mar. 2020.

POSSENTI, Sírio. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2018.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

POSSENTI, Sírio. **Os limites do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises linguísticas de piadas**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

PRADO, Miguel Arcanjo. "Djonga grita 'fogo nos racistas' e foliões xingam Bolsonaro no carnaval de BH". **UOL**. Belo Horizonte, fev. 2020. Seção Entretê. Disponível em: <https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2020/02/22/djonga-grita-fogo-nos-racistas-e-folhoes-xingam-bolsonaro-no-carnaval-de-bh/>. Acesso em: 24 fev. 2020.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Número de foliões chega perto de 6,4 milhões e cidade ainda terá mais desfiles até o fim de semana**. Disponível em: <https://prefeitura.rio/cidade/numero-de-folhoes-chega-perto-de-64-milhoes-e-rio-ainda-tem-mais-nove-desfiles-nesta-quarta-feira/> Acesso em: 23 maio 2020.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

QUIROGA, Camila; CAMARINHO, Nilce; LACERDA, Noara. Apócope na forma diminutiva: ocorrência desse fenômeno no português belo-horizontino. *In*: AMARAL, Tadeu (org.). **O português falado em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Viva voz, 2013.

RODRIGUES, Artur; SETO, Guilherme. Carnaval de SP cresce e atinge todas as subprefeituras com recorde de blocos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, jan. 2020. Seção Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/01/carnaval-de-sp-cresce-e-atinge-todas-subprefeituras-com-recorde-de-blocos.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2020.

ROODENBURG, Herman. A conversa agradável: civilidade e piadas na Holanda seiscentista. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira. Da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. (vol. 1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. Org. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

SOLTA o cano que não cai, 2017. 1 vídeo (2:26). Publicado pelo canal Orquestra Royal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oeNkUQZoHe8&ab_channel=OrquestraRoyal. Acesso em: 10 jun. 2020.

TINHORÃO, José Ramos. **A imprensa carnavalesca no Brasil. Um panorama da linguagem cômica**. São Paulo: Editora Hedra, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art Editora, 1991.

TOWNSEND, Mary Lee. O humor e a esfera pública na Alemanha do século XIX. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

VERBERCKMOES, Johan, Humor e História: bibliografia de pesquisa. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

WORMS, Luciana Salles. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova didática, 2002.

ZYLBERKAN, Mariana. Carnaval de rua cresce e mancha ocupada por blocos se esparrama por SP. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1º mar. 2019. Seção Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/carnaval-de-rua-cresce-e-mancha-ocupada-por-blocos-se-esparrama-por-sp.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2020.