

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

MARIA LUIZA DE CASTRO LAGRECA

**A HISTÓRIA DO SAMBA NA VOZ DE ALCIONE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA
MÚSICA “NÃO DEIXE O SAMBA MORRER”**

SÃO BORJA

2025

MARIA LUIZA DE CASTRO LAGRECA

**A HISTÓRIA DO SAMBA NA VOZ DE ALCIONE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA
MÚSICA “NÃO DEIXE O SAMBA MORRER”**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do Título de Bacharel em
Comunicação Social - habilitação em
Publicidade e Propaganda da Universidade
Federal do Pampa - Campus São Borja

Orientadora: Me. Lara Timm Cezar

SÃO BORJA

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

L179h Lagreca, Maria Luiza de Castro

A HISTÓRIA DO SAMBA NA VOZ DE ALCIONE: UMA ANÁLISE
DISCURSIVA DA MÚSICA "NÃO DEIXE O SAMBA MORRER" / Maria Luiza
de Castro Lagreca.

59 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E
PROPAGANDA, 2025.

"Orientação: Lara Timm Cezar".

1. Samba. 2. Alcione. 3. Análise Crítica do Discurso. 4.
Mulheres Negras. 5. Identidade Cultural Afro-Brasileira. I.
Título.

MARIA LUIZA DE CASTRO LAGRECA

**A HISTÓRIA DO SAMBA NA VOZ DE ALCIONE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA MÚSICA
“NÃO DEIXE O SAMBA MORRER”**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como parte do requisito
para obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social - habilitação em
Publicidade e Propaganda da
Universidade Federal do Pampa -
Campus São Borja

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 4 de dezembro de 2025.

Banca examinadora:

Prof. Me. Lara Timm Cezar

Orientadora

UNIPAMPA

Prof. Dr. Marcelo Rocha

UNIPAMPA

Me. Carla Beatriz de David Ernesto UFSM



Assinado eletronicamente por **LARA TIMM CEZAR, PROFESSOR MAGISTERIO SUPERIOR - SUBSTITUTO**, em 04/12/2025, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **MARCELO DA SILVA ROCHA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 08/12/2025, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Carla Beatriz de David Ernesto, Usuário Externo**, em 08/12/2025, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1909855** e o código CRC **E115DE23**.

A todos os guias que sempre guardam o caminho por onde passo.

AGRADECIMENTOS

Chego até aqui com o coração cheio. O que antes era preenchido com ansiedade e incertezas, hoje está recheado de amor e gratidão. Amor que me foi dado incondicionalmente pelos meus familiares e amigos, e gratidão por tudo que fizeram por mim. Primeiramente, agradeço aos meus avós, Dona Dinorá e Seu Fernando, que lá em 2021 realizaram o sonho de me ver entrar na faculdade. Seu Fernando vai estar ao meu lado para ver eu pegar o diploma e a Dona Dinorá, que me acompanhou todos esses anos lá de cima, vai pegar o diploma comigo porque a carrego dentro de mim.

À minha mãe, a querida “Claudinês”, exemplo de altruísmo e a minha âncora em todas as vezes que pensei em desistir. Te prometo que vou recompensar todo o sacrifício que já fizeste por mim. Obrigada por me proporcionar uma relação de confiança, cumplicidade e amor. Obrigada por ser meu lar.

À Cidinha, que muitas vezes também foi um pouco mãe, acalmou meus anseios e de quebra, sempre esteve disponível para me dar uma aula sobre o assunto que fosse. Quando eu crescer, quero ser inteligente igual a ti.

Ao meu pai, o famoso Luiz Lagreca, a quem puxei não só a cara, mas também a garra e determinação. “Um Lagreca nunca desiste”, né?! Sou muito grata por carregar o legado dessa família que tem uma história tão bonita. Além disso, te agradeço por ter casado com a Esther! (rs). Uma mulher cheia de carisma e com um coração enorme que sempre cabe mais um. À ti, Esther, minha gratidão por sempre deixar meu lugar reservado aí dentro.

À minha Tia Silvia, escritora e grande apreciadora do samba. Sempre que eu estiver procurando uma roda de samba pra ir, vou te consultar e tu vai ser minha melhor companhia. Obrigada por todas as conversas profundas nas mesas de bar, todos os veraneios pelas praias do RS, todas as piadas de tia. “Te amo um, te amo dois. Te amo mais do que feijão com arroz”.

À minha melhor amiga Paola, a metade doce (até demais) da minha laranja. Que foi minha *roomate* nos primeiros anos da graduação e isso já bastou pra ela largar tudo e “ir vender sua arte na praia”. Pelas minhas “má neiras”, te peço desculpas! Mas vamos pensar que há males que vem pro bem, e hoje tu vive o melhor da vida que tu sempre quis. Obrigada por estar comigo há mais ou menos uns 15 anos e ser sempre a minha certeza. Te admiro e me espelho em ti!

Ao meu grupinho cujo nome é censurado: Leandra, Mafe, Maísa e Maria Sá. Obrigada por terem me acolhido e me puxado de todas as correntezas em que eu caí. Agradeço até pelos (merecidos) puxões de orelha e aceitaria receber mais mil se isso significar que nossa amizade vai seguir sendo esse porto seguro e vocês vão continuar do meu lado me impedindo de fazer escolhas duvidosas. Morro de saudades e tenho muito orgulho de cada uma de vocês! Que eu possa ser $\frac{1}{3}$ da profissional que vocês são.

À minha turma “oficial”, PP16, onde fiz amizades das mais diversas personalidades e carrego a marca de cada um comigo. Foi muito bom viver *alohas* com vocês, especialmente com Mariana Tavares, Sofia Silva, Bruno Castilhos, Edson Leandro e Guilherme Mituo.

À minha namorada e amor da minha vida, Dra. Thais, que teve que viver comigo as tensões do final de semestre e acabou até com o sono desregulado junto. Obrigada por me dar todo o apoio do mundo e acreditar em mim, tu me faz sentir e querer ser maior. Te amo muito!

À minha orientadora Lara, que teve paciência com o meu jeito todo errado e me guiou nesse caminho completamente novo pra mim. Além do mais, é lógico que uma orientadora procrastinadora teria orientandos procrastinadores, né?! Obrigada pela parceria!

Por fim, deixo meus sinceros agradecimentos à Unipampa e ao corpo docente, que além de proporcionarem um ensino público, gratuito e de qualidade, moldam o caráter de quem passa por eles.

*Dessa gente eu sinto pena
Que sem motivo condena
O samba
Minha alegria sem par, sem par
Agora é formar uma corrente
Com elos muitos resistentes
Daqueles que levam bom tempo para
arrebentar*

Jovelina Pérola Negra — “Elos da Raça”

RESUMO

Este trabalho visa analisar os sentidos mobilizados pela música “Não Deixe o Samba Morrer”, interpretada por Alcione, considerando-a como prática discursiva que articula memória, patrimônio cultural e resistência afro-brasileira. A metodologia utilizada é a Análise Crítica do Discurso no modelo tridimensional de Fairclough (2001), a fim de abranger o texto da música atrelada às suas condições de produção e circulação. Na análise textual, são observadas escolhas lexicais, metáforas e construções identitárias que associam o refrão a uma memória discursiva marcada por estigmatização, perseguições e processos de apagamento institucional vividos pelos sambistas. Na prática discursiva, é discutida a performance de Alcione, sua inserção histórica no gênero e a circulação da música em contextos de controle cultural e mercantilização. Na prática social, o estudo evidencia como racismo estrutural, branqueamento cultural e disputas por legitimidade atravessam o campo do samba. A análise também inclui controvérsias contemporâneas, como a presença de influenciadoras brancas em espaços tradicionalmente ocupados por mulheres negras das comunidades, o que ativa discursos sobre deslocamento simbólico, enfraquecimento de referências afro-brasileiras e tensões entre tradição e consumo midiático. O referencial teórico discute o samba como prática cultural e discurso de resistência, apoiando-se em Muniz Sodré (1998), que compreende o samba como expressão afro-diaspórica marcada por pertencimento e comunidade; em Carlos Sandroni (2001), que examina as transformações históricas do gênero e suas disputas de legitimidade; em Lucas Wagner de Souza Lemos (2023), que atualiza essas discussões observando tensões contemporâneas de apagamento e circulação; e em Adalberto Paranhos (2003), que destaca o entrelaçamento entre música popular, política e enunciação de resistência; a construção da identidade nacional no Estado Novo a partir de José Novaes (2001), que demonstra como o samba foi utilizado pelo projeto de brasilidade varguista ao mesmo tempo em que sofria processos de controle e reorganização cultural; a atuação das mulheres no samba com base em Lélia Gonzalez (1984), que analisa a experiência da mulher negra atravessada por desigualdades simbólicas, e Jurema Werneck (2007), que discute invisibilização, resistência e memória afro-brasileira. Os resultados desta pesquisa indicam que a obra permanece atual, produzindo sentidos de continuidade e resistência no contexto midiático contemporâneo.

Palavras-chave: samba; Alcione; Análise Crítica do Discurso; mulheres negras; identidade cultural afro-brasileira.

ABSTRACT

This study aims to analyze the meanings mobilized by the song “Não Deixe o Samba Morrer,” performed by Alcione, understanding it as a discursive practice that articulates memory, cultural heritage, and Afro-Brazilian resistance. The methodology used is Critical Discourse Analysis, based on Fairclough’s (2001) three-dimensional model (2001), in order to encompass both the textual features of the song and its conditions of production and circulation. In the textual analysis, lexical choices, metaphors, and identity constructions are examined, showing how the refrain activates a discursive memory marked by stigmatization, persecution, and institutional erasure experienced by sambistas. In the dimension of discursive practice, the study discusses Alcione’s performance, her historical position within the genre, and the circulation of the song in contexts of cultural control and commercialization. In the social practice dimension, the research highlights how structural racism, cultural whitening, and disputes over legitimacy shape the field of samba. The analysis also incorporates contemporary controversies, such as the presence of white influencers in spaces traditionally occupied by Black women from samba communities, which activates discourses of symbolic displacement, weakening of Afro-Brazilian references, and tensions between tradition and media consumption. The theoretical framework addresses samba as a cultural practice and discourse of resistance, drawing on Muniz Sodré (1998), who understands samba as an Afro-diasporic expression of community and belonging; Carlos Sandroni (2001), who examines historical transformations and disputes of legitimacy within the genre; Lucas Wagner de Souza Lemos (2023), who updates these discussions by observing contemporary tensions of erasure and circulation; and Adalberto Paranhos (2003), who highlights the relationship between popular music, politics, and resistance. It also incorporates José Novaes (2001) regarding the formation of national identity during the Estado Novo, showing how samba was integrated into the Vargas project while undergoing processes of control and cultural reorganization; and the work of Lélia Gonzalez (1984) and Jurema Werneck (2007), whose analyses address the experiences of Black women in samba, marked by inequality, invisibilization, resistance, and Afro-Brazilian memory. The results indicate that the song remains relevant today, producing meanings of continuity and resistance within contemporary media contexts.

Keywords: samba; Alcione; Critical Discourse Analysis; black women; afro-Brazilian cultural identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Charge sobre Vargas e a Lei de Segurança Nacional.....	27
Figura 2: Charge Isso não é conosco.....	28
Figura 3: Alcione posando com seus acessórios e unhas decoradas.....	39
Figura 4: Unhas de Alcione em homenagem a sua escola de samba Mangueira.....	39
Figura 5: Capa do YouTube do vídeo promocional da Netflix com Alcione.....	41
Figura 6: Post de um usuário do X.....	43
Figura 7: Post de um usuário do X.....	43
Figura 8: Post de um usuário do X.....	44
Figura 9: Post de um usuário do X.....	44
Figura 10: Post de um usuário do X.....	45
Figura 11: Post de um usuário do X.....	46
Figura 12: Bateria da Grande Rio em frente a um banner da wepink.....	47
Figura 13: Quiosque da wepink na quadra da Grande Rio.....	47

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
2. ESTADO DA ARTE	14
3. METODOLOGIA	15
4. REFERENCIAL TEÓRICO	17
4.1 Batuque Feiticeiro: O nascimento do samba	17
4.2 Da Cor do Brasil: Construção da identidade brasileira no Estado Novo	23
4.3 Doces, dengosas e polidas: As mulheres no samba	29
5. ANÁLISE	35
5.1 Análise textual	36
5.2 Prática discursiva	38
5.3 Prática social	41
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	50

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A herança cultural do Brasil é carregada de influências multiculturais, dentre elas, da cultura africana. A música é uma das vertentes com forte impacto, principalmente o samba, tanto como gênero musical quanto como símbolo de resistência consolidado ao longo dos anos.

Um dos maiores nomes que contribuem para esse legado no Brasil é o da cantora Alcione¹ que, com 50 anos de carreira, representa e potencializa o discurso de resistência cultural presente na letra da música a ser analisada neste trabalho. Em sua trajetória, a cantora já se apresentou em 36 países, gravou 45 álbuns desde o lançamento de seu primeiro compacto em 1972 e acumulou 26 discos de ouro, sete de platina, além de três DVDs de ouro e um de platina.

Sua atuação também foi reconhecida por prêmios internacionais, como o Grammy Latino na categoria Melhor Álbum de Samba, o prêmio *O Pensador de Marfim*, concedido pelo governo de Angola, o *Diplôme de Médaille d'Or*, pela Société Académique de Arts, Sciences et Lettres de Paris, e o título *A Voz da América*, oferecido pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Por isso, este trabalho tem a intenção de investigar os sentidos produzidos pela música “Não Deixe o Samba Morrer”, na interpretação da cantora Alcione e analisar de que forma esta música contribui para a preservação do samba e o que faz dela um objeto simbólico nesse meio. A música, composta por Edson Conceição e Aloísio Silva, foi gravada em 1975 pela cantora Alcione, sendo faixa de seu primeiro álbum de estúdio denominado “A Voz Do Samba” e ficou mais de 20 semanas nas paradas de sucesso. Além disso, a partir de sua interpretação, a música foi popularizada e consagrada como símbolo na luta pela preservação do samba.

O estudo também buscou compreender que mensagens a interpretação de Alcione carrega, como mulher negra e uma das pioneiras no samba, e o que faz dela uma intérprete capaz de incorporar a ancestralidade e a identidade afro-brasileira presente nesse gênero musical.

¹ Disponível em:

<https://forbes.com.br/forbes-mulher/2024/06/alcione-mais-importante-do-que-se-tornar-um-sucesso-eter-uma-carreira/>. Acesso em: 02 jun. 2025.

Nesse sentido, conforme definido por Santaella (2001, p.173), “a justificativa visa colocar em relevo a importância da pesquisa proposta, quer no campo da teoria quer no campo da prática, para a área de conhecimento que a pesquisa se desenvolve”. De acordo com as classificações propostas por Santaella (2001), as pesquisas podem ter uma contribuição de ordem científica-teórica, de ordem científica-prática e/ou de ordem social. Sendo assim, este trabalho segue a ordem científica-teórica, a ordem social e, ainda, a ordem pessoal.

Para justificar a ordem científica-teórica, Santaella (2001, p. 173) afirma que isso ocorre quando uma pesquisa auxilia na ampliação do conhecimento teórico já existente, no preenchimento de lacunas no conhecimento da área ou como ajuda na compreensão de outros conceitos teóricos. Com o mapeamento citado no estado da arte no próximo tópico, percebe-se que esta pesquisa contribui no preenchimento de lacunas no conhecimento ao abordar assuntos pertinentes a esta discussão, como questões raciais, sociais, culturais e de gênero.

Sob a ótica da ordem social, Santaella (2001) alega que o conhecimento derivado dessa pesquisa deve estar voltado para a reflexão e debate acerca de problemas sociais ou que seu conhecimento prático seja buscado como meio de intervenção no contexto social (2001, p.173). Nesse sentido, visamos mostrar o samba como algo além de um gênero musical, mas também como uma prática social, histórica e discursiva que, por meio de um longo processo de continuidade e resistência cultural, manteve sua afirmação identitária, a qual traduz a luta histórica de um segmento social contra a invisibilidade e a exclusão.

No que tange a ordem pessoal, a escolha do caminho traçado neste trabalho se dá pela admiração da autora pela cantora Alcione e pelo samba como um todo. Com isso, eu, Maria Luiza², vinha refletindo sobre o tema abordado e como poderia ser pesquisado e escrito com o cuidado que algo tão simbólico merece. Desde criança, desfilo no carnaval da minha cidade, Uruguaiana - RS, acompanho os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e, a partir disso, passei a olhar o samba com um olhar mais profundo e busquei entender as suas diversas camadas.

Para falar sobre esse tema, foi preciso pensar o lugar de fala que eu ocupo e de que maneira essa pesquisa poderia contribuir com os estudos dessa linha. A partir de Djamila Ribeiro (2017), entende-se que o lugar de fala se refere à posição que alguém ocupa na sociedade e não a permissão que alguém tem de falar sobre

² Escrita do tópico em primeira pessoa a fim de facilitar a compreensão do conteúdo abordado.

determinado assunto. Segundo a fala da autora no vídeo “O que é lugar de fala?” no Canal Curta!³

a pessoa branca deve discutir racismo, até porque faz parte do grupo que se beneficia dele, mas ela vai discutir a partir de um outro lugar: como que ela, como branca, pode pensar a situação racial no Brasil? [...] O lugar de fala nesse sentido acaba sendo uma postura ética. É como que eu, do grupo que é localizado no poder, posso contribuir para uma sociedade menos desigual (Ribeiro, 2017, 3min).

Sendo assim, eu, como mulher branca, peço licença para tratar do assunto aqui proposto e me comprometo com a necessidade de entender, valorizar e ampliar as vozes negras, principalmente das mulheres, que pavimentaram esse caminho histórico e vem cumprindo com maestria a promessa de não deixar o samba morrer.

Dessa forma, este trabalho tem como problema de pesquisa a seguinte questão: que sentidos a música “Não Deixe o Samba Morrer”, na voz de Alcione, produz sobre o samba como patrimônio cultural e símbolo de resistência afro-brasileira?

Para alcançar o objetivo geral, que consiste em analisar os sentidos discursivos mobilizados pela música “Não Deixe o Samba Morrer” na voz de Alcione, contamos com os seguintes objetivos específicos: contextualizar historicamente o samba como manifestação cultural afro-brasileira e símbolo de resistência; investigar a figura de Alcione como mulher negra e referência no campo do samba; analisar os sentidos mobilizados na interpretação da música “Não Deixe o Samba Morrer”, considerando sua relação com a memória cultural e a resistência simbólica.

Em virtude disso, a metodologia utilizada foi a Análise Crítica do Discurso de Norman Fairclough, que com as etapas de análise textual, prática discursiva e prática social tornam possível o desenvolvimento dos objetivos supracitados.

A seguir, são apresentados os capítulos de estado da arte, metodologia e referencial teórico a fim de dar o devido embasamento à discussão proposta por esta pesquisa.

³ Disponível em: <https://youtu.be/S7VQ03G2Lpw?si=IX1zhjwrgVdXRZmw> Acesso em: 04 nov. 2025

2. ESTADO DA ARTE

A partir do mapeamento feito na plataforma Google Acadêmico com o período específico dos anos 2000 até 2025, foram encontrados 115.000 resultados para a palavra-chave “samba”, 949 para “cantora alcione”, 657 para a junção das palavras “samba+cantora alcione” e 15.600 para “samba+análise de discurso”.

Durante este mapeamento exploratório, foram encontrados trabalhos com temas correlacionados a esta pesquisa, como o artigo “Samba e Identidade Constitucional: Cultura Negra, Igualdade Racial e Enfrentamento ao Racismo”⁴, de Lucas Wagner de Souza Lemos (2023), que busca reforçar a importância do samba como uma expressão política, social e ancestral ao se tratar da diáspora africana que hoje faz parte da identidade constitucional brasileira.

O Trabalho de Conclusão de curso denominado “O Samba como Expressão do Feminismo Negro: Ressignificando Vivências”⁵, de Michelle Ferreira Ezaquiel, também conversa com o tema aqui abordado, pois a autora olha para a história da mulher negra no Brasil e no meio do samba do Rio de Janeiro, a fim de investigar de que maneira a voz da mulher negra no samba é capaz de representar e ressignificar vivências e socialidades nesse espaço, considerando as interseccionalidades entre raça e gênero.

A tese “O Samba Segundo as lalodês: mulheres negras e cultura midiática”⁶, de Jurema Werneck (2007), tem como objetivo entender os diversos aspectos da presença das mulheres negras no samba e na música popular brasileira, juntamente a uma biografia analítica de três sambistas negras, sendo uma delas a cantora Alcione, analisando suas obras a partir de questões de gênero e raça.

As pesquisas citadas evidenciam a relevância do samba no meio social e na construção cultural do Brasil, bem como a importância de mulheres negras nesse meio, no entanto, apresentam algumas lacunas: nenhum dos trabalhos abrange o objeto de estudo da presente pesquisa tampouco tratam do assunto samba

⁴ Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/cadernovirtual/article/view/7821/3348>
Acesso em: 11 jun. 2025.

⁵ Disponível em: <https://ojs.latic.uerj.br/ojs/index.php/aproximando/article/view/368/407> Acesso em: 12 jun. 2025.

⁶ Disponível em:
https://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_jwerneck_2007.zip Acesso em:
12 jun. 2025.

relacionando com a cantora Alcione e sua interpretação da música escolhida, especificamente.

3. METODOLOGIA

A fim de alcançar os objetivos da pesquisa e responder a questão problema, a pesquisa tem caráter qualitativo e exploratório e a metodologia utilizada foi a Análise Crítica do Discurso (ACD) juntamente com a pesquisa bibliográfica, tendo como objeto de estudo a música “Não Deixe o Samba Morrer”, interpretada pela cantora Alcione.

Segundo Duarte e Barros (2005) a pesquisa bibliográfica é

um conjunto de procedimentos para identificar, selecionar, localizar e obter documentos de interesse para a realização de trabalhos acadêmicos e de pesquisa, bem como técnicas de leitura e transcrição de dados que permitem recuperá-los quando necessário. Lakatos e Marconi (1995) dizem tratar-se do levantamento de toda bibliografia já publicada, visando "[...] colocar o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que foi escrito sobre determinado assunto" (p. 14) (Duarte; Barros, *apud* Lakatos; Marconi, 2005, p.54).

Dito isso, esta pesquisa transitou pelas fases especificadas por Lakatos e Marconi (2017): escolha do tema; elaboração do plano de trabalho; identificação; compilação; fichamento; análise e interpretação; redação.

Neste trabalho, entende-se a música como um discurso e, assim, foi analisada a partir dos conceitos de Norman Fairclough (2001) sobre ACD a relação de significância entre a interpretação da cantora Alcione com os sentidos simbólicos produzidos pela música.

Segundo o autor, que entende o discurso como prática social,

há dimensões 'sociocognitivas' específicas de produção e interpretação textual, que se centralizam na inter-relação entre os recursos dos membros, que os participantes do discurso têm interiorizados e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto (Fairclough, 2001, p. 109).

Resende e Ramalho (2006), ressaltam que a ACD não se trata apenas de análise textual, mas também se faz necessário embasamento científico para questionar acontecimentos e apoiar mudanças sociais.

A escolha da música como objeto de estudo relevante para a ACD se dá pela sua memória cultural e luta pela preservação da identidade de um povo juntamente a um gênero musical que, principalmente em meados de 1970, época de lançamento da música em questão, sofria constantes tentativas de apagamento na sociedade.

Além disso, a interpretação da cantora Alcione, mulher negra, nordestina e uma das maiores representantes da música popular brasileira, adiciona valor significativo ao diálogo de temas voltados à valorização cultural e a memória desta representação artística. A fim de contextualizar a discussão, apresenta-se a letra completa da música no anexo A deste documento.

A escolha do corpus deste trabalho se dá pela carga simbólica e cultural que esta música carrega, tanto pela força de sua mensagem quanto pela relevância da cantora que a interpreta. Considerando os pontos estudados na ACD, a escolha dessa música permite uma leitura crítica das questões a serem abordadas.

O modelo de Fairclough adotado se divide em três níveis: 1. análise textual, a qual diz respeito à camada da letra da música como as escolhas lexicais, as metáforas utilizadas, o tempo verbal, as estruturas narrativas e as construções identitárias; 2. prática discursiva, trata-se da produção, distribuição e circulação da música, bem como o contexto em que Alcione está inserida. 3. prática social, que aborda as estruturas sociais em que o discurso produzido está inserido, o que abrange o racismo estrutural, indústria cultural, apagamento do samba e memória discursiva.

O procedimento seguiu as etapas de: leitura exploratória da letra; identificação de marcas linguísticas relevantes; identificação de representações sociais como agentes, ações, vozes presentes/ausentes; análise das condições históricas de produção da música (anos 1970, mercado fonográfico, ditadura, racismo estrutural); análise do posicionamento de Alcione, sua identidade visual e presença nas redes sociais; articulação entre letra, performance e categorias teóricas (mulheres negras no samba, resistência cultural, memória social).

4. REFERENCIAL TEÓRICO

Este referencial teórico foi estruturado a partir de três eixos principais: o primeiro aborda o samba como prática cultural afro-brasileira e discurso de resistência, com base em autores como Muniz Sodré (1998), Carlos Sandroni (2001), Lucas Wagner de Souza Lemos (2023) e Adalberto Paranhos (2003), o segundo resgata a construção da identidade do Brasil durante o Estado Novo a partir de José Novaes (2001) e o terceiro aborda as mulheres no samba através de autoras como Lélia Gonzalez (1984) e Jurema Werneck (2007).

A organização destes eixos, juntamente com os autores que fornecem base para esta discussão, permite fundamentar o samba e o papel da cantora em questão em articulação com o objeto de estudo escolhido para análise.

4.1 Batuque Feiticeiro: O nascimento do samba

A etimologia da palavra samba sugere que ela surgiu a partir do quimbundo, língua banta da África Central, associada a palavra *semba*, e segundo Nei Lopes e Luis Antonio Simas (2015), apresenta dois sentidos principais: um deles pode significar “rejeitar” ou “separar”, o que remete a “umbigada”, uma coreografia muito presente nas danças dos negros brasileiros. O outro sentido pode ser o de “galantear” ou “encantar”, remetendo ao gesto de reverência.

Os autores seguem apresentando histórias sobre a origem da palavra, como em Angola, que há uma dança chamada *semba*, em que o cavalheiro faz um gesto elegante diante da dama, reforçando a ideia de cortejo. Outros idiomas da mesma linha, como a língua mbunda, usam *semba* com o sentido de “cortar” ou “separar”. Há ainda, no quimbundo, o termo *nzemba*, de sonoridade semelhante, que significa “colo” ou “regaço”. Depois de analisar essas variantes e suas controvérsias, os autores concluem que o significado preferível para a formação da palavra brasileira “samba” é o de agradar, encantar ou galantear.

A palavra samba se torna o nome genérico para essas danças e festejos que, até o início do século XX, era chamado de “batuque”, por vezes de forma pejorativa (Sandroni, 2001). A escola de samba Os Rouxinóis traz em um trecho de seu samba-enredo *África de todos nós*⁷, de 2017, uma referência a essa ancestralidade:

⁷ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/os-rouxinois/samba-enredo-2017-frica-de-todos-nos/>
Acesso em: 12 jun. 2025.

Teu semba deu samba
 Swing pro compasso da folia
 Som de tambor, alegria no terreiro
 Ginga de crioulo batuqueiro

Após os diversos estudos apresentados acerca da origem da palavra discutida, Nei Lopes (2021) aponta

Debates etimológicos à parte, o que parece certo é que o Samba primitivo descende de antigas danças de roda de Angola e do Congo; e que o Lundu, aqui registrado por vários viajantes estrangeiros no século XIX, com seus meneios, sapateados e a indispensável umbigada, é seu ancestral mais próximo. E assim como “samba” vem de “semba”, o vocábulo “jongo” parece provir de “ndjongo”, termo bundo que significa, segundo o Dicionário do Pe. Alves, “criação, descendência”, e que teria, aqui, tomado o sentido de “reunião de familiares” (Lopes, 2021, p. 75).

Sodré (1998) conta que o samba começou a aparecer no Rio de Janeiro em meados do século XIX, mais fortemente após a abolição da escravidão, momento em que os negros precisaram encontrar formas de se expressar no ambiente urbano hostil. As casas onde ocorriam bailes que se misturavam também com temas religiosos, inicialmente no bairro Saúde, pertenciam a famílias baianas conhecidas como *tios* e *tias*. Eles eram famosos chefes de culto (ialorixás, babalorixás, babalaôs)⁸ e organizavam encontros de samba para além dos rituais de candomblé.

O autor ainda aponta que as manifestações culturais negras, como os batuques, sofriam com a perseguição policial e de autoridades brancas. Com isso, eles eram forçados a traçar estratégias e se reunir em lugares discretos, um desses lugares foi a casa da Tia Ciata, na Praça Onze, casada com um médico negro que em breve se tornaria chefe de gabinete de polícia.

Moura chama a casa da Tia Ciata de “capital da Pequena África”:

A casa de Tia Ciata se torna capital dessa Pequena África no Rio de Janeiro [...] Lá começam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído das grandes decisões e das propostas modernizadoras da cidade [...] Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiriam alternativas concretas de vizinhança, de vida religiosa, de arte, trabalho, solidariedade e consciência, onde predominaria a cultura do negro vindo da experiência da escravatura, no seu encontro com o migrante nordestino de raízes indígenas e ibéricas e

⁸ Cargos hierárquicos exercidos no candomblé. Disponível em: <https://lifestyle.sapo.pt/astral/praticas/cultos-a-natureza/artigos/hierarquia-da-umbanda-2> Acesso em: 20 jun. 2025.

com o proletário ou o pária europeu, com quem o negro partilha os azares de uma vida de sambista e trabalhador (Moura, 1983, p. 105-106).

Sodré (1998) conta que, nesta mesma casa, surgiu o samba *Pelo Telefone*, reconhecido como o primeiro samba a ser gravado no Brasil, composta pelos frequentadores do quintal da Praça Onze, dentre eles estavam Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres:

A partir daquela casa — centro de continuidade da Bahia negra, logo parte da diáspora africana, no Rio — e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas e as avenidas. Até 1926, segundo Heitor dos Prazeres, a Praça Onze era uma “África em miniatura” (Sodré, 1998, p.16).

O autor afirma que os tipos de samba como o partido alto, samba de salão e samba de terreiro passaram pelo mesmo processo de análise dos elementos que os compõem para chegar a conclusão de que, foi através da cultura negra que o samba se consolidou como gênero-síntese. Com isso, seus processos evolutivos podem ser vistos, por exemplo, com o surgimento dos ranchos que levaram à criação das escolas de samba e com a entrada do gênero no mercado de produção capitalista, que anteriormente era reprimido pelo estado de poder econômico e político.

A construção do samba como símbolo nacional começa na Bahia com o chamado samba de roda, que possui registros que datam os anos de 1860⁹. Esta expressão artística foi reconhecida em 2004 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural imaterial do Brasil, em 2005 foi reconhecida como Obra Prima da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e mais recentemente, em 2020, foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado da Bahia pelo governador Rui Costa¹⁰.

Como discutido anteriormente, o samba chega ao Rio de Janeiro através destes migrantes baianos e se instala na Pequena África e na Praça Onze. Nos anos seguintes, em meados de 1920, o samba carioca se encontrava no bairro

⁹ Samba de roda no recôncavo baiano completa 18 anos como patrimônio cultural do Brasil.

Disponível em:

<https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/samba-de-roda-no-reconcavo-baiano-completa-18-anos-como-patrimonio-cultural-do-brasil> Acesso em: 06 out. 2025.

¹⁰ Moção de aplausos por 01 ano de reconhecimento como patrimônio imaterial do samba de roda do recôncavo. Disponível em:

http://www.conselhodecultura.ba.gov.br/arquivos/File/Ano_2021/MOCOES_ATUALIZADA_2021/MOC_AODEAPLAUSO01ANODERECONHECIMENTODOSAMBADERODA.pdf Acesso em: 06 out. 2025.

Estácio de Sá, próximo a zona central da cidade e era tido como um “samba moderno”. Adalberto Paranhos (2003) conta que

Para alguns, o novo samba urbano em gestação representaria, na verdade, uma deturpação do samba. Sinhô, Donga e outros mais cerravam fileiras contra a modalidade de samba à la Estácio & cia. Figuras proeminentes da primeira geração de fundadores do samba urbano baiano-carioca, eles não se conformavam com o estilo que arrebanhava mais e mais adeptos. Em vez da sua feição amaxixada, emergia um samba que, sem deixar de ser batucado, assumia uma característica de música mais marchada, como decorrência da aceleração rítmica, considerada mais apropriada para os desfiles de carnaval (Paranhos, 2003, p. 84).

O autor discorre sobre os acontecimentos no Estácio de Sá, onde o samba era conhecido como “samba de morro” e “samba de carnaval” e de onde saíram grandes nomes da música popular brasileira, como Ismael Silva, Bide e Armando Marçal. Descrito como um bairro de “gente simples”, tais sambistas, inclusive, chegavam a confeccionar seus próprios instrumentos musicais, sendo Bide o criador do surdo de marcação utilizado nas escolas de samba até os dias de hoje. Este foi o grupo responsável por criar o “samba de sambar”, descrito na citação acima. Além disso, eles também fundaram a primeira escola de samba chamada “Deixa Falar”¹¹.

Enquanto o samba do Estácio foi uma forma de modernização pensada pelas classes populares, ao longo deste período surgia o samba do bairro Vila Isabel, que dialogava com a classe média e ganhava novas formas de circulação. Paranhos (2003) dá destaque a Noel Rosa, sambista da Vila Isabel que transitava pelo “samba do morro” e expressava a admiração que grande parte da classe média sentia pelo ritmo no final dos anos 20.

A partir daí, o autor apresenta trechos de músicas de Noel Rosa, nos quais ele evidencia que o samba carioca não pertence aos bairros supracitados, mas sim ao Rio de Janeiro:

Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira
Oswaldo Cruz e Matriz
Que sempre souberam muito bem
Que a Vila não quer abafar ninguém

¹¹ Os 120 anos de um dos ‘inventores’ do samba: Bide, o criador do surdo de marcação
Disponível em:
<https://discografiabrasileira.com.br/posts/245488/os-120-anos-de-um-dos-inventores-do-samba-bide-o-criador-do-surdo-de-marcacao> Acesso em: 06 out. 2025.

Só quer mostrar que faz samba também (PALPITE INFELIZ, 1935)

O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Sentirá que o samba então
 Nasce do coração (FEITIO DE ORAÇÃO, 1933)

Sendo assim, essa relação entre criadores populares e artistas de classe média foi decisiva no processo de evolução do “samba carioca” e marginalizado para o samba reconhecido nacionalmente ao migrar dos bairros do Rio de Janeiro para outras cidades do Brasil, movimento motivado por Noel Rosa através de suas obras que chegaram ao rádio nos anos de 1930.

Paranhos (2003) aborda que, durante essa trajetória de construção do samba, de 1915 a 1940 houve a presença de um gênero estrangeiro no Brasil, o *foxtrot*¹². Em 1920 foram surgindo *jazz-bands* brasileiras e em 1930 o *foxtrot* se tornou uma febre internacional, inclusive nas gravadoras brasileiras que registraram diversas misturas de estilos, dentre eles os foxes brasileiros e sambas com a influência do *foxtrot*, denominados fox-samba, samba-*boogie*, samba-*swing*, entre outros. Em meio a essa mistura entre o nacional e o estrangeiro, alguns artistas expressavam a sua preferência em letras de música, como na composição de Randoval Montenegro, interpretada por Carmen Miranda, enaltecendo o samba brasileiro:

Sou brasileira, reparem
 No meu olhar, que ele diz
 E o meu sabor denuncia
 Que eu sou filha deste país
 Sou brasileira, tenho feitiço
 Gosto do samba, nasci pra isso
 O fox-trot não se compara
 Com o nosso samba, que é coisa rara (EU GOSTO DA MINHA TERRA, 1930)

¹² Ritmo musical associado a uma dança de salão elegante e suave, que surgiu nos Estados Unidos no início do século XX. A música do foxtrote está intimamente ligada ao jazz, especialmente ao estilo das *big bands* da década de 1930.

Como apresentado anteriormente, inicialmente o samba era “coisa de negro e de vadios”, imagem que foi mudando conforme os territórios percorridos durante todos esses anos. Em um momento seguinte, o autor pontua que “o reconhecimento de que o samba era negro de nascença provinha inclusive de compositores e intérpretes brancos que não viam nisso, necessariamente, algo de negativo.” (Paranhos, 2003, p. 95), como em outra música interpretada por Carmen Miranda em 1929:

Samba de nego
 Quebra os quadri
 Samba de nego
 Tem parati
 (...) Num samba, branco se escangaia
 Num samba, nego bom de saia
 Num samba, branco não tem jeito, meu bem
 Num samba, nego nasce feito (O NEGO DO SAMBA, 1929)

Os versos acima trazem em síntese a imagem popular do samba nos seus primeiros anos, como um espaço de festa, cachaça e sensualidade. Poucos anos depois, os compositores retrataram a imagem do samba de outra maneira e, conforme as trocas que aconteciam naquela época entre classe popular e classe média, negros e brancos, nacional e internacional, o samba deixa de ser “coisa de negro” e passa a ser “coisa de brasileiro”, como cantado na música “Verde e amarelo” de Orestes Barbosa:

Vocês quando falam em samba
 Trazem a mulata na frente
 Mas há muito branco e bamba
 Que no samba é renitente
 Não me falem mal do samba
 Pois a verdade eu revelo
 O samba não é preto
 O samba não é branco
 O samba é brasileiro
 É verde e amarelo (VERDE E AMARELO, 1932)

Contudo, esse processo de “disputa simbólica” em torno do samba acabou envolvendo debates ideológicos, como o que significava “ser brasileiro” e que imagem de Brasil o samba deveria representar. Paranhos (2003) discorre sobre o compositor Joubert de Carvalho, que “propunha um deslocamento do eixo sobre o qual se apoiava a música popular brasileira e, em descompasso com os adeptos da miscigenação, clamava pela valorização da raça branca” (p.99). Em “Sai da Toca, Brasil!”, de 1938, “afirmava que senzala, macumba, o bater o pé no chão, tudo isso pertencia ao passado: ‘a dança agora é no salão’” (p.99):

Brasil das avenidas
Da praia de Copacabana e do asfalto
A tua gente branca e forte
Ninguém cantou ainda bem alto (SAI DA TOCA, BRASIL!, 1938)

Os acontecimentos e consequências dessa construção de imagem serão melhor explicados no tópico 4.2 desta seção. Ademais, Paranhos (2003) descreve a situação dos compositores no cenário de nacionalização do samba no que tange à capitalização de suas gravações. O autor afirma que apesar da visibilidade e oportunidades que o sucesso do gênero musical trouxe aos artistas, os ganhos das gravações não eram divididos de maneira justa. Enquanto os cantores brancos da classe média lucravam com a popularidade do samba, os compositores negros da classe popular não recebiam o devido reconhecimento e pagamento.

4.2 Da Cor do Brasil: Construção da identidade brasileira no Estado Novo

Em 1888, após a abolição da escravatura, não houve nenhuma medida para incluir as pessoas negras libertas na sociedade. Sem acesso à educação e à oportunidades reais de trabalho, a malandragem surgiu como forma de resistência e sobrevivência. Os malandros eram aqueles que não aceitavam mais as condições de trabalho que lhes eram impostas antes da abolição e acabaram buscando outras estratégias para viver, eram os homens das ruas, dos bares, dos sambas e, para a elite, eram os vadios, vagabundos e preguiçosos. Wilson Batista canta de maneira sarcástica:

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

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção (LENÇO NO PESCOÇO, 1933)

No artigo *Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: Malandragem e Estado Novo*, José Novaes aborda o embate entre as práticas da malandragem e a construção da imagem identitária do Brasil projetado no governo Vargas. O autor afirma que durante o Estado Novo (1937-1945), o governo Vargas investiu na promoção da cultura do trabalho como ideal nacional, o que ia contra à figura do malandro. O mesmo Wilson Batista da música supracitada, inclusive, “que como bom malandro sabia que não podia continuar na mesma rota de poucos anos atrás” (Novaes, 2001), acabou adotando outras práticas de sobrevivência nesse novo tempo e cantou:

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar...
 O bonde de São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar (BONDE DE SÃO JANUÁRIO, 1940)

Novaes (2001) reflete sobre as condições em que se encontravam os ex-escravizados brasileiros no início do século XX

A malandragem, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, deve ser entendida como rejeição ao trabalho e como modo de sobrevivência. Numa sociedade profundamente injusta, em que centenas de milhares de ex-escravos foram jogados – e o termo é esse mesmo, para acentuar o aspecto violento e cruel do fato – ao mercado de trabalho, sem ter, a imensa maioria, capacidade ou formação para competir com os trabalhadores brancos brasileiros e os imigrantes que aqui chegavam em grande número, a malandragem era uma das estratégias que poderia dar garantias mínimas de vida. Não se poderia esperar que o trabalho fosse considerado, por grandes parcelas da população, uma atividade digna. Não tinha valor moral, não compensava materialmente, e só a mínima parte dos que o procuravam como ocupação conseguiam alcançá-lo (Novaes, 2001, p. 41).

Na tentativa de criação de uma identidade nacional unificada cujo lema era o trabalho como valor moral, o samba, até então, exaltava o malandro, modelo que precisaria ser substituído pela imagem do trabalhador honesto e patriota. Sendo assim, o governo lutou contra o ideal da malandragem e transformou o samba, conhecido por ser símbolo de resistência, em ferramenta de propaganda nacionalista. Para tanto, além do uso do rádio que tinha alcance em todo o país, o Estado Novo promoveu um “novo tipo” de samba:

o samba-exaltação, falando das maravilhas do país, “essas fontes murmurantes onde eu mato a minha sede”, do “Brasil lindo e trigueiro”, como dizia Ary Barroso em “Aquarela do Brasil” (1939). O samba-exaltação cantava a natureza do Brasil; os problemas sociais eram jogados para baixo do tapete, para não incomodar e turvar o retrato límpido e glorioso de “praias tão claras” e “flores tão raras”, de “nossas fontes, nossas ilhas e matas, nossos montes, nossas lindas cascatas” – “Deus foi quem criou”, afirmava outro samba, do mesmo Ary Barroso (“Rio de Janeiro – Isto é meu Brasil”, de 1951. Aliás, “coincidentemente”, Getúlio Vargas voltara à Presidência da República). (Novaes, 2001, p. 42-43)

O autor traz o termo “subjetividade malandra”, que nasceu nas classes populares urbanas e está intimamente ligado ao universo do samba, onde o malandro é símbolo de leveza, esperteza, sedução e liberdade diante das opressões que o rodeavam. Essa subjetividade acaba por ser atacada e desqualificada pelo governo através da mídia e até mesmo do próprio samba, que por ter sido “nacionalizado”, passou a reconfigurar o imaginário popular e exaltar outra imagem desejada: a do trabalhador. A partir daí, o malandro, que na realidade era vítima dos efeitos do mito da democracia racial, passou a ser representado como perigoso, marginal e criminoso.

Novaes (2001) conclui que durante as décadas de 30, 40 e 50, o rádio e a imprensa foram usados como ferramenta política, ajudando o Estado e a elite a

moldar as subjetividades, de maneira que se adequassem aos seus interesses. Nesta época, o Brasil começa a estruturar a indústria cultural¹³, o que contribuiu para a perda das características originais do samba fazendo com que deixasse de ser uma forma de expressão das classes populares e passasse a seguir as regras do mercado. O autor reflete sobre os prejuízos dessa massificação:

Perde-se também a memória, no caso do samba, de suas raízes nas camadas mais subalternas da sociedade do Rio de Janeiro do início do século, as comunidades negras e de trabalhadores, pequenos comerciários, semi-empregados, ocupantes da 'economia informal', enfim, a camada 'mais baixa' do povo. E perde-se também a característica do samba como retrato dessa situação, do cotidiano dessa gente, de suas pequenas alegrias e grandes dores, contentamentos ínfimos e extremas preocupações, mas de qualquer modo uma criação sua, que falava de realidades na qual esta gente podia se ver e com a qual podia se identificar (Novaes, 2001, p. 43).

Assim, as raízes do samba foram silenciadas e substituídas por novos sentidos sociais para maior amplificação de seu alcance na indústria. Alberto Gawryszewski em seu artigo intitulado *Carnavalização da Política ou Politização do Carnaval: carnaval carioca por meio das charges (1930-1937)*¹⁴, analisa as charges da época que ilustravam a relação entre o carnaval e o cenário político. Apresenta-se como exemplo duas charges em que Getúlio Vargas é ilustrado, juntamente com a análise do autor do artigo.

¹³ A indústria cultural refere-se à produção em massa de bens culturais (como filmes, música e televisão) dentro do sistema capitalista, que prioriza o lucro sobre a originalidade artística. Desenvolvido por Adorno e Horkheimer, o conceito sugere que essa produção leva à padronização de gostos, à homogeneização de ideias e à alienação do público, que consome produtos previsíveis e acríticos em vez de desenvolver o pensamento autônomo. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/o-que-e-industria-cultural> Acesso em: 12 out. 2025

¹⁴ Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/FRONTEIRAS/article/view/8632/4633> Acesso em: 12 out. 2025.

Figura 1: Charge sobre Vargas e a Lei de Segurança Nacional



Fonte: Revista Fronteiras

“Em abril de 1935 foi instituída a Lei de Segurança Nacional (LSN), após longo tempo de tramitação no Congresso Nacional. Em 1936 foi ainda mais radicalizada, com a criação do Tribunal de Segurança Nacional, criado para julgar os crimes previstos naquela lei. E, em novembro de 1937, foi implantada a ditadura do “Estado Novo” (1937-45), que fechou o Congresso Nacional, e cassou deputados, senadores, prefeitos e governadores. A liberdade de imprensa estava suspensa e as garantias pessoais e constitucionais do cidadão idem. (Na charge) o presidente Vargas contratou o rei Momo para o carnaval de 1935, mas o advertiu para que não houvesse excessos liberais em função da LSN. Nota-se que a charge é anterior à aprovação da referida lei. A sutileza de “elefante” de Storn chama a atenção para seu compromisso de denunciar uma situação que adviria em breve: controle das liberdades individuais e coletivas. Vargas é apresentado como um homem desligado do pensamento liberal e democrático. Contrata Momo, mas o tenta controlar. Destaca-se a desproporção entre os dois corpos.”

Figura 2: Charge Isso não é conosco



Fonte: Revista Fronteiras

“(A charge) é rica em detalhes - com título, legenda, letra de música, representação da república (de 30), malandro com sua vestimenta e os espaços urbanos definidos - e nos traz novamente a figura de Getúlio Vargas. O título “Isso não é conosco” é uma referência de que as palavras não tinham nada a ver com os personagens, que poderia ser até mais uma frase de Vargas, semelhante ao que disse à república: “Não faça caso. São as novas cantigas do carnaval...”. Ao ouvir a música (“Você me pareceu sincera! Mas não era!...”), a personagem feminina (com o barrete frígio na cabeça, signo da república francesa, devidamente adaptada ao Brasil pela data e pelos trajes de praia) voltou-se para o cantador e prestou atenção ao mesmo. O sambista, tipicamente trajado (não com a camisa listrada, mas a calça), com lenço no pescoço, como que saindo da favela - o morro, onde nasceu o samba, devidamente retratado, com as roupas ao vento, em contraposição à cidade, caracterizada pelos prédios, toca seu violão. Pode-se traçar uma linha diagonal na imagem, onde se vê, claramente, a divisão existente entre a cidade dos prédios (da “república”?) e a cidade dos barracos (do “povo”?).”

As charges acima fornecem compreensão acerca do funcionamento dos veículos de comunicação na época e contextualizam o modo como Vargas utilizou o samba e o carnaval como ferramentas de propaganda para promover uma imagem nacionalista alinhada aos valores do regime. Posteriormente, à medida em que o

Estado Novo passa a regular e controlar o discurso do samba através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), seu objetivo de unificar a identidade brasileira é concretizado às custas da cultura popular.

4.3 Doces, dengosas e polidas: As mulheres no samba

A fim de contextualizar esta seção, que engloba questões raciais e de gênero, é preciso considerar estudos que exploram a história das mulheres negras na diáspora racializada, especificamente no Brasil.

No ensaio *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*¹⁵, Lélia Gonzalez (1984) aborda o mito da democracia racial e como ele se relaciona com a imagem da mulher negra e com o rito carnavalesco — o único lugar em que a mulher negra é desejada, exaltada e se torna rainha:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas (Gonzalez, 1984, p. 228).

Este lugar em que a mulher negra é colocada também é abordado na tese de Jurema Werneck (2007), intitulada “*O Samba Segundo as Lalodês: mulheres negras e cultura midiática*”, na qual ela explica como o tratamento estereotipado das mulheres negras na mídia e cultura de massa está relacionado a relações de poder, o que faz com que a inferiorização sofrida por este grupo de pessoas esteja atrelada ao racismo e sexismo estrutural, havendo prioridade para pessoas brancas e do sexo masculino nas relações sociais.

Werneck (2007, p.104) afirma que, perante a posição de marginalidade social em que se encontram essas mulheres, elas acabam buscando alternativas para mudar a realidade de exclusão imposta por um sistema racista e sexista, de modo a se fazerem presentes e vistas na sociedade. A autora ainda comenta que as

¹⁵ Disponível em:

https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/bitstream/192/10316/1/06_GONZALES_L%c3%a9lia_Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira_1.pdf Acesso em: 19 jun. 2025.

mulheres negras participaram e até protagonizaram os processos de criação do samba, contudo, quando o samba passou a ganhar espaço como produto cultural no Brasil, isto é, quando o gênero musical virou negócio e começou a ser vendido, essas mulheres negras foram invisibilizadas, sendo forçadas a pensar novas estratégias para manter sua presença ativa no cenário cultural.

A autora traz em sua argumentação um trecho dos autores Severiano e Melo (2000, p. 85.), no qual eles explicam a chamada Época de Ouro, momento da música em que teve grande impulso devido à expansão do rádio e o *status* adquirido no governo Vargas:

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 ao 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 (Severiano e Melo, 2000, p. 85).

Entre os anos de 1937 e 1958 as vozes femininas foram se consolidando simultaneamente ao samba, que estava em ascensão. Segundo Werneck (2007), a Era do Rádio foi se transformando em Era das Cantoras do Rádio devido a grande participação destas pessoas em um concurso que elegeria a Rainha do Rádio. Esse período se consolida como

(...) a época em que a música popular brasileira, com sua valorização econômica crescente, vai impulsionar também o valor de venda de outros produtos e serviços: propaganda, variados produtos supérfluos para o consumo de homens e mulheres ouvintes, revistas, jornais, entre outros. Foi ao longo deste período que diversas mulheres negras, cantoras principalmente, ocuparam espaço na mídia nacional através de suas vozes – situação em que os programas de calouros tiveram importância fundamental, por sua abertura aos talentos oriundos das classes sociais mais baixas (Werneck, 2007, p. 157-158).

Como visto anteriormente, houveram momentos em que o samba precisou ser modificado, o que implicava na perda de suas raízes. No que diz respeito às mulheres nesta época, a autora recorda que os espaços foram se abrindo para as mulheres cuja imagem melhor sustentasse a ideologia da democracia racial, as que tinham os traços físicos mais próximos da branquitude, atenuando a ligação do

samba com as origens negras. A partir disso, cantoras tidas como mulatas¹⁶ ocupavam os holofotes, como Aracy Cortes, Dalva de Oliveira e Ângela Maria, abrindo espaços também para cantoras brancas como Carmem Miranda e as Rainhas do Rádio Marlene e Emília Borba.

A autora aponta Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga como as figuras femininas centrais na origem da música popular brasileira, sendo as mulheres que abriram caminho para as que viriam depois. Tia Ciata, como visto anteriormente, teve papel importantíssimo no nascimento do samba carioca, enquanto Chiquinha Gonzaga, além de pianista e compositora, foi a primeira maestrina a reger uma orquestra popular no Brasil¹⁷. Chiquinha, filha de mãe negra pobre e pai branco da elite, acabou por ser educada

não apenas à moda das filhas das famílias brancas e ricas, mas também na convivência cotidiana com as formas culturais dos negros da época. Isto, devido tanto a sua condição de descendente destes e pela convivência cotidiana e constante influência de sua mãe, uma mulher negra, como também por habitar a cidade numa época em que o contingente africano e afrobrasileiro era considerável: 43.5% da população da cidade era formada de africanos e afrodescendentes escravos (38.2%) e libertos (5,2%) segundo Mary Karasch (2000) (Werneck, 2007, p. 83)

Considerando esta predominância da cultura africana no Rio de Janeiro, Chiquinha viveu em um contexto onde a música produzida pelos negros estava se tornando produto cultural. Portanto, teve maior aproximação com este viés musical e, por mais que houvessem esforços para o embranquecimento da maestrina, o maxixe e o choro fundamentaram suas composições. O pioneirismo de Chiquinha Gonzaga se dá por diversos motivos, sendo um deles o rompimento dos limites impostos às mulheres naquela época ao se dedicar profissionalmente à música.

É importante destacar nessa linha cronológica a importância de outras mulheres negras no samba, são elas: Clementina de Jesus, conhecida como Rainha Quelé, seu estilo de samba era o partido-alto e suas canções denunciavam a discriminação racial e o machismo¹⁸; Dona Ivone Lara, a baluarte do samba, também

¹⁶ [Pejorativo] Pessoa que provém da mistura entre brancos e negros (*acepção pode ser considerada ofensiva*). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/mulata/> Acesso em: 17 out. 2025

¹⁷ Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/nao-e-bem-assim-sobre-chiquinha-gonzaga/> Acesso em: 05 nov. 2025

¹⁸ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/mosaico-cultural/2018/02/07/clementina-de-jesus-a-voz-que-r-evolucionou-o-samba-e-a-musica-brasileira/> Acesso em 06 nov. 2025

era assistente social e enfermeira. Foi compositora da escola Império Serrano, sendo a primeira mulher a vencer um concurso de samba-enredo¹⁹; Jovelina Pérola Negra, considerada herdeira do estilo de Clementina de Jesus, tem seu nome artístico em homenagem à sua pele retinta. Sua história é de luta e superação, seguiu seu sonho de ser cantora e conquistou um disco de platina em 1993²⁰; Clara Nunes, uma mineira que encontrou suas paixões quando se mudou para o Rio de Janeiro e entrou em contato com o samba e com as religiões de matriz africana. Foi a primeira mulher brasileira a vender mais de 100 mil discos com suas músicas que debatiam o preconceito étnico-racial e intolerância religiosa²¹; Elza Soares, foi a primeira mulher e negra a interpretar um samba-enredo em um desfile de escolas de samba. Elevou a música popular à novos caminhos, misturando o samba com ritmos como funk e jazz²² e Leci Brandão, primeira mulher negra e homossexual a fazer parte da ala de compositores da escola de samba Mangueira e em 2010 foi a segunda mulher negra deputada estadual de São Paulo. A artista possui 26 discos ao longo dos seus 40 anos de carreira, além dos diversos prêmios que conquistou como melhor cantora de samba²³.

Ademais, no decorrer de sua tese, Werneck (2007) explora a trajetória de três cantoras importantes para a cultura negra no Brasil: Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão e Alcione. A partir daí, a autora elucida

Sua capacidade de expressão e diálogo dirigidos prioritariamente às mulheres negras e à população negra é o principal traço que as singulariza. E faz com que estabeleçam níveis de proximidade e identificação com estes segmentos traduzidos não apenas em vendagem de discos, uma vez que esta está sujeita a diferentes fatores que escapam ao controle da artista e seu público, mas principalmente influenciando suas escolhas em relação à imagem, canções e performances (Werneck, 2007, p.167).

¹⁹ Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/artigo-dona-ivone-lara-baluarte-do-samba-22599023> Acesso em 06 nov. 2025

²⁰ Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2015-11/historia-hoje-conheca-trajetoria-da-sambista-jovelina> Acesso em 06 nov. 2025

²¹ Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-03/clara-nunes-40-anos-do-adeus-artista-mineira> Acesso em 06 nov. 2025

²² Disponível em:

<https://primeirosnegros.com/elza-soares-a-cantora-do-milenio-e-pioneira-do-carnaval/> Acesso em: 06 nov. 2025

²³ Disponível em:

<https://primeirosnegros.com/leci-brandao-primeira-mulher-na-ala-de-compositores-da-mangueira/> Acesso em: 06 nov. 2025

Ao descrever a história de Alcione cronologicamente, a autora menciona fatos da infância da cantora que sempre esteve rodeada de influências musicais, principalmente de seu pai, músico, compositor e maestro da banda da Polícia Militar de São Luiz do Maranhão — sua cidade natal —, que foi quem a ensinou a tocar clarinete, trompete e entre outros instrumentos de sopro. Como outras influências, também foram citadas as festas típicas da cidade de São Luiz do Maranhão que carregam tradições afro-brasileiras como o Bumba Meu Boi, o Tambor de Criola, a festa do Divino Espírito Santo, os tambores rituais da Casa das Minas, Casa de Nagô e a escola de samba Turma do Quinto.

Como as principais vozes femininas admiradas por Alcione durante sua história e principais figuras de sua formação, Werneck (2007) aponta Dalva de Oliveira, Ângela Maria e Núbia Lafayette. Aos 12 anos de idade, Alcione substituiu o cantor da ópera de seu pai e, com isso, junto a influência das vozes femininas citadas acima, Alcione se vê inclinada a seguir o caminho do canto. Entre 1965 e 1966, Alcione, que ganhou o apelido de Marrom²⁴, ainda se apresentava no Maranhão e em 1967 ela decide apostar na carreira musical no Rio de Janeiro, onde foi descobrir diferentes artistas e estilos musicais que inspiraram seu repertório diversificado assim que conseguiu fechar contratos para cantar em boates da cidade, após trabalhar em uma loja de discos.

Werneck (2007) ainda contextualiza a evolução de Alcione e as fases que a cantora transitou durante sua carreira como cantora de samba e cantora romântica, muitas vezes sendo dito pela crítica que a cantora possuía uma “dupla personalidade artística” e surgindo debates a partir desses apontamentos. Werneck reflete que

Entre as possíveis interpretações vinculadas a tais debates está o fato de Alcione, assumir nesta fase de sua carreira a paridade entre o samba “de raiz”, o samba moderno e a música romântica, muitas vezes significando uma reedição de estilos antigos como samba-canção, sambas abolerados e outros formatos. Seu posicionamento aponta para o caráter híbrido da cultura negra e do gosto popular, que é capaz de assimilar diferentes produtos e formas de expressão, o que é permeado, ou permitido, inclusive, pelas imposições da indústria. E auxilia também ao desvelamento de uma tendência não superada na cultura brasileira, que é a desqualificação deste

²⁴ Alcione conta em entrevista à Globo a origem de seu apelido: “Surgiu numa viagem que fiz para o Nordeste, de Kombi. A galera que viajou comigo incluía um rapaz de Pernambuco casado com uma senhora que trabalhava na Globo, bem mulata. Ele sempre pedia música dizendo que queria ‘matar a saudade da minha Marrom’ — ele a chamava assim. E ficava repetindo: ‘Marrom, canta para a minha Marrom’.”

gosto popular, apesar deste estar diretamente vinculado aos interesses extremamente lucrativos da indústria cultural como um todo (Werneck, 2007, p.189).

Ao encerrar o tópico que descreve a biografia da cantora, Werneck (2007, p.190) conclui que, até o ano de 2006, Alcione vinha “retomando uma larga trajetória da participação das mulheres, e das mulheres negras, na música popular.” Dito isso, pode-se perceber a importância de sua história ser retratada e a influência que a cantora tem ao inspirar outras mulheres negras²⁵.

²⁵ Disponível em:

<https://prerro.com.br/alcione-a-voz-das-multidoes-permitiu-que-nos-vissemos-talentedas/#:~:text=Foi%20a%20%E2%80%9Cmadrinha%E2%80%9D%20de%20muitos,Paulo>. Acesso em: 18 jun. 2025.

5. ANÁLISE

Nesta etapa são resgatadas as estruturas de Análise Crítica do Discurso previamente apresentadas no capítulo metodológico deste trabalho, juntamente com os aspectos culturais e sociais trazidos no referencial teórico como base para os argumentos analíticos do objeto de estudo.

A análise segue as categorias analíticas propostas por Fairclough, que ocorre em três dimensões: análise textual, prática discursiva e prática social. Sendo assim, no que diz respeito ao texto, são observadas a letra da música “Não Deixe o Samba Morrer” e a melodia. Esses elementos foram analisados em sua função de construção de sentidos, destacando a forma como a linguagem expressa e mobiliza emoções, valores e identidades. Em seguida, a prática discursiva se refere à interpretação de Alcione e aos modos de circulação da obra em diferentes mídias e públicos, como a presença do samba e da imagem de Alcione no viés publicitário, ligando esta pesquisa ao campo da Publicidade e Propaganda. Por fim, a prática social refletirá sobre o contexto histórico, racial e cultural em que a música está inserida, novamente explorando a maneira que a cultura popular circula na mídia.

Dois trechos específicos da letra foram analisados devido a sua relevância discursiva:

*1. Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final
Não deixe o samba morrer

Não deixe o samba acabar

O morro foi feito de samba

De Samba, pra gente sambar*

*2. Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem aguentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de samba
Entrego a quem mereça usar*

Os trechos acima reúnem os sentidos que se pretende analisar, como discursos de legado e preservação, memória coletiva, resistência simbólica e identidade cultural.

5.1 Análise textual

Como ferramentas para análise da letra e melodia, foram utilizados autores como Tatit (2002) e Wisnik (1989). Wisnik define os sons como

emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram (Wisnik, 1989, p. 20).

A análise deste objeto de estudo visa tratar também de questões relacionadas ao tempo e a importância simbólica que uma música lançada em 1975 tem até os dias de hoje. Como afirma Tatit,

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se constituir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. Transforma o tempo perdido em tempo ganho. Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias) (Tatit, 2002, p.20).

Segundo Tatit (2002), a maneira com que uma voz controla sons, emoções e se conecta ao ato da fala é capaz de criar a sensação de que tudo está acontecendo no presente, pois “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora” (p.17). Assim, toda vez que alguém interpreta uma música, a situação é recriada.

A música “Não Deixe o Samba Morrer” é tida como hino e símbolo de resistência entre os sambistas. No trecho *Antes de me despedir / Deixo ao sambista mais novo / O meu pedido final / Não deixe o samba morrer / Não deixe o samba acabar*, a mensagem passada é um apelo para a preservação do samba. Entende-se que, se há esse apelo, pode ser que haja uma ameaça para o samba, como podia ser visto também na letra de Paulinho da Viola lançada no mesmo ano:

Tá legal
Eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro
Ou de um tamborim (ARGUMENTO, 1975)

Para além do medo da mudança do cerne do samba com a modificação dos ritmos, a preocupação com a continuidade do legado coletivo também é expressada. O trecho *Quando eu não puder pisar mais na avenida / Quando as minhas pernas não puderem aguentar*, traz um tom nostálgico à música usando uma metáfora para a velhice, e nesse caso, quando cantado por uma baluarte do samba como Alcione, o enunciado assume outra densidade. Sua posição-sujeito de mulher negra, nordestina e figura central do samba, desloca o apelo de uma abstração para uma tomada de posição enunciativa marcada racial e culturalmente e ilustra a sua responsabilidade pessoal para com o samba junto ao seu compromisso em “passar o bastão” para alguém que possa dar continuidade à tradição que é repassada a cada geração ao repetir o trecho *Deixo ao sambista mais novo / O meu pedido final / Não deixe o samba morrer*.

Este trecho também opera como mecanismo de interpelação ao convocar o ouvinte a assumir responsabilidade pela continuidade do gênero musical. Há uma construção de sujeito coletivo (“sambista mais novo”) que dá materialidade a uma transmissão geracional.

O refrão resgata a memória discursiva do samba como patrimônio cultural afro-brasileiro. O pedido “não deixe o samba morrer” produz sentido justamente por estar apoiada a uma história de perseguição, marginalização e tentativas de apagamento impostas aos sambistas. Trata-se de um enunciado que convoca os valores de tradição, identidade e continuidade.

Esta música se destaca em um período em que o país estava sob forte controle político em meio a expansão da indústria cultural. A letra demonstra a tensão entre a tradição da continuidade do samba e as ameaças da mercantilização.

5.2 Prática discursiva

Alcione, atualmente com 51 anos de carreira, reuniu um público multigeracional, conforme relata em entrevista ao *gshow*²⁶: "Eu fico muito vaidosa de saber que os jovens gostam da minha obra, gostam de ver os meus shows, que sabem minha música". Segundo Maria Guimarães, redatora da matéria, "Alcione é diva, consagrada e... POP nas redes sociais! A Marrom frequentemente viraliza por suas pérolas, estilo e posicionamentos, como com o meme *"eu lá sou mulher de francesinha?"* e tantos outros".

Junto a isso, a identidade visual de Alcione também é algo marcante. A cantora afirma que gosta do "balangandã", se referindo ao tanto de brincos, anéis e cores chamativas que adora pintar suas unhas, que também são sua marca registrada.

²⁶ Disponível em:

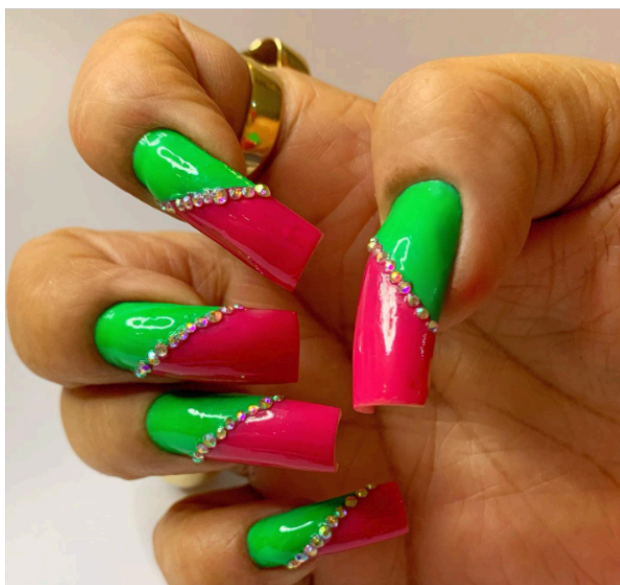
https://www.google.com/url?q=https://gshow.globo.com/cultura-pop/musica/grammy-latino/2025/noticia/alcione-celebra-indicacao-ao-grammy-descarta-parar-de-cantar-e-novos-amores-me-basto.ghtml&sa=D&source=docs&ust=1763108703635989&usq=AOvVaw2SwhB7yelhx9dXhH_Us_hK Acesso em: 13 nov. 2025

Figura 3: Alcione posando com seus acessórios e unhas decoradas.



Fonte: *gshow*

Figura 4: Unhas de Alcione em homenagem a sua escola de samba Mangueira.



Fonte: *Instagram* de Alcione (@alcioneamarrom)

Além disso, Alcione protagonizou diversas campanhas publicitárias de variados estilos e público-alvo. Um dos mais recentes e inesperados foi uma campanha da Netflix para divulgar o K-drama²⁷ “Se a Vida Te Der Tangerinas”, com a gravação de um vídeo promocional no qual Marrom canta um trecho de “Você Me Vira a Cabeça” em coreano.²⁸

²⁷ Produções seriadas vindas da Coreia do Sul. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/noticias/series-e-tv/dorama-e-k-drama-entenda-principais-diferencas> Acesso em: 13 nov. 2025

²⁸ Disponível em: https://youtu.be/pcbrQaeu_gs Acesso em: 13 nov. 2025

Figura 5: Capa do YouTube do vídeo promocional da Netflix com Alcione.



Fonte: YouTube

O vídeo viralizou e fez com que aumentasse o interesse do público brasileiro em *k*-dramas, isso demonstra a autoridade e a importância da figura de Alcione, que é capaz de promover produtos de quaisquer temáticas.

Como visto nos tópicos anteriores, a interpretação da cantora Alcione na música “Não Deixe o Samba Morrer” engrandece a construção de sentidos do discurso e permite que a música transite por diferentes meios devido a maneira como sua imagem está posicionada na mídia. Essa viralização nas redes sociais reconfigura a recepção do samba para públicos jovens. Isso evidencia um deslocamento discursivo: o samba deixa de ser apenas tradição e passa a atuar na lógica midiática. Alcione ocupa um lugar híbrido entre cultura popular, mercado e cultura digital.

A figura de Alcione carrega símbolos que reforçam a identificação de um público com o samba, como a sua relação com as religiões de matriz africana e seu vínculo com a escola de samba Mangueira, na qual foi homenageada com o enredo do desfile de carnaval de 2024.²⁹

A circulação de Alcione nas redes, do *meme* à publicidade, produz um ethos de autoridade cultural. Sua imagem se torna um dispositivo de legitimidade

²⁹ Enredo “A Negra Voz Do Amanhã” Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2024/noticia/2024/01/12/enredo-e-samba-mangueira-vai-homenagear-vida-e-obra-de-alcione.ghtml> Acesso em 14 nov. 2025

discursiva: quando Alcione canta “não deixe o samba morrer”, a circulação reforça o efeito de autenticidade, porque a intérprete é reconhecida socialmente como guardiã simbólica do samba.

Por esses fatores, pode-se dizer que Marrom atua como mediadora entre o samba de raiz e as gerações atuais, cumprindo até hoje com a responsabilidade de não deixar o samba morrer.

5.3 Prática social

Para tratar de um recorte atual, no dia 20 de setembro de 2025 ocorreu a coroação de Virgínia Fonseca³⁰ como rainha da bateria da escola de samba Grande Rio. Antes disso, com a divulgação de que Virginia ocuparia esse lugar na escola, várias pessoas expressaram sua revolta nas redes sociais, o que faz do caso algo maior que apenas uma polêmica e o transforma em uma disputa simbólica sobre o que é o samba. Grande parte das críticas foram por meio de memes, relacionando a música “Não Deixe o Samba Morrer” e a Alcione.

³⁰ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/famoso/virginia-fonseca/> Acesso em: 14 nov. 2025

Figura 6: Post de um usuário do X



Fonte: X

Figura 7: Post de um usuário do X



Fonte: X

Figura 8: Post de um usuário do X



Fonte: X

Figura 9: Post de um usuário do X



Fonte: X

Evelyn Bastos³¹, rainha de bateria da escola de samba Mangueira e atual presidente da Mangueira do Amanhã – projeto social da escola fundado por Alcione – postou um vídeo no seu perfil do *Instagram* no qual ela lamenta a coroação

Eu tenho profundo respeito pelas questões de gênero, mas sempre deixei claro que gênero, raça e classe, juntos, me atravessam na essência. Eu não

³¹ Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/famoso/evelyn-bastos/>. Acesso em: 14 nov. 2025

acho justo que pessoas que saiam da “lâmpada do Aladim” sustentem cargos de destaque na terra das herdeiras da ginga de Ciata [...] principalmente algumas que vem de religiões que demonizam as nossas tradições e tentam minar a nossa existência como cultura popular afro brasileira. (Bastos, 2025, 0:07)

Junto ao vídeo, Evelyn escreveu na legenda do *post*: “Coroa de ancestralidade não cabe no bolso. Mas tem gente tentando comprar o que foi forjado com dor, tambor e chão batido”. Essa fala demonstra a falta de representatividade que a figura de Virginia apresenta no meio do samba e das mulheres negras da comunidade. Além disso, Virgínia afirma ser de religião cristã apesar de ser rotulada na mídia como evangélica e utilizar termos dessa linha nas redes sociais. Religiões que, como disse Evelyn, demonizam as entidades e crenças das religiões de matriz africana. O samba-enredo de 2025 da escola Grande Rio cita orixás e, quando reproduzido na coroação, Virginia fez diversas vezes o sinal da cruz, quase como para se blindar daquilo, o que acabou viralizando nas redes sociais.

Erika Januza, atriz e antiga rainha de bateria da escola Viradouro, também expressou o seu descontentamento:

Figura 10: Post de um usuário do X

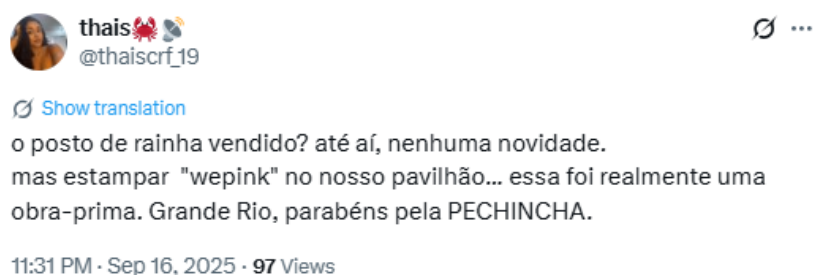


Fonte: X

O fato de Virgínia ser uma mulher branca não é exatamente o problema aqui, tanto que a antiga rainha da Grande Rio era a atriz Paolla Oliveira, muito querida pela comunidade³². A questão é o esvaziamento das raízes do samba e do significado de um posto tão importante em uma escola e no universo do Carnaval, um posto que exige “samba no pé” e entrosamento entre a escola e o público, duas coisas que a nova rainha está longe de ter. Esse episódio evidencia uma disputa discursiva acerca de quem pode ocupar posições de prestígio dentro do samba, isso explica a resistência da comunidade sobre o que é percebido como apropriação simbólica e esvaziamento cultural.

Além disso, Virginia fez dessa parceria praticamente um contrato comercial que, segundo o Correio Braziliense, sua marca *wepink* investiu R\$2 milhões na escola de samba, a serem pagos em três parcelas até o dia do desfile³³.

Figura 11: Post de um usuário do X



Fonte: X

O comentário acima se refere aos pontos de contato publicitário que a marca de Virgínia implementou na quadra da Grande Rio:

³² Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/paolla-oliveira-e-homenageada-na-grande-rio-apos-anunciar-despedida/> Acesso em: 12 nov. 2025

³³ Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/colunistas/coluna-do-sodre/2025/09/7251627-virginia-fonseca-e-wepink-fecham-patrocinio-milionario-com-a-grande-rio.html> Acesso em: 12 nov. 2025

Figura 12: Bateria da Grande Rio em frente a um banner da *wepink*



Fonte: Grande Rio/Divulgação

Além do banner estampando a sua figura e sua marca, também foi instalado um quiosque na quadra, o qual vende os produtos da *wepink*:

Figura 13: Quiosque da *wepink* na quadra da Grande Rio



Foto: Victor Chapetta/Brasil News

Portanto, pode-se relacionar o caso acima com o trecho *O meu anel de bamba / Entrego a quem mereça usar*. O termo “bamba”, segundo o Dicionário Social do Samba de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015), é o “Qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo mbamba, “proeminente”, isto é, alguém que se destaca pela sua excelência e talento. O “anel de bamba” simboliza o legado e a maestria de um sambista, tal anel que, em tese, seria entregue apenas a quem merecesse usar, alguém que valoriza e respeita o legado coletivo do samba e tenha a responsabilidade de mantê-lo vivo enquanto puder.

O investimento financeiro da influenciadora e a ativação publicitária da marca na quadra da escola de samba reforçam a leitura de que o posto foi convertido em capital midiático. Assim, o “anel de bamba”, símbolo de excelência e pertencimento, é ressignificado como produto: um objeto negociável, e não conquistado pela trajetória cultural.

As críticas em torno do assunto ressaltam que o posto de rainha de bateria é historicamente ocupado por mulheres negras da comunidade. Quando uma influenciadora branca, com pouca ou nenhuma relação com a tradição ocupa esse lugar, são ativados discursos sobre branqueamento cultural, apagamento de referências afro-brasileiras e perda de legitimidade.

Dito isso, a escolha de Virgínia Fonseca como rainha de bateria sugere que a escola de samba priorizou uma figura aleatória com poder de engajamento e poder aquisitivo em detrimento de quem se dedica, faz parte da comunidade e de fato tem talento para ocupar tal posto que tantas mulheres sonham em conquistar. O posto deixa de ser um símbolo de ascensão e orgulho, a escola perde a sua essência cultural e o samba retrocede alguns passos de um caminho tão duro que foi percorrido, virando mero objeto de *marketing*.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender a importância do samba e os sentidos produzidos pela música “Não Deixe o Samba Morrer” na voz de Alcione. Através da ACD e das pesquisas trazidas no referencial teórico, foi possível observar os fatores que fazem da música e da intérprete em questão elementos tão caros para a cultura brasileira, assim respondendo a problemática apresentada no capítulo inicial: que

sentidos a música “Não Deixe o Samba Morrer”, na voz de Alcione, produz sobre o samba como patrimônio cultural e símbolo de resistência afro-brasileira?

O objetivo geral desta pesquisa consistiu na análise dos sentidos discursivos mobilizados pela música “Não Deixe o Samba Morrer” na voz de Alcione. Para isso, retoma-se os objetivos específicos: contextualizar historicamente o samba como manifestação cultural afro-brasileira e símbolo de resistência; investigar a figura de Alcione como mulher negra e referência no campo do samba; analisar os sentidos mobilizados na interpretação da música “Não Deixe o Samba Morrer”, considerando sua relação com a memória cultural e a resistência simbólica.

O primeiro objetivo específico foi atingido no tópico 4.1 e 4.2 do referencial teórico, o qual apresentou a história do samba ao abordar pontos como a etimologia da palavra, o surgimento do gênero no Rio de Janeiro, as manifestações culturais negras, a gravação do primeiro samba e a construção do samba como símbolo nacional.

O segundo objetivo específico foi concluído no tópico 4.3 do referencial teórico e no tópico 5.2 da análise ao contar a história de Alcione, elucidar sua importância simbólica e trazer seu posicionamento na mídia.

O terceiro objetivo específico foi finalizado no tópico 5.1 da análise ao apresentar definições técnicas sobre som e voz, ao descrever as mensagens que os trechos escolhidos para análise passam para o ouvinte, ao mostrar a densidade da interpretação de Alcione devido a sua posição de mulher negra, nordestina e uma das mais conhecidas vozes do samba e ao entender que o pedido de não deixar o samba morrer vem de um lugar de perseguição e apagamento que mobiliza o ouvinte a seguir a tradição durante as gerações.

O referencial teórico deste trabalho lembrou a trajetória do samba a partir de seu nascimento e, no decorrer da pesquisa, reviveu figuras importantíssimas que lutaram contra uma sociedade que constantemente tentou (e ainda tenta) embranquecer e se apropriar do legado cultural criado e cultivado pela população negra do Brasil. Junto a isso, foi destacado o papel das mulheres negras no samba e sua resistência em meio às injustiças da indústria cultural.

As análises elucidaram o poder da figura de Alcione e como sua história é capaz de dar maior credibilidade a qualquer produto que ela possa vir a representar na mídia. Sua interpretação da música discutida produz sentidos que reforçam a verdadeira identidade do país, a identidade afro-brasileira. No que diz respeito a

letra da música, entende-se que “Não Deixe o Samba Morrer” é um hino atemporal que com suas metáforas representa o maior desejo do povo do samba: sua preservação.

As contribuições deixadas por esta pesquisa destacam a ideia do samba como prática discursiva afro-brasileira, a importância do papel das mulheres negras na construção e manutenção do samba e atualiza o sentido da música “Não Deixe o Samba Morrer” ao situá-la no contexto midiático atual.

Sendo assim, pode-se concluir que a música “Não Deixe o Samba Morrer” atrelada a interpretação de Alcione funciona como um discurso de memória, herança cultural e preservação das raízes africanas, o que faz de Marrom uma das guardiãs do legado afro-brasileiro.

Após essa pesquisa pode-se pensar em outros caminhos possíveis para seguir a discussão, como analisar outras músicas de Alcione e de outras vozes femininas do samba; comparar discursos de sambistas da velha guarda com os artistas da nova geração; investigar representações de mulheres negras no carnaval e na mídia; analisar outras disputas discursivas como o caso Virgínia Fonseca e a circulação nas redes sociais; analisar o posicionamento de escolas de samba acerca de temas como preservação da memória do samba.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Paola. **Alcione: “Mais importante do que se tornar um sucesso é ter uma carreira”**. Forbes, 2024. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-mulher/2024/06/alcione-mais-importante-do-que-se-tornar-um-sucesso-e-ter-uma-carreira/>. Acesso em: 02 jun. 2025.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

EZAQUIEL, Michelle Ferreira. **O samba como expressão do feminismo negro: ressignificando vivências**. Aproximando, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 165-185, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://ojs.latic.uerj.br/ojs/index.php/aproximando/article/view/368/407>. Acesso em: 12 jun. 2025.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Carnavalização da política ou politização do carnaval: carnaval carioca por meio das charges (1930-1937)**. Fronteiras: Revista de História, Dourados, v. 20, n. 35, p. 14-45, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.30612/frh.v20i35.8632>. Acesso em: 12 out. 2025.

GONZALEZ, L. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/10316>. Acesso em: 19 jun. 2025.

LE MOS, L. **Samba e Identidade Constitucional: Cultura Negra, Igualdade Racial e Enfrentamento ao Racismo**. Caderno Virtual, [S. l.], v. 1, n. 59, 2024. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/cadernovirtual/article/view/7821>. Acesso em: 11 jun. 2025.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Autêntica, 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

NÃO DEIXE o Samba Morrer. Intérprete: Alcione. Compositores: Aloísio Silva e Edson Conceição. In: **A voz do samba**. Rio de Janeiro: Philips, 1975. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/alcione/44027/>. Acesso em: 7 out. 2025.

NOVAES, José. **Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e Estado Novo**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 1, jun. 2001.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-73722001000100005>. Acesso em: 12 out. 2025.

OGUM, Pai Pedro de. **Hierarquia da Umbanda**. Cultos à Natureza – SAPO Lifestyle, 31 out. 2014. Disponível em: <https://lifestyle.sapo.pt/astral/praticas/cultos-a-natureza/artigos/hierarquia-da-umbanda-2>. Acesso em: 20 jun. 2025.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. História, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 143-158, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004>. Acesso em: 06 out. 2025.

PRERRÔ. **Alcione, a voz das multidões, permitiu que nos vissemos talentosas**. 10 out. 2023. Disponível em: <https://prerro.com.br/alcione-a-voz-das-multidoes-permitiu-que-nos-vissemos-talentosas/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.
SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UERJ, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker, 2001.

SILVA, João Pedro; COSTA, Wagner Mariano; PIEGAS, Claudio; PATRÍCIO, Delson. **África de Todos Nós**. G.R.E.S. Os Rouxinóis. Uruguaiana: Carnaval de Uruguaiana, 2017. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/os-rouxinois/samba-enredo-2017-frica-de-todos-nos/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

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

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A — LETRA DA MÚSICA “NÃO DEIXE O SAMBA MORRER”

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba pra gente sambar

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem aguentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem aguentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Eu vou ficar
No meio do povo espiando
Minha Escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, pra gente sambar

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, pra gente sambar

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas

Não puderem aguentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Quando eu não puder
Pisar mais na avenida
Quando as minhas pernas
Não puderem aguentar
Levar meu corpo
Junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar

Eu vou ficar
No meio do povo espiando
Minha Escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval
Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Antes de me despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, pra gente sambar

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De Samba, pra gente sambar

**ANEXO B — QR CODE PARA ACESSAR A PLAYLIST COM AS MÚSICAS
CITADAS NESTE TRABALHO**



ANEXO C — DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Eu, Maria Luiza Lagreca, acadêmica do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), declaro que utilizei ferramentas de Inteligência Artificial generativa de forma ética, responsável e transparente durante a elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso.

1. Ferramentas utilizadas

Não utilizei ferramentas de IA generativa.

Utilizei as seguintes ferramentas de IA: ChatGPT e Google Gemini

2. Finalidades de uso

Marcar apenas o que se aplica:

Apoio à organização de ideias

Revisão ortográfica e gramatical

Sugestões de reestruturação textual

Apoio em sínteses de textos autorizados

Criação de imagens, gráficos ou elementos visuais

Outras finalidades (especificar): Pesquisa de referências

3. Responsabilidade autoral

Declaro que:

– Todo o conteúdo analítico, interpretativo e conclusões presentes neste TCC são de minha autoria;

– Nenhuma ferramenta de IA foi utilizada para produzir resultados empíricos, fundamentação teórica, análises ou trechos apresentados como originais quando não o são;

– Todas as referências citadas no texto foram conferidas e inseridas manualmente, respeitando normas acadêmicas;

– Verifiquei criticamente todas as informações sugeridas pela ferramenta e assumi integral responsabilidade pelo uso, revisão e validações necessárias.

4. Integridade acadêmica

Afirmo que o uso de IA não configurou plágio, fabricação de dados, manipulação indevida de fontes ou qualquer violação das normas de integridade acadêmica vigentes na UNIPAMPA.

Local e data: Uruguaiana, 17/11/2025

Assinatura:  Documento assinado digitalmente
MARIA LUIZA DE CASTRO LAGRECA
Data: 17/11/2025 16:17:22-0300
verifique em <https://validar.it.gov.br>

Nome completo: Maria Luiza de Castro Lagreca